Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова» (РГХПУ им. С. Г. Строганова)

На правах рукописи

Ду Шанждэ

«Эволюция жанра *мочжу* (живописи бамбука) в творчестве *вэньжэней* (художников-литераторов) эпохи Юань. Стилевые особенности и семантика»

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

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

Том I

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Воробьева Д.Н.

Москва — 2026

Оглавление

Введение 5

Глава 1. Историко-культурный контекст эпохи Юань. Положение художников .. 28

1.1. Политическая и культурная среда эпохи Юань 28

1.1.1. Национальный вопрос 30

1.1.2. Дуализм политической системы 33

1.1.3. Религиозное многообразие и единство «трех учений» 37

1.1.4. Утверждение неоконфуцианства как государственной идеологии 42

1.2. Положение художников в эпоху Юань 46

1.2.1. Придворные художники эпохи Юань 46

1.2.2. Художники-литераторы эпохи Юань 52

Глава 2. История развития жанра *мочжу* до эпохи Юань 57

2.1. Бамбук в китайской культуре 57

2.2. Символизм бамбука в живописи 59

2.2.1. Религиозное значение 59

2.2.2. Этическое значение 62

2.2.3. Литературное значение 69

2.3. Краткий очерк истории развития школы живописи бамбука 74

Глава 3. Особенности монохромной живописи бамбука в период монгольского владычества 90

3.1. Материалы и инструменты для создания *мочжу* 90

3.2. Элементы художественной концепции в монохромной живописи бамбука 95

3.3. Единство живописи, каллиграфии и поэзии: интерпретация изображений и надписей 101

3.4. Теория и представления монохромной живописи бамбука эпохи Юань 112

3.4.1. Теория живописи Цянь Сюаня и Чжао Мэнфу 113

3.4.2. Книги о живописи бамбука и теории о том, как писать бамбук 119

3.5. Устоявшиеся сочетания образов в живописи бамбука и их значение 130

3.5.1. Бамбук и камни 131

3.5.2. Бамбук и другие растения 133

3.5.3. Бамбук и люди 141

3.5.4. Бамбук и птицы 146

3.5.5. Бамбук и вода 153

3.6. Эстетическое значение 158

Глава 4. Живопись бамбука в творчестве ведущих художников эпохи Юань 163

4.1 «Высокие стебли бамбука и камни» и другие произведения Ли Каня (1245－1320) 163

4.2 «Бамбук под дождем» и другие произведения Гао Кэгуна (1248－1310) 167

4.3 Семья Чжао Мэнфу 173

4.4 «Бамбук и камень» и другие произведения У Чжэня (1280－1354) 175

4.5 «Бамбук на ветру» и другие произведения Гу Аня (1289－1365) 178

4.6 «Бамбук и хризантема» и другие произведения Кэ Цзюсы (1290－1343) ... 184

4.7 «Засохшие деревья и заросли бамбука» и другие произведения Ни Цзаня (1301－1374) 188

4.8 «Картины семи благородных мужей» - коллекция живописи Чжао Тяньюя, Кэ Цзюсы, Чжао Юаня, Гу Аня, Чжан Шэня и У Чжэня 193

Заключение 206

Библиография 212

Введение

Актуальность исследования

Живопись бамбука является одной из дисциплин в рамках курса традиционной китайской живописи в Академии художеств и предполагает изображение бамбука как основной темы произведения, выполненное посредством работы с разведенной тушью; черно-белая палитра служит для выражения мыслей и чувств художника. Данное исследование посвящено анализу развития монохромной живописи бамбука тушью в период династии Юань (1271－1368), который по праву считается временем расцвета жанра *мочжу* (кит. «墨竹»), название переводится дословно как «бамбук тушью». Созданные в это время произведения вне зависимости от их художественного уровня и идеи имеют огромное значение для истории китайской живописи как с точки зрения влияния на последующие поколения, так и ввиду ограниченного количества сохранившихся подлинных работ.

В диссертационном исследовании подробно рассматривается культурно-исторический контекст периода, на фоне которого происходило становление и развитие живописи *мочжу*, а также прослеживается эволюция жанра. На основе анализа произведений показано, что уникальный стиль живописи бамбука эпохи Юань был сформирован под влиянием социально-культурной среды и, в частности, культуры *вэньжэней* (художников-литераторов, образованных людей)[1], основных создателей *мочжу*.

[1] *Вэньжэнь* - конфуцианское понятие, которое относится к социальной страте интеллектуальной и культурной элиты, воспитанной на принципах конфуцианства и

Поскольку живопись *мочжу* неразрывно связана с духовными традициями и богатым внутренним миром *вэньжэней*[2], данное исследование будет способствовать более ясному пониманию интеллектуальной культуры, стоящей за этим видом искусства.

Важно отметить, что поскольку в предыдущих исследованиях недостаточно полно рассмотрена тема исторического развития живописи «бамбука тушью», а также не было уделено должного внимания вопросам художественных традиций, духовным ценностям и культурному содержанию, стоящими за живописью *мочжу*, на сегодняшний день особенно остро ощущается потребность в серьезных монографических работах, способных заполнить существующие лакуны в исторических знаниях. На наш взгляд, при рассмотрении вопроса об истории развития этого жанра живописи необходимо правильно понимать и интерпретировать внутренние и внешние факторы её эволюции на различных этапах, а также объяснять духовные традиции, связанные с данным видом искусства. Именно эти вопросы являются ключевыми аспектами настоящего исследования.

определенном пласте знаний о литературе и искусстве, часто чиновники на государственной службе, литераторы, художники.

[2] В китайской традиционной культуре в бамбук вкладывается много смыслов. Он считается символом крепкости убеждений и духа, прямоты характера и скромности. Через бамбук художники-литераторы выражали свои морально-нравственные идеалы. Для художников-литераторов бамбук был не просто темой при изображении природы, но способом выражения их морально-нравственных идеалов и стремления к самосовершенствованию. Кроме того, в *мочжу* акцент делался на внутреннем духовном мире автора, а также мастерстве автора в обращении с кистью, а не на реалистичности и внешнем сходстве изображения бамбуку, что вполне соответствовало убеждениям вэньжэней, которые ценили в искусстве единство чувства и идей автора. Таким образом, был средством выражения личных переживаний и философии художников-литераторов, что сделало живопись *мочжу* лиричной, и важным носителем идеалов *вэньжэней*.

Степень научной разработанности темы

Мочжу, являясь одним из жанров традиционной китайской живописи, имеет долгую историю. Начиная с первых изображений бамбука до возникновения специального термина *мочжу*, выделенного в отдельную категорию в китайском искусстве, существовало множество трактатов, касающихся этого вида искусства. Так, начало теоретическому осмыслению живописи бамбука было положено исследователем эпохи Тан Чжан Яньюанем (кит. 张彦远, 815－907), который в своей работе «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» (кит. «历代名画记») упоминает о придворном художнике VII века Сяо Юэ (кит. 萧悦, VII в.), основной темой работ которого был бамбук. Позднее, во времена династии Сун (кит. 宋代, 960－1279) теоретик живописи XI века Го Жосюй (кит. 郭若虚, XI в.) в своей работе «Записки о живописи: что видел и слышал» (кит. «图画见闻志») впервые использовал термин *мочжу*. Су Ши (кит. 苏轼, 1037－1101) в своем произведении «Размышления о живописи бамбука» (кит. «墨竹叙论») был первым, кто четко определил творческие методы этого жанра. Работа художника династии Юань Ли Каня (кит. 李衍, 1245－1320) под названием «Подробные комментарии к живописи бамбука» (кит. «*Чжу пу сян лу*»/ «竹谱详录») стала своеобразной энциклопедией по теории и практике изображения бамбука как для современников, так и для последующих поколений художников. Существует и множество упоминаний о живописи *мочжу* в поэзии и других письменных источниках, что предоставляет богатый текстовый материал для изучения жанра.

Среди работ современных авторов особого внимания на наш взгляд, как

концептуального осмысления феномена *мочжу,* заслуживают две монографии, связанные с исследованием живописи бамбука: «Цветущая слива в китайском искусстве»[3] 1996 г. американская исследовательница Мэгги Бикфорд и «Китайская бамбуковая поэзия»[4] 2011 г. Фань Цзинчжуна (кит. 范景中) . Бикфорд полагает, что живопись бамбука сформировалась намного раньше живописи сливы (кит. 墨梅) под влиянием национальных культурных традиций, исследованию которых ранее не уделялось должного внимания. Поэтому тема живописи бамбука и скрытых в ней метафор и аллегорий имеет, по мнению исследовательницы, большой потенциал и важна для изучения. На этот аспект живописи в своей монографии обращает внимание Фань Цзинчжун. Он провел анализ произведений на тему бамбука различных поэтов и художников, делая акцент на духовных ценностиях, связанных с образом бамбука, а также показал изменения значения данного символа в истории китайской культуры. Однако в своей работе Фань Цзинчжун живопись *мочжу* отдельно не рассматривает.

Различные аспекты темы живописи бамбука также рассматриваются в ряде исследований. Одним из первых теоретиков искусства, обративших внимание на живопись бамбука, стал японский учёный Аоки Масару, который в 1935 г. опубликовал работу под названием «Происхождение четырех благородных растений в живописи тушью»[5]. Исследователь рассмотрел четыре классических сюжета китайской живописи (слива, орхидея, бамбук и хризантема), отметив, что бамбук был первым растением среди «четырех благородных», использованным в

---

[3] *Bickford, M.* Bones of Jade, Soul of Ice:The Flowering Plum in Chinese Art. -New Haven:Yale University Arts Gallery. 1996. – Pp. 315.

[4] *Фань Цзинчжун.* Китайская бамбуковая поэзия [M]. – Ханчжоу: Китайская академия искусств. 2011: С. 2. 范景中. 中华竹韵 [M]. 杭州：中国美术学院出版社. 2011.

[5] *Аоки Масару.* О живописи китайских литераторов [M]. – Ханчжоу: Народное изящное искусство Чжэцзяна. 2019. 青木正儿. 中国文人画谈 [M]. 浙江人民美术出版社. 2019.

живописи, а также кратко изложил историю происхождения и развития живописи бамбука. В 1948 ― 1949 гг. Ван Шисян написал работу «Китайская живопись *мочжу*»[6], в которой рассмотрел ранние памятники, рассказал об истории данного жанра живописи и применяемых техниках исполнения. В 1962 г. Тода Тэйю выпустил книгу «*Мочжу* эпохи пяти династий и Северной Сун[7]»[8], в которой он подробно описал процесс формирования жанра с конца эпохи Тан (755 ― 763) до второй половины XI века, а также объяснил то, как этот жанр стал популярным среди образованных людей. Его вывод заключался в том, что живопись «бамбук тушью» возникла в эпоху Тан и в дальнейшем развивалась как самостоятельный жанр живописи, становление которого происходило постепенно, начиная с периода царства Ранняя Шу (907 ― 925) до периода царства Южная Тан (937 ― 975). Французский учёный Пьер Жакйар в 1973 г. опубликовал работу «Китайская каллиграфия: абстрактное искусство, живопись духа»[9], в которой он объясняет связь между живописью бамбука и каллиграфией.

Завадская Е.В. в своем исследовании «Эстетические проблемы живописи старого Китая»[10], изданном в 1975 г., отмечала, что, чтобы понять эстетику живописи бамбука, необходимо хорошо понимать философский и культурный контексты. В 1977 г. она продолжила исследование бамбуковой живописи и в своей работе «Юаньский мастер Ли Кань о тайне живописи бамбука»[11] дала

---

[6] *Ван Шисян.* Исследования по теории китайской живописи [M]. – Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета. 2002. 王世襄. 中国画论研究 [M]. 桂林：广西师范大学出版社. 2002.

[7] Северной Сун (кит. 北宋, 960－1127). Древняя китайская династия Сун, один из её периодов, столица была в Бяньцзине (ныне город Кайфэн в провинции Хэнань). Поскольку Кайфэн находится в северной части Китая, этот период называют Северная Сун (Бэй Сун).

[8] *Тода Тэйю.* Наблюдения за японским искусством и сравнение с китайским искусством [M]. – Тайбэй: Издательство «Камень». 2000. 户田桢佑.日本美术之观察与中国美术之比较 [M]. 台北: 石头出版社. 2000.

[9] *Пьер Жакйар.* La calligraphie chinoise, art abstrait, peinture de l'esprit [Электронный ресурс]:URL:https://ngansiumui.com/about/about_pub_ebook-callig_fr.html (Дата обращения: 16.07.2023).

[10] *Цзун Бин.* Введение в пейзажную живопись. В переводе Е.В. Завадской–Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975.

[11] *Завадская Е.В.* Юаньский мастер Ли Кань о тайне живописи бамбука. – М.: Главная редакция

общую характеристику живописи *мочжу* эпохи Юань. Американский синолог Джеймс Кэхилл в 1976 г. в своей работе «Горы за рекой: китайская живопись династии Юань»[12] утверждал, что для живописи эпохи Юань характерна большая эмоциональность по сравнению с живописью времен династии Сун. В 1983 г. гонконгский исследователь Хэ Хуэйцзянь опубликовал работу под названием «Введение в живопись образованных людей эпохи Юань»[13], в которой он рассказал об основных творческих группах, занимающихся живописью бамбука в эпоху Юань. Следует отметить, что вышеуказанные работы представляют собой ценный источник информации о живописи *мочжу*, однако в силу выбранных авторами узких временных рамок и культурных различий, содержащаяся в них информация представлена недостаточно полно, что оставляет значительное пространство для дальнейшего исследования.

Работы вышеназванных учёных мотивировали последующих исследователей к разработке еще более разнообразных тем, связанных с живописью бамбука. Такие работы можно разделить на несколько категорий:

Первая категория — это исследования отдельных эпох живописи бамбука: преимущественно периодов Сун (960 ─ 1279) и Юань. К таким работам, в частности, относятся «Живопись *мочжу* периода Северная Сун»[14] тайваньского ученого Чэнь Мэнпина 2003 г. и «бамбук тушью в поэзии и живописи в эпохи Сун и Юань»[15] Ляо Чжао 2011 г. Исследования живописи бамбука более ранних

восточной литературы издательства «Наука», 1977. С. 216-221.

[12] *Cahill, J.* Hills Beyond a River. Chinese Painting of the Yuan Dynasty. — N. Y., 1976. – Pp.109.

[13] Хэ Хуэйцзянь.Введение в живопись образованных людей эпохи Юань [M]. Гонконг: Издательство Гонконгского университета, 1983: С. 85. 何惠鉴. 元代文人画序说 [M]. 香港: 香港大学出版社. 1983: 85.

[14] *Чэнь Мэнпин*. Живопись *мочжу* периода Северная Сун [D]. Национальный центральный университет, Тайвань. 2003. 陈孟苹. 北宋墨竹绘画研究 [D]. 台湾国立中央大学. 2003.

[15] *Ляо Чжао*. Бамбук тушью в поэзии и живописи в эпохи Сун и Юань. 廖钊. 宋元“墨竹”诗画研究 [D]. 南开大学. 2011.

периодов (до эпохи Юань) в основном касались анализа содержащейся в них поэзии, а работ, посвященных непосредственно живописи *мочжу*, было мало. Примечательным является и то, что исследований живописи *мочжу* последующих периодов – Мин (кит. 明代, 1368－1644) и Цин (кит. 清代, 1644－1911) – меньше, по сравнению количеством работ, посвященных этой теме времен Сун и Юань. Так, одной из немногих работ, рассматривающих произведения *мочжу* эпохи Мин, является «Живопись бамбука образованных людей начала династии Мин», написанная Чжу Ванчжаном в 2013 г., однако комплексного исследования по эпохе Цин пока не представлено, хотя нельзя не отметить, что к отдельным аспектам живописи бамбука этой эпохи проявляется довольно заметный интерес.

Вторая категория — это исследования, посвященные творчеству конкретных художников. Например, произведения известных художников живописи *мочжу* эпохи Юань являются объектом активного изучения. Наибольший интерес у ученых вызывает творчество таких художников как Вэнь Тун (кит. 文同, 1018－1079), Чжао Мэнфу (кит. 赵孟頫, 1254－1322), У Чжэнь (кит. 吴镇, 1280－1354), Кэ Цзюсы (кит. 柯九思, 1290－1343) и других. Примером данной категории исследований является работа «Основы бамбуковой живописи: произведения Кэ Цзюсы и знания эпохи Юань»[16], написанная Лян Пэйи в 2016 г. В данной работе автор отмечает, что творчество Кэ Цзюсы изобретательно, поскольку сочетает в себе монгольскую и китайскую культурные и художественные традиции. Также существует много трудов, посвященных исследованию произведений Гуань

[16] *Лян Пэйи*. Основы бамбуковой живописи: произведения Кэ Цзюсы и знания эпохи Юань [D]. Университет Гонконга. 2016. 梁佩仪.竹原理：柯九思（1290-1349）的绘画与元代知识（1271-1368）[D]. 香港大学. 2016.

Даошэн (кит. 管道升, 1262－1319), которая привлекает внимание ученых еще и тем, что она являлась единственной женщиной-художником бамбуковой живописи в эпоху Юань. Примером таких работ является «Исследование творчества Гуань Даошэн – женщины-художника эпохи Юань»[17] , написанное Чжан Ли в 2012 г.

К третьей категории относятся сравнительные исследования живописи *мочжу*, среди которых можно выделить работу «Новый взгляд на живопись жанра «цветы и птицы» эпох Сун и Юань»[18], написанную Чэнь Сяньфэн в 2020 г., и «Сравнительный анализ изображений бамбука на фарфоре[19] эпохи Юань и живописи *мочжу* эпохи Юань»[20] , составленный Чэнь Бао и Би Шэн в 2024 г. В данных трудах авторы посредствам сравнения выделяют некоторые особенности, характерные для живописи бамбука в эпоху Юань.

Кроме того, рассуждения о живописи *можчу* также встречаются в исследованиях о культуре бамбука, поэзии и прозе, связанных с данной темой. Работы, посвященные культуре бамбука, в основном представлены монографиями и статьями таких авторов, как Ван Пин[21] , Хэ Мин и Ляо Гоцян[22]. В своих

---

17 *Чжан Ли.* Исследование творчества Гуань Даошэн – женщины-художника эпохи Юань [D]. Шаньсийский педагогический университет. 2012. 张丽. 元代女画家管道升研究 [D]. 山西师范大学. 2012.

18 *Чэнь Сяньфэн.* Новый взгляд на живопись жанра «цветы и птицы» эпох Сун и Юань [J]. Изобразительное искусство. 2020 (09):16-27. 陈相锋. 重启花鸟画的“宋元之眼”[J]. 美术大观. 2020 (09):16-27.

19 Подглазурный узор в виде изображения бамбука на фарфоре, выполненный с использованием синего и белого цветов.

20 *Чэнь Бао , Би Шэн.*Сравнительный анализ изображений бамбука на фарфоре эпохи Юань и живописи *мочжу* эпохи Юань [J]. Керамическое производство Китая. 2024. 31(02):84-86. 陈宝, 毕胜. 元青花竹纹与元代文人墨竹的比较研究 [J].中国陶瓷工业. 2024. 31(02):84-86.

21 *Ван Пин.* Культура китайского бамбука [M]. Пекин: Издательство «Национальности». 王平. 中华竹文化 [M]. 北京:民族出版社. 2001.

22 *Хэ Мин, Ляо Гоцян.* Культура китайского бамбука [M]. Куньмин: Народное издательство

исследованиях они всесторонне рассматривают бамбук, его природу и его использование, а также анализируют связанную с данной темой литературу и живопись. В этих областях указанные ученые объясняют формирование и развитие литературы о бамбуке, стихотворных надписей на картинах с темой бамбука, живописи с изображением бамбука, а также поясняют значение стоящей за этим духовной культуры. При этом в упомянутых работах живопись *мочжу* как самостоятельный жанр не рассматривается, а упоминается лишь поверхностно. В них также не объясняются различия между живописью на тему бамбука и живописью *мочжу*.

В российском китаеведении и искусствознании теоретическое осмысление юаньской живописи *мочжу* сосредоточено прежде всего на ее философии и приемах «кисти и туши»[23], и имеет большую ценность для нашего исследования. Так, еще академик В.М. Алексеев отмечал, что юаньская живопись бамбука является высшим проявлением единства каллиграфии, поэзии и живописи, а также указывал, что идеи Чжао Мэнфу об использовании приемов каллиграфии в живописи стали эстетическим критерием, на который ориентировалась *мочжу*. Более того, каллиграфичность линий и особая ритмика линий стали визуальным символом, с которым идентифицировали себя художники-литераторы[24].

Е.В. Завадская отмечала, что *мочжу* эпохи Юань была для художников

Юньнани. 2012. 何明,廖国强. 中国竹文化 [M]. 昆明:云南人民出版社. 2012.

[23] В работах российских китаеведов « 笔 墨 » обычно интерпретируются как инструмент традиционной китайской каллиграфии и живописи и их художественное выражение. Оригинальный русский текст часто переводится как «кисть и тушь».

[24] *Алексеев В. М.* Китайская живопись как философский текст // Проблемы Дальнего Востока, 1966. №4. С. 112-125.

способом войти в пространство забвения себя и предмета во время упражнений с кистью, и с этой точки зрения живопись бамбука была визуальной метафорой чаньского просветления[25].

Отечественные исследователи часто делают акцент на связи живописи бамбука и каллиграфии. В. Г. Белозерова неоднократно подчеркивала, что каллиграфия сформировала особый способ видения мира, присущий китайской культуре. Ее фундаментальный труд, посвященный каллиграфии включает детальное рассмотрение основных почерков и основных штрихов, которые легли в основу живописи бамбука[26]. В. Г. Белозерова считает, что в китайской живописи микроформы (линии, штрихи, точки) сообщают более ёмкую и непосредственную информацию о духовных достижениях автора, чем макроформы (композиция, колорит)[27]. П. С. Одинокова считает, в эпоху Юань надписи разрастаются до нескольких столбцов и занимают все большее пространство картины, усложняется их содержание, а взаимоотношения между живописью, каллиграфией и литературой становятся все сложнее[28].

М.Е. Кравцова, напротив, подчеркивает «программно-символический» характер *мочжу* и считает, что юаньские художники трансформировали

---

[25] *Завадская Е. В*. Эстетика живописи в Китае: поэзия и каллиграфия в эпоху Юань . – М.: Наука, 1975.С. 210.

[26] Белозёрова В. Г. Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции : диссертация . //доктора искусствоведения : 24.00.01. – Москва, 2004

[27] Белозёрова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи Общество и государство в Китае, vol. 45, no. 2, 2015, pp. 342-370.

[28] Одинокова П. С. Синтез живописи, литературы и каллиграфии в альбомных листах Шитао раннего периода. // Человек и культура. 2016. № 1. С. 139-173.

конфуцианскую традицию *би-дэ* (кит. 比德) в абстрактный язык туши и кисти[29]. В 2004 г. Кравцова М.Е. в своей монографии «История искусства Китая» [30] представила краткий анализ символического значения бамбука. Через два года под редакцией Титаренко М.Л. вышла работа «Духовная культура Китая»[31], в которой большое внимание уделено культурно-историческому контексту развития живописи бамбука в эпоху Юань.

Л. И. Головачёва писала о *мочжу* в контексте ее политического символизма, указывая, что классификация бамбука в «*Чжу пу сян лу*» («Подробные комментарии к живописи бамбука») Ли Каня содержит намеки на неприятие монгольского правления, и что через нарочито аполитическое представление природы художник сохранял свое национальное сознание[32]. Е.А. Серебряков, анализируя взаимоотношения между *мочжу* и философией даосизма, отвечал, что угловая скошенная композиция и техника *юньжань* (кит. 晕染, досл. «мазать пятнами»)[33] в произведениях У Чжэня является интерпретацией тезиса из «*Дао дэ цзина*» о том, как «мягкое и слабое побеждает твердое и сильное»[34], тогда как листья бамбука, растущие то густо, то редко – это символ движения инь и ян[35]. В

---

[29] *Кравцова М. Е*. История искусства Китая. СПб.: Лань, 2004. Гл. 5. С. 178-203.

[30] *Кравцова М. Е.* История культуры Китая : учебное пособие / М. Е. Кравцова. — Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2023. — 560 с.

[31] *Титаренко М.Л.* Духовная культура Китая : энциклопедия. Т. 3 : Литература. Язык и письменность / отв. ред. М.Л. Титаренко. — Москва : Восточная литература, 2008. — 855 с.

[32] *Головачёва Л. И*. Символика растений в китайской традиционной культуре . Владивосток: ДВФУ, 2009. 336 с.

[33] Это техника традиционной китайской живописи, при которой тушь или краска естественно растекаются и смешиваются, создавая мягкий, градиентный визуальный эффект без чётких границ.

[34] *Дао дэ цзин* (кит. 道德经). *Лао-цзы*. / в переводе В.В. Малявина. – М.: Астрель. – С. 34.

[35] *Серебряков Е. А*. Даосские аллюзии в живописи бамбука эпохи Юань // Искусство Азии, 2012. №1(8). С. 34-49.

работе В.В. Малявина отмечается, что техника *фэйбай* (кит. 飞白, досл. «летящий белый»)[36]является отражением представлений китайской традиционной космологии, и именно принципа взаимопорожения пустого и заполненного (*сюй-ши*, кит. 虚实)[37]. Наконец, А.С. Лукьянова сравнивает *мочжу* эпохи Юань с русской иконописью, а именно золотым фоном, и указывает, что в обоих случаях происходит освобождение и возвышение духа через «дематериализацию» (*любай*[38] в китайской живописи – золочение в иконописи)[39].

Необходимо отметить особый вклад С. Н. Соколова-Ремизова, важнейшего российского исследователя живописи художников-интеллектуалов, рассматривавшего в своих работах все грани творчества вэньжэней и отмечавшего особую роль образа бамбука в традиционной живописи Китая. «Органично связанная с искусством каллиграфии монохромная живопись тушью и изображение в этой технике бамбука, занимающего ведущее место в традиционной символико-метафорической теме «четырех совершенных» (сыцзюньцзы)… раскрывает наиболее важные стержневые стороны этических и

---

[36] Техника письма, при использовании которой кончик кисти не полностью пропитывается тушью, в результате чего при письме появляется «сухая кисть», оставляющая следы или пробелы, напоминающие летящее движение – что и дало название технике.

[37] *Малявин В.В*. Философия туши: монохромная живопись как метафизическая практика // Восток-Запад, 2018. №3. – С. 45-61.

[38] «Пустота (или «оставление пустот», «*любай*») в китайской живописи — это не просто незаполненное пространство, а "немая поэзия" (немая музыка), создающая диалог между изображением и зрителем. Она отражает принцип "в сказанном есть недосказанное" (кит. 言有尽而意无穷), где отсутствие становится формой присутствия высшего смысла.» «Техника любай тесно связана с даосской идеей "пустоты, рождающей полноту" (кит. 虚中有实), а также с чань-буддийским пониманием пустоты как источника всех форм.» *Рифтин Б. Л.* Китайская классическая эстетика. М.: Наука, 2006.

[39] *Лукьянова А.С*. Диалог традиций: китайская монохромная живопись и византийская иконопись. М.: БуксМАрт, 2020. 178 с.

эстетических идеалов феномена китайской духовной культуры и помогает приблизиться к пониманию поэтики ее глубинных, сокровенных основ»[40].

Следует отметить, что все вышеупомянутые ученые в своих работах исследуют разные аспекты живописи *мочжу*: одни больше внимания уделяют истории развития этого вида искусства, другие обращают внимание на художественную ценность произведений данного жанра, третьи исследуют творческий опыт отдельных художников. Изучая указанные материалы можно проследить ключевые этапы в развитии живописи бамбука, однако их содержание не позволяет увидеть целостную картину эволюции данного вида искусства, поскольку эти работы затрагивают лишь отдельные аспекты данной объемной темы и не являются комплексными исследованиями живописи *мочжу*. На сегодняшний день имеется лишь одна магистерская диссертация на тему «Искусство живописи *мочжу* эпохи Юань»[41], написанная Лю Цин в 2016 г., однако ее содержание лишь в общих чертах рассказывает о бамбуковой живописи исследуемого периода.

Объектом исследования стали произведения живописи *мочжу* таких китайских художников – представителей сословия образованных людей эпохи Юань, как Ли Кань, Гао Кэгун (кит. 高克恭, 1248－1310), Чжао Мэнфу, У Чжэнь, Гу Ань (кит. 顾安, 1289－1365), Кэ Цзюсы, Ни Цзань (кит. 倪瓒, 1301－1374), которые оказали существенное влияние на формирование и развитие живописи

---

[40] *Соколов С.Н.* «Монохромный бамбук» как образ «совершенного человека». Культура Востока. Выпуск 3: «Визитные карточки» восточных культур /Ред.-сост. Е. И. Кононенко. — М.: ГИИ, 2018. С. 142.

[41] *Лю Цин.* Искусство живописи *мочжу* эпохи Юань [D]. Педагогический университет Цюйфу. 2016. 刘青. 元代墨竹艺术研究 [D]. 曲阜师范大学. 2016.

бамбука в данный исторический период.

Предметом исследования является эволюция живописи *мочжу* в эпоху Юань с определением стилеобразующих признаков, технических приемов, национальных особенностей и внутреннего содержания, базирующихся на духовной культуре периода.

Цель исследования проследить эволюцию живописи бамбука в рамках рассматриваемого периода; исследовать китайские традиционные теории живописи, выявить на этой основе характерные особенности живописи *мочжу* и ее технические приемы.

Задачи исследования

1. Определить, как политическая культура повлияла на жизнь *вэньжэней* эпохи Юань, что, в свою очередь, отразилось на живописи *мочжу*.

2. Прояснить внутренние закономерности развития жанра живописи бамбука, повлиявшие на эволюцию в эпоху Юань.

3. Проанализировать и структурировать имеющуюся исследовательскую литературу о символическом значении бамбука в живописи для максимально полного раскрытия внутреннего содержания жанра.

4. Исследовать основные этапы развития живописи бамбука.

5. На основе анализа сохранившихся произведений и теорий живописи сформулировать особенности и эстетические критерии этого жанра.

Используемые методы исследования определяются целью и задачами исследования и включают общенаучные и специальные методы. В качестве

общенаучных методов применены системный и исторический подходы, а также сравнительный анализ. Системный подход дал возможность рассмотреть живопись *мочжу* в рамках системы традиционной китайской живописи в целом. Исторический подход позволил выявить основные концепции развития живописи бамбука, проследить процессы формирования и развития жанра живописи *мочжу*, воссоздать культурно-исторический контекст, на фоне которого происходило развитие живописи бамбука, представить информацию об основных представителях этого жанра в эпоху Юань. Произведения различных художников сравнивались между собой для выявления основных стилеобразующих признаков и характерных приемов живописи *мочжу* на основе метода сравнительного анализа.

К специальным подходам, примененным в данном исследовании, относятся методы искусствоведческого и культурологического исследования. Благодаря формально-стилистическому анализу были определены основные характеристики живописи *мочжу* и ее технические приемы. Иконологический метод позволил интерпретировать значение изображений бамбука, связанных с символическим подтекстом. Социально-культурный метод позволил раскрыть внутреннее содержание через духовную культуру эпохи Юань.

Научная новизна исследования заключается в том, что содержащаяся в нем информация позволяет заполнить существующие пробелы в научных знаниях, связанных с темой *мочжу*, как в Китае, так и в России. В работе впервые показано, как политический строй и связанная с ним культура эпохи Юань повлияли на

художественную эстетику и творческое состояние художников, обращающихся к живописи *мочжу*. Также было полноценно аргументировано, что расцвет живописи бамбука в эпоху Юань был во многом обусловлен культурным самосознанием художников, то есть их способностью в контексте своего времени создавать произведения, в которых они выражали свои личные ощущения, связанные с осмыслением происходящих исторических событий, базируясь на знаниях литературы и искусства предыдущих эпох.

Хронологическими рамками исследования является эпоха правления династии Юань, которая охватывает период с 1271 по 1368 гг., когда живопись *мочжу* достигла своего расцвета. Именно в этот период было создано наибольшее количество произведений живописи бамбука, которые оказали серьезное влияние на творчество художников последующих поколений.

Географические рамки обусловлены основными регионами, где жили и собирались художники, рисующие тушью бамбук. Это прежде всего Пекин и юго-восточные районы Китая.

Источниками исследования являются подлинные произведения живописи бамбука эпохи Юань, находящиеся в коллекциях Музея Гугун в Пекине (Запретный город), Музея императорского дворца в Тайбэе, Китайского павильона сокровищ и в коллекциях музеев различных провинций и городов Китая, например, Сучжоу, Тяньцзиня, Шанхай, Далянь, Цзилинь и т.д. А также в коллекциях за пределами Китая: Токийском национальном музее, Метрополитен-музее Нью Йорка, а также Государственном музее Востока в

Москве. В качестве специальной литературы были использованы источники, найденные в государственных библиотеках Китая и России и в электронных версиях научных изданий[42].

Основные положения, выносимые на защиту

Во-первых, эпоха Юань стала периодом расцвета живописи *мочжу*, в ней проявились яркие художественные особенности и богатое духовное содержание.

Во-вторых, уникальность художественного стиля и технических приемов живописи бамбука эпохи Юань обусловлена влиянием двух основных факторов: социально-культурной среды того времени и своеобразием развития самого жанра.

В-третьих, живопись *мочжу* времени Юань воплощает в себе духовность китайского искусства, обладает особенностями китайской традиционной культуры и использует тему, характерную для традиционной китайской живописи.

В-четвёртых, живопись бамбука эпохи Юань является выражением чувств китайских художников, их культурного самосознания и эстетических стремлений.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что, во-первых, в работе впервые системно и всесторонне показано развитие искусства

---

[42] Например: Электронная программа «Китайская философия» - 中国哲学书电子化计划 [Электронный ресурс] – URL: https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=148415&page=51&remap=gb (Дата обращения 09.04.2025) Музей сокровищ Китая 中华珍宝馆：https://g2.ltfc.net/home 知网：CNKI Overseas 豆瓣读书： https://book.douban.com/ 全国图书馆参考咨询联盟：http://www.ucdrs.superlib.net/ 谷歌学术 https://scholar.google.com.hk/?hl=zh-CN Синология.Ру: история и культура Китая:https://www.synologia.ru/ Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»:https://cyberleninka.ru/ НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА:https://www.elibrary.ru/ Государственный каталогмузейного фондаРоссийской Федерации :https://goskatalog.ru/portal/#/ Российская государственная библиотека:https://search.rsl.ru/ru/networkresources/index.

живописи *мочжу* эпохи Юань. Во-вторых, определены факторы, влияющие на развитие живописи *мочжу* и формирование стилевых особенностей, характерных для живописи бамбука данного периода. В-третьих, показаны изменения живописи *мочжу* в ходе исторического развития, а также объяснен скрытый смысл живописи бамбука эпохи Юань. Таким образом, настоящее исследование значительно обогатит теорию искусствознания, связанную с темой китайской традиционной живописи в целом. При этом информация, содержащаяся в работе, также предоставляет собой богатый материал о живописи *мочжу*, который может быть использован для дальнейшего исследования.

Практическая значимость исследования заключается в том, что, во-первых, материалы исследования смогут стать хорошей теоретической базой для творчества современных художников живописи *мочжу*. Во-вторых, результаты исследования могут быть использованы в учебных программах в рамках обучения традиционной китайской живописи и истории китайского искусства. В-третьих, знания об искусстве живописи бамбука могут быть использованы для проведения мастер-классов по живописи *мочжу*, что будет способствовать международному распространению традиционной китайской культуры, позволит укрепить взаимное доверие и улучшить культурный обмен между странами. В-четвертых, материалы и выводы настоящего исследования могут быть полезны сотрудникам музеев в выставочной деятельности, для каталогизации, атрибуции и экспертизы произведений живописи *мочжу*.

Апробация исследования основные положения и отдельные аспекты диссертационной работы отражены в десяти докладах на научных конференциях, в том числе международных. Девять статей опубликованы в журналах и сборниках, из них четыре опубликованы в журналах из перечня рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК. Материалы данного исследования были использованы для подготовки и проведения лекций по истории *мочжу* и мастер-классов по рисованию бамбука (список приводится ниже).

Статьи, опубликованные по теме диссертации в изданиях, рекомендованны ВАК:

1. *Воробьева Д.Н., Ду Шанждэ*. Живопись бамбука (*мочжу*) в средневековом Китае // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 4. Часть 2. С. 293-310.
2. *Воробьева Д.Н., Ду Шанждэ*. Трактаты средневековых авторов о живописи бамбука // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 4. Часть 1. С. 169-187.
3. *Воробьева Д.Н., Ду Шанждэ*. «Картины семи благородных мужей» в контексте развития жанра *мочжу* династии Юань // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова.2025. № 1. Часть 1. С. 329-342.
4. *Ду Шанждэ*. Стилевые особенности бамбуковой живописи семьи Чжао Мэнфу // Вестник ГГУ. 2025. № 2. С. 29-39.

По теме диссертация были опубликованы статьи в изданиях, зарегистрированных в базе РИНЦ:

5. *Ду Шанждэ*. Разговор о методе языковой конверсии в современной китайской масляной живописи // Сборник статей по материалам Всероссийский форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры 21 века» «ДИСК-2022». М.:Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). 2022. С. 406-413. Часть 1. С. 113-115.

6. *Ду Шанждэ*. Живопись бамбука в период династии юань // Сборник статей по материалам: Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна-2023». М.: Государственный институт искусствознания. 2023. С. 406-413.

7. *Ду Шанждэ, Воробьева Д.Н.* Механизмы интеграции восточной и западной культуры в художественном образовании // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум: Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. С. 181-183.

8. *Ду Шанждэ*. Трактаты средневековых авторов о живописи бамбука-«*чжу пути сян лу*» // Проба пера тезисы конкурсных научных работ студентов аспирнтов и молодых преподавателей. М.:РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. С. 28-32.

9. *Ду Шанждэ*. Духовный символизм живописи *мочжу* эпохи Юань. // Сборник статей по материалам: Человек и культура Востока. Исследования и переводы. М.: ИКСА РАН. 2024. С. 173-180.

Ряд положений диссертации изложены в докладах на научных конференциях и форумах:

1. «Разговор о методе языковой конверсии в современной китайской масляной живописи» на МНК «Всероссийский форума молодых исследователей » «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры 21 века (ДИСК-2022)». Москва, 2022.

2. «Четыре ключевых слова визуальных характеристик китайской «Фотографической живописи» под влиянием современных медиа» на МНПК «Медиаискусство — XXI век. генезис, художественные программы, вопросы образования». Москва, 2022.

3. «Живопись бамбука в период династии Юань» на международном форуме молодых исследователей искусства (Научная весна-2022). Москва, 2023.

4. «Механизмы интеграции восточной и западной культуры в художественном образовании» на МНК «Россия-Китай – Первый Российско-Китайский форум: Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». Москва, 2023.

5. «*Мочжу* в период династии юань» на МНК «Всероссийский научный форум китайских учащихся». Москва, 2023.

6. «Живопись *мочжу* как отражение моральных установок художника в эпоху Юань» на XXV МНК «Китай и Восточная Азия: философия,

литература, культура», Москва, 2023.

7. «Современная интерпретация восточной традиции в живописи Чжоу Чунья». V-я МНК «Современное искусство Востока: поводы для рефлексии». Москва, 2024.

8. «Обновляя традицию – живопись бамбука У Гуаньчжуна, 1919-2011)» на IX ежегодном форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна-2025», Москва, 2025.

9. «Влияние географических факторов на стиль живописи бамбука в эпоху династии Юань». XI МНК «География искусства», Москва, 2025.

10. «О слиянии каллиграфии и живописи в *мочжу* эпохи Юань. XXVI МНК «Китай и Восточная Азия: философия, литература, культура». Москва, 2025.

Мастер-классы по рисованию бамбука:

1. 2022 г. «Традиционная китайская живопись *мочжу*». Кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна. РГПУ им. С. Г. Строганова, Москва.

2. 2023 г. «Китайская каллиграфия и *мочжу*» в РАНХИГС при Президенте Российской Федерации», Москва.

3. 2024 г. «Традиционная китайская живопись *мочжу*» Кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайн. РГПУ им. С. Г. Строганова, Москва.

4. 2024 г. «*Мочжу*», Центр современного искусства № 9, Москва.

5. 2025 г. «Традиционная китайская живопись *мочжу*» в Музее времени и часов, Фонд «Часовое наследие», Москва.

Награды и дипломы:

1. Диплом первой степени «Проба пера-2023» за статью «Трактаты средневековых авторов о живописи бамбука – *чжу пути сян лу*». Конкурс научных работ студентов, аспирантов, сотрудников, преподавателей в области изобразительного и прикладного искусства, дизайна, реставрации и искусствоведения. РГПУ им. С. Г. Строганова. 2023.

2. Диплом первой степени в категории «Живопись пейзаж». Международный фестиваль вокруг света искусство без границ международная выставка-конкурс взгляд художников на мир. СПбГХПА им. А.Л. Штиглица. 2024.

3. Диплом участника IV Художественно-промышленной выставки-форума «Уникальная Россия», Гостиный двор, Москва, 2024.

4. Диплом участника российко-китайской выставки имасляной живописи «Пейзаж как поэзия», Всероссийской музей декоративного искусства, Москва. 2024.

Структура работы диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстрациями.

Глава 1. Историко-культурный контекст эпохи Юань. Положение художников

1.1. Политическая и культурная среда эпохи Юань

Мышление живописцев эпохи Юань в большой мере определялось политической и культурной средой времени. Основными создателями произведений *мочжу-хуа* (кит. 墨竹画) были ученые-литераторы – *вэньжэни* (кит. 文人)[43]. Концепция живописи литераторов – *вэньжэнь-хуа* (кит. 文人画)[44] – была впервые сформулирована Су Ши[45] в эпоху Сун. В данном исследовании мы будем, вслед за Е.А. Торчиновым (1956 — 2003) придерживаться социально-функциональной позиции, согласно которой теорию живописи Су Ши стоит рассматривать как инструмент конструирования культурной власти класса литераторов. Торчинов указывал, что Су Ши и его последователи, в действительности, через подписи к картинам и комментарии к текстам (напр., «Дун-по. Заметки на полях», «*Дун по ти ба*», кит. 《东坡题跋》) создавали закрытий круг коммуникации литераторов. Эти тексты были не только художественной критикой, но и символами идентичности, в интерпретации

---

[43] Деятель эпохи Юань Ся Вэньянь в трактате «*Тухуа баоцзань*» («Драгоценное зерцало живописи») пишет о 175 юаньских художниках, из которых почти половина – 76 человек, были мастерами живописи бамбука.

[44] Обычно относится к картинам, созданным образованными людьми феодального общества Китая. Это понятие зародилось в эпоху Тан и в каждый период имело разные значения. Су Ши в «*Дун по ти ба*» (кит. 东坡题跋, «Дунпо. Заметки на полях») писал о том, что художники литераторы, рисуя лошадь, запечатлеваюсь сам дух лошади, что пробуждает у зрителя некие ассоциации и чувства, тогда как профессиональные художники-ремесленники запечатлевают внешнее сходство, которое ничего, кроме раздражения, не вызывает. Ван Шуйчжао. Исследование Су Ши [M]. – Шанхай: Народное издательство Шанхая. 2019: С. 104. 王水照. 苏轼研究 [M]. 上海：上海人民出版社. 2019：104.

[45] Су Ши (кит. 苏轼), китайский поэт, эссеист, художник, каллиграф, чайный мастер и государственный деятель Сун.

которых могли участвовать только ученые с равным культурным капиталом[46]. С одной стороны, идея Су Ши «уравнять поэзию и живопись» была отвержением класса художников, не обладавших высоким уровнем культуры. С другой стороны, предложение Су Ши «не искать сходства» было бунтом против системы императорских экзаменов *кэцзюй* (科举)[47]. Это субъективное и игровое отношение к живописи позволяло сохранить духовную автономию в борьбе между императорской властью и статусом ученого[48].

Полноценное развитие *вэньжэнь-хуа* началось именно в Юань. Так, художник начала эпохи Цянь Сюань (кит. 钱选, 1239－1301) [49] предложил идею «*ши ци шо*» (кит. 士气说), т.е. особенного стиля, присущего живописи благородного, образованного человека, который вкладывает в свое произведение собственные чувства и идеи, творит не за деньги или престиж, или по заказу властьимущих. Это легло в основу критериев оценки произведений *мочжу*. Живопись бамбука эпохи Юань, развиваясь на основе достижений прошлых династий, пережила существенную трансформацию эстетической философии и творческого подхода художников под влиянием политико-культурного климата времени. Рассмотрим предпосылки этого процесса в ряде аспектов:

---

[46] *Зограф И.Т., Торчинов Е.А.* «Поэзия и живопись в теории Су Ши: семиотический аспект»// Письменные памятники Востока. М.: ИВ РАН, 2003. – Вып. 2 (15). – С. 101–115.

[47] Императорские экзамены на соискание ученой степени, кэцзюй (кит. 科举) – это государственные экзамены, успешное прохождение которых давало право занимать руководящие должности в государственном аппарате. Обладатели ученой степени входили в привилегированное сословие ученых мужей *шэньши*, из среды которого нанимались чиновники. Такая система была призвана обеспечивать социальную мобильность и существовала с VII в. до отмены 1905 г.

[48] *Торчинов Е.А.* «Социальный статус художника в средневековом Китае: теория Су Ши» // Восток-Запад: Историко-литературный альманах. М.: Наука, 2001. – № 3. – С. 72–89.

[49] Цянь Сюань (кит. 钱选),китайский художник и поэт.

национального вопроса, политической системы, религиозно-этической философии эпохи Юань.

1.1.1. Национальный вопрос

Юань – изначально неханьская по своему происхождению династия, в ее правление большое значение для жизни получила четыреклассовая система деления общества. Согласно ей, выделялось четыре класса людей с разными правами и обязанностями – монголы, *сэму*[50], *ханьжэнь*[51] и *наньжэнь* («южане»)[52]. Авторы династийных историй, описывавших юаньскую эпоху, говорили об этой четырехклассовой системе как о ключевой особенности решения этнического вопроса. Между тем, в последние годы данная концепция оспаривается учеными в пользу теории «внутри- и межгрупповых отношений между этносами».

Относительно социальной классификации эпохи Юань существуют различные теоретические дискуссии (ранние учёные, такие как Ту Цзи (кит. 屠寄, 1856 — 1921)[53] и Янаи Ватару (японский ученый, 1875 — 1926) [54], выдвинули первоначальные концепции, Мэн Сымин (кит. 蒙思, 1908-1974) систематизировал

---

[50] Этнические меньшинства, кроме монголов и ханьцев. Название в популярном знании связано с тем, что, в отличие от китайцев, глаза этих людей могли быть разного цвета (хотя кареглазые также были в их среде). Однако полное название 各色名目之人 не предполагало обращения к цвету глаз, а значило буквально «разные». Смысл «цветноглазые» образовался благодаря сокращению полного термина.

[51] Относится к людям, находившимся под первоначальным правлением династии Цзинь, включая ханьжэнь, чжурчжэней, киданей и другие этнические группы.

[52] Народность ханьжэнь и различные этнические меньшинства под властью династии Южная Сун.

[53] *Ту Цзи* (Династия Цин). Исторические записи Великих Моголов [M]. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии 2020: С. 33. 屠寄（清代）. 蒙兀儿史记 [M]. 呼和浩特：内蒙古人民出版社. 2020:33.

[54] *Янаи Ватару* (Япония). Исследование цветного зрения монголов и хань в династии Юань [M]. – Народное издательство Шаньси.2015: С. 89. 箭内亘（日本）.元代蒙汉色目待遇考 [M]. 太原：山西人民出版社. 2015:89.

теорию «четырёхклассовой системы»[55], а в последние годы Лю Сяо[56], Ду Гуаньин[57] и другие учёные высказали сомнения). В данном исследовании применяется теория "внутри- и межгрупповых отношений", предложенная Хуан Эрнином (2020)[58], которая трактует этнические различия в эпоху Юань скорее как проявление культурной близости, нежели строгой иерархии. Данная интерпретация лучше соответствует историческому контексту культурного синкретизма того периода.

Правящая династия Юань пришла к власти путем завоевания, однако, не имея опыта управления страной, где большую часть населения составляли ханьцы, столкнувшись с необходимостью стабилизировать политическую обстановку, монголы обратились к опыту предыдущих династий. Чингисхан (1162 — 1227)[59]

---

[55] *Фунада Йошиюки* (Япония). Исследования по истории династии Юань:«Цветноглазые» Проблема неотделима от «теории четырёх классов» [Электронный ресурс]. URL:http://www.baijiahao.baidu.com/s?id=1744943571591817605&wfr=spider&for=pc (Дата обращения:9.1.2023).

[56] *Лю Сяо* (Тайвань). Влияние расового фактора на судебные процессы при династии Юань. [Электронный ресурс]. URL:https://leghist.project.sinica.edu.tw/pages/a2013/data_4_a2013_199-228.pdf (Дата обращения:26.1.2023). 刘晓（台湾）. 元代司法审判中种族因素的影响[电子资源]. URL:https://leghist.project.sinica.edu.tw/pages/a2013/data_4_a2013_199-228.pdf（访问时间：2023.1.26）.

[57] Ду Гуаньин (Тайвань). Эволюция классификации этнических групп в династии Юань. [Электронный ресурс]. https:books.google.ru/books/about/%E5%85%83%E4%BB%A3%E6%97%8F%E7%BE%A4%E5%88%86%E9%A1%9E%E7%9A%84%E6%BC%94%E8%AE%8A.html?id=iZhwzgEACAAJ&redir_esc=y(Дата обращения:26.1.2023). 杜冠颖（台湾）. 元代族群的分类演变[电子资源]. https:books.google.ru/books/about/%E5%85%83%E4%BB%A3%E6%97%8F%E7%BE%A4%E5%88%86%E9%A1%9E%E7%9A%84%E6%BC%94%E8%AE%8A.html?id=iZhwzgEACAAJ&redir_esc=y（访问时间：2023.1.26）.

[58] *Хуан Эрнин*. Переосмысление этнических отношений в династии Юань[J]. – Журнал Центрального института социализма, 2020, (01): С.138-148.黄二宁. 元代族群关系再思考——以“族群内外制”为中心[J]. 中央社会主义学院学报, 2020, (01):138-148.

[59] Чингисхан — основатель и первый великий хан Монгольской империи, объединивший разрозненные монгольские и тюркские племена; полководец, организовавший завоевательные походы монголов в Китай, Среднюю Азию, Ближний Восток (в большей части на территории

даже как-то сказал: «Забочусь о талантливых, как о братьях»[60]. Находясь под влиянием взглядов Чингисхана, его внук Хубилай (1215 — 1294)[61], начал продвигать китайское право и ценил китайскую культуру и искусство. В начале Юань на службу было принято большое количество ханьских чиновников, таких как Лю Бинчжун (кит. 刘秉忠, 1216 — 1274), который сыграл важную роль в создании юаньской политической системы и правил. Большой вклад в формирование юаньских принципов управления внес Ван Сылянь (кит. 王思廉, 1238 — 1320). Юаньский стиль живописи, однако, во многом был определён творчеством Чжао Мэнфу.

Несмотря на то, что *ханьские* литераторы, составлявшие основную массу живописцев в эпоху Юань, находились в маргинальном положении, национальный вопрос не сделал художественное творчество застойным или регрессивным, и благодаря их мудрости и стратегическому мышлению, *вэньжэнь-хуа*, получила значительное развитие. Традиционная китайская живопись делилась на три жанра – *жэньу* (кит. 人物, досл. «люди и вещи»), *шаньшуй* (кит. 山水, досл. «горы и воды»), *хуаняо* (кит. 花鸟, досл. «цветы и птицы»). Из-за запрета в эпоху Юань на изображение духов и божеств, а также на использование золотого и красного цветов, фигуративная *вэньжэньу-хуа* пришла в упадок. Художники, избегавшие участия в общественной и политической жизни, воспевали в картинах красоту

современного Ирана), на Кавказ и в Восточную Европу. Основатель самой крупной в истории человечества континентальной империи.

[60] *Чжоу Лянсяо*. История династии Юань [M]. – Шанхай: Народное издательство Шанхая 2019: С. 106. 周良霄. 元史[M]. 上海：上海人民出版社. 2019:106.

[61] К 1279 году монголы завершили завоевание династии Сун, и Хубилай-хан стал первым императором неханьского происхождения, завоевавшим весь Китай.

мира, находящегося за пределами физической реальности. Стилистика произведений живописи, отличавшейся в предшествующую эпоху обилием деталей и насыщенностью цвета, изменилась в пользу более сдержанной. На первый план вышла монохромная живопись тушью и исследование внутреннего – духовного и чувственного – мира человека. Тушь прекрасно подошла для фиксации мимолетного, субъективного восприятия действительности, и поэтому в Юань развитие получила монохромная живопись двух жанров – *шаньшуй* и *хуаняо*. Бамбук всегда пользовался большим уважением среди ученых-литераторов как символ благородного характера. Поэтому неудивительно, что высоко ценившие самосовершенствование и исследования духовного мира, выходящего за пределы физической реальности, литераторы так полюбили монохромную живопись бамбука, *мочжу-хуа*. Живопись бамбука, ставшая отражением личных переживаний художников, стала одной из наиболее примечательных страниц истории живописи эпохи Юань.

1.1.2. Дуализм политической системы

Существенное влияние на развитие живописи и каллиграфии оказала управленческая и культурная политика сменявших друг друга правителей. Завоевав обширные территории, монголы создали прецедент большого полиэтнического государства. Для поддержания стабильности власти, в Китае монголы создали смешанную политико-культурную систему, сочетавшую старый политический строй монголов с ханьским законодательством.

Исторически, единственным путем для начала государственной карьеры

конфуцианского ученого была система *кэцзюй* – т.е. прохождение императорских экзаменов на соискание ученой степени, что было реализацией конфуцианской идеи о необходимости духовного самосовершенствования для налаживания порядка в семье и стране[62]. В 1315 г., через 55 лет после основания Юань, Жэнь-цзун (Аюрбарибада Буянту хан, 1285－1320) издал указ о восстановлении императорских экзаменов и их проведении один раз в три года. До конца правления династии они проводились 16 раз, и были успешно пройдены 1139 кандидатами, получившими степень *цзиньши*[63]. Указ Жэнь-цзуна 1315 г. гласил: «Любой человек старше 25 лет, признанный по месту жительства послушным своим родителям, честным и надежным, а также академически одаренным, имеет право сдавать экзамен»[64]. Однако многие литераторы учились только поэзии и ритмической прозе, а официально организованных учебных заведений для преподавания знаний об управлении было мало. Между тем, «из-за недоверия к ханьским литераторам императорская семья предпочитала выбирать высокопоставленных чиновников из числа некитайского населения»[65]. Поэтому,

---

[62] Т.е. «совершенствование [собственной] личности, налаживание отношений в семье, наведение порядка в стране и мира в Поднебесной», *сю ци чжи пин* (кит. 修齐治平) – фраза происходит из раздела «Великое учение» «Книги ритуалов» («*Ли цзи да сюэ*», кит.《礼记·大学》). Положение этики и политической теории, согласно которому совершенствование моральных качеств ученого литератора прямо связано с установлением правильных отношений внутри семьи, справедливым управлением государством и способностью успешно справляться со своими социальными обязанностями.

[63] Высшая ученая степень (из трех), которая присуждалась по прохождении третьего, столичного уровня экзаменов кэцзюй.

[64] *Чжоу Лянсяо*. История династии Юань [M]. Шанхай:Народное издательство Шанхая. 2019: С. 216. 周良霄. 元史 [M]. 上海:上海人民出版社. 2019: 216.

[65] *Ду Миньчжэнь, Чжан Юньцзи*. Исследование взаимосвязи между культурной политикой и развитием каллиграфии и живописи в династии Юань [J]. Оценка искусства. 2021(09):С. 131-132. 杜敏祯,张云霁. 元代文化政策与书画艺术发展形态的关系研究[J]. 艺术品鉴. 2021 (09):131-132.

несмотря на существование механизма отбора, большинство литераторов не получали должности в государственном аппарате, что показывает «двойственность» системы императорских экзаменов в эпоху Юань.

Политико-культурный дуализм имел два проявления. С одной стороны, сохранение китайской правовой системы отражало новый уровень взаимодействия между монголами и китайцами. Введение ханьского права еще больше способствовало феодализации монголов и обеспечило династии поддержку ханьского класса землевладельцев. Например, этнический китаец, происходивший из императорского рода сунской династии известный литератор Чжао Мэнфу[66] добровольно стал чиновником и высоко ценился при юаньском дворе. С другой стороны, монгольские элиты сохраняли свои собственные политико-культурные установки. Например, проводилась политика параллельного использования китайского и монгольского языков. Китайский служил официальным языком, но монгольский был языком императора и знати, поэтому

[66] Китайский художник, каллиграф, литератор и государственный деятель. В 1286 году по поручению правившего Китаем хана Хубилая (имп. Ши-цзу; 1271—1295) учёный-конфуцианец Чэн Цзюйфу прибыл в Хучжоуский регион для вербовки представителей местных образованных слоёв на службу в императорской администрации. Чжао Мэнфу (кит. 程钜夫,1249－1318) оказался среди двадцати учёных-южан, согласившихся на это. Люди, подобные Чжао, представлявшему сунский императорский дом, были необходимы Хубилаю для придания легитимности своему режиму в глазах китайцев. В среде китайских учёных суровая критика в отношении Чжао продолжалась долгое время. Он примирился со своей судьбой, исповедуя учение «*чаоинь*» (кит. 朝隐, «отшельник при дворе»), и воплотил свои взгляды при помощи поэзии и живописи. Концепция «*чаоинь*» основана на вере в возможность чисто внешнего участия в политической карьере, в то время как в душе человек мог оставаться отшельником, бережно охраняющим свой дух от окружающей скверны. Кроме того, судя по поступкам Чжао во время службы в императорской администрации, он, подобно лучшим представителям китайского образованного класса, насколько мог, старался облегчить участь китайцев в период монгольского владычества. Он пережил четырёх монгольских императоров, служил губернатором в двух провинциях — Чжэцзян и Цзянси [неизвестный термин], и занимал множество других важных постов, включая директорство в Академии Ханьлинь.

культура ханьцев плохо распространялась среди правящего класса. Из-за культурного разрыва подавляющее большинство ханьских чиновников оставалось на политической периферии.

До эпохи Юань художники в основном писали на шелке, а в Юань стали предпочитать недорогую бумагу *мачжи*[67]. То есть период Тан-Сун (618 — 1279) живопись преимущественно использовала дорогие материалы, которые делали ее более броской – шелк и минеральные краски. Лишенные покровительства императора и живущие в стесненных обстоятельствах литераторы эпохи Юань, не могли позволить себе дорогие материалы. Это привело их к изобретательности, например, смелым экспериментам со впитываемостью книжной бумаги *мачжи,* позвовшей им в своих работах создавать визуальный эффект, совершенно отличный от живописи предшествующих династий (илл. 1).

Потеряв привилегированный социальный статус, которым они обладали в сунскую эпоху, литераторы в Юань сформировали свой круг, устраивая спонтанные собрания, на которых велись интеллектуальные беседы, декламировались стихи и писались картины. Гу Ин (кит. 顾瑛, 1310 — 1369), богатый литератор эпохи Юань, организовал в своем родном городе собрание, которое было активным на протяжении двадцати лет, в нем приняли участие более трехсот писателей и художников[68]. Художественное взаимодействие поэтов, живописцев и каллиграфов способствовало синтезу поэзии, каллиграфии и

[67] Один из видов бумаги, использовавшийся в Китае с древних времен для создания книг. Усовершенствована Цай Лунем (63-121) в эпоху Восточная Хань (25-220). Это прочная и хорошо впитывающая тушь бумага, изготовленная из волокон джута, бамбука и ткани.

[68] *Гу Ин* (Династия Юань).Юйшань миншэн цзи [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2008: С. 498. 顾瑛 (元代). 玉山名胜集 [M]. 北京: 中华书局. 2008: 498.

живописи. Поэтому юаньская живопись лирична и литературна, и прекрасно выражает индивидуальное видение и эмоции в символической форме.

Правители династии Юань ставили государственную управляемость на первое место, а экономическое развитие и культурное строительство уже имели второстепенное значение. Например, деление провинций в Юань было сильно оторвано от географической среды [69] (илл. 2). Из этого можно сделать вывод, что забота юаньских императоров о сфере культуры была менее приоритетной, чем сохранение монгольского аристократического правления. При этом все слои общества по-своему ностальгировали по предыдущей династии и восставали против монгольских элит. В условиях репресированной культуры на фоне этнокультурного разнобразия общества, большинство литераторов, потеряв возможность строить государственную карьеру, увлеклись идеей *отшельничества* (кит. 隐逸) и отдалились от столицы. Что касается живописи, то эпоха Юань породила соответствующее эстетическим предпочтениям литераторов стилистическое направление — сдержанную, изящную, рефлексивную монохромную живопись, проникнутую чувством одиночества.

1.1.3. Религиозное многообразие и единство «трех учений»

Религиозная терпимость монгольских правителей создала благоприятные условия для процветания и сосуществования различных религиозных течений – китайского буддизма (прежде всего секты чань, кит. 禅宗), тибетского буддизма,

[69] Границы между ними чертились по принципу сцепления собачьих клыков, в зависимости от военных и политических нужд без учета естественной среды, чтобы снизить возможности сепаратизма. Ли Чжан. Исследование политической системы династии Юань [M]. Пекин: Народное издательство. 2003: С. 81.李治安. 元代政治制度研究 [M]. 北京: 人民出版社. 2003: 81.

даосизма, ислама, иудаизма, христианства. Политическая необходимость привела к синкретизму трех основных религиозных течений Китая – конфуцианства, буддизма и даосизма.

Первыми контакт с монгольскими правителями установил ханьский чаньский монах Чжунгуань (кит. 中观) и его ученик Хайюнь (кит. 海云), которых Чингисхан уважительно называл патриархами[70]. Следующие несколько поколений правителей почитали Хайюня как чань-буддийского духовного лидера всего Китая, однако, среди монгольского населения китайский буддизм не нашел особого распространения.

Наибольшей популярностью в Юань пользовался тибетский буддизм. При Дрогён Чогьял Пагбе[71] (кит. 八思巴, 1235－128), первом теократическом монархе Тибета, бывшем духовным наставником хана Хубилая и государственным наставником империи Юань, тибетский буддизм занял высокое положение. Пагба-лама перенес центр тибетсккого буддизма в Даду[72]. Это было сделано, во-первых, чтобы подчеркнуть одобрение юаньской династии буддийским духовенством. Во-вторых, для поддержки боевого духа армии и народа, что сыграло свою роль в победе монголов над южносунской династией (1127－1279). В итоге, Хубилай приказал ежегодно проводить буддийские мероприятия. Так, тибетский буддизм стал главной религией, которую исповедовали монгольские

---

[70] В раннем буддизме такой термин мог употребляться по отношению к монахам и монахиням, занимавшим руководящие должности в сангхе или пользовавшимся особым уважением.

[71] Известен как Пагба-лама — пятый глава тибетской буддийской школы Сакья. Первый теократический монарх Тибета, на столетия вперёд задавший политико-религиозную роль Тибета в регионе.

[72] Название столицы империи Юань, современного Пекина.

правители, а также приобрел широкую популярность в народе.

Пользовавшийся большим уважением даосский патриарх Цю Чан-чунь[73], общавшийся с Чингисханом, все же добился уважения монгольских правителей к даосизму и освобождения даосов от административных и налоговых повинностей. Благодаря пропагандируемой им идее ненасилия был ограничен геноцид местного населения монгольскими завоевателями, идеи спасения людей и благоденствия народа способствовали восстановлению и развитию общественно-экономического уклада Центральной равнины и стабилизации общественного порядка.

Число людей, исповедующих ислам в период Юань возросло прежде всего в результате межнациональных браков с воинами монгольской армии[74], купцами и миссионерами. Правители предоставляли равные привилегии как исламским общинам, так и верующим, включая освобождение от торговых налогов, земельной ренты и других повинностей.

С развитием торговли в Китай пришел и иудаизм. Он стал влиятельным религиозным течением в период правления Мункэ (кит. 蒙哥, 1209 — 1259)[75], однако император к нему не очень благоволил, считая, что еврей Иуда Искариот предал Иисуса, а предательство порицалось в монгольской культуре. Католичество в эпоху Юань было представлено в основном иностранными торговцами и монгольской знатью. Первый католический миссионер Джованни из Монтекорвино (1247—1328) был принят вторым юаньским императором Тэмуром

---

[73] Он же, Цю Чуцзи, мастер Чанчунь 1148—1227, кит. 丘处机.

[74] В состав монгольской армии входило завоеванное монголами население, в том числе арабы, персы и представители различных этнических групп Центральной Азии.

[75] Четвёртый великий каган Монгольской империи (1251—1259), внук Чингисхана.

(1265－1307).

Итак, можно выделить три характерные черты религиозного мира Китая в эпоху Юань. Во-первых, симбиотическое развитие множества религий. Во-вторых, доминирование тибетского буддизма в среде правящего сословия. В-третьих, влияние ханьской культуры и, в частности, конфуцианства, на все религиозные учения.

Конфуцианство не является религией, однако, как часть ханьской культуры, а также как источник норм поведения, которого придерживалось большинство *вэньжэней*, оно обладает рядом признаков религии (долговечность, представления о нравственности, культовая обрядность). Соединение конфуцианства с даосизмом и буддизмом в Юань стало характерной чертой эпохи. Так, главное философское сочинение Чжоу Дуньи «*Тайцзи тушо*»[76], написано под влиянием даосских идей о Великом пределе. *Эр Ченг* (кит. 二程)[77] на уважении к законам природы и разума, подавлении эгоистических желаний путем внутреннего самосовершенствования, наряду с южносунской теорией «принцип один, проявлений много»[78] показывает влияние буддийских представлений о сознании[79]

---

[76] Чжоу Дуньи (кит.周敦颐, 1017－1073). Китайский философ и литератор времён империи Сун, основоположник неоконфуцианства.Чжоу Дуньи (Династия Сун)Тайцзи тушо [Электронный ресурс]. URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=216650&remap=gb#%E8%BF%98%E9%87%91%E8%BF%B0(Дата обращения: 16.07.2023). 周敦颐(宋代).太极图说[电子资源]. URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=216650&remap=gb#%E8%BF%98%E9%87%91%E8%BF%B0 (访问时间：2023.7.16).

[77] Чэн Хао (кит. 程颢,1032－1085) и Чэн И (кит. 程颐,1033－1107) были конфуцианцами династии Сун.

[78] «Принцип один, проявлений много» *ли и фэнь шу*, (кит. 理一分殊). Конфуцианские тезис, выдвинутый Чжу Си (кит. 朱熹, 1130－1200), согласно которому разум и принципы морали находят свое проявление во всем сущем.

[79] кит. 心, санскр. citta-prakrt,cittada - мыслящее начало, не омраченное заблуждениями.

а также практик медитации. Содержащееся в «Книге о Пречистом и пресветлом законе преданности и сыновней почтительности» (*Цзинмин чжунсяо цюаньшу*, кит. 《净明忠孝全书净明忠孝全书》) даосской школы *Цзинминдао*[80] (кит. 净明道) положение о том, что «пока человек верен и придерживается сыновней почтительности, то он, даже если и глуп, может быть на пути познания»[81] – это еще один пример интеграции конфуцианской этики в другие религиозные течения. Школа *Цюаньчжэнь* (кит. 全真教) переняла или сформировала многие свои идеи и медитативные практики под влиянием буддизма, отчего иногда называется «даосской школой чань», и конфуцианства: так, от адептов школы требуется высокое нравственное совершенство и им а также необходимо изучить даосские знания.

Убедительно пишет о единстве трех учений канадский синолог Тимоти Брук: «монгольские правители, в отличие от предыдущей династии, чтившей конфуцианство, также советовались с даосскими и буддийскими наставниками об управлении страной и нравственности. Первые рассуждения о единстве трех религий появились в эпоху Юань»[82]. Такая ситуация сложилась, во-первых, потому что атмосфера религиозной терпимости в юаньском Китае способствовала интеграции различных культур и религий. Еще важнее было то, что ханьцы

Ключевое понятие для китайского буддизма.

[80] Одна из семи крупных школ даосизма, зародившаяся в эпоху Сун и достигшая расцвета в Юань.

[81] *Хуан Юаньцзи* (Династия Юань). Книге о Пречистом и пресветлом законе преданности и сыновней почтительности [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2018: С. 44. 黄元吉 (元代). 净明忠孝全书 [M]. 北京: 中华书局. 2018: 44.

[82] *Brook, T. J.* Rethinking syncretism: The Unity of the Three Teachings and their Joint Worship in Late—Imperial China. Joural of Chinese Religions. 1993 (21).– Pp. 15-16.

объяснили монгольским правителям, что такое ханьская культура. Возможность единства трех учений означает, что несмотря на наличие трех конкурирующих систем знания и религиозных традиций в ханьской культуре, все они шли по одному пути заботы о человеке.

В целом, отношение монгольских правителей к религиям было утилитарным и объяснялось нуждами государственного управления. Как замечает историк Юань Чэнь Гаохуа, «религия – это опиум для управляемых»[83]. Политика ранних монгольских императоров в отношении трех учений – конфуцианства, буддизма и даосизма – была ровной – без явного предпочтения одному из них. Единство трех учений со временем стало приобретать явно выраженное практическое назначение. Так, даосизм с его представлениями о покое и недеянии и буддизм с его призывом к равнодушию к земным благам, выполняли духовные функции утешения измученного войной народа. Конфуцианство же было необходимо для поддержания стабильности феодального строя и привлечения феодалов, большинство которых составляли ханьцы, на службу государству. Таким образом, религиозное многообразие и синкретизм сыграли положительную роль в укреплении монгольской династии в Китае.

1.1.4. Утверждение неоконфуцианства как государственной идеологии

Управляя страной, большую часть населения которой составляли ханьцы, монгольские правители опирались на неоконфуцианство. Все больший

[83] *Чэнь Гаохуа*. Чэнь Гаохуа рассказывает о династии Юань [M]. Шанхай: Shanghai Science and Technology Literature Press. 2009: C. 78. 陈高华. 陈高华说元朝 [M]. 上海：上海科学技术文献出版社. 2009: 78.

религиозный синкретизм, идейно питавший неоконфуцианство, которое было окончательно сформировано в эпоху Юань на основе учений Конфуция и Мэн-цзы[84] с использованием доктрин даосизма и буддизма, зародившееся в эпоху Сун, было символом культуры ханьцев, проживавших в Центральной равнине[85]. Словами китаеведа Юй Инши (1930 — 2021): «Самое большое отличие неоконфуцианства от ортодоксального конфуцианства – это появление в нем учения об [индивидуальной] природе сердца»[86]. [Индивидуальная] природа сердца (*синьсин*, кит. 心性) – это категория китайской классической философии, относящаяся к умственному, волевому и чувственному началу человека, его характеру. Больше всего рассуждений о природе сердца человека можно обнаружить в буддизме, в частности – в чань-буддизме с его учением о природе будды и сердце, открытом для принятия истины[87]. Сформированное под влиянием этих представлений неоконфуцианское учение о сердце и индивидуальной природе основано на следующей центральной мысли: индивидуальная природа человека сущностно тождественна универсуму. Для достижения цели – постижения Вселенной через себя – буддизм уничтожает страсти и желания, чтобы добиться внутренней ясности. Даосизм исключает отвлекающие шумы

---

[84] Мэн-цзы (кит. 孟子, 372-289 гг. до н. э.) – продолжатель идей Конфуция, утверждавший необходимость любви императора к народу. Иванченко Н. В.Особенности дискурса конфуцианства// Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2014.№2. С. 23-28.

[85] *Чжу Цзюнь*. Неоконфуцианство и общество в династии Юань[M]. – Чэнду: Издательство Башу. 2022.С. 47. 朱军.元代理学与社会 [M]. 成都：巴蜀出版社. 2022:47.

[86] Перевод термина – *А.И. Кобзев*. – См. *Кобзев А.И*. Философия китайского неоконфуцианства. - М.: Восточная литература, 2002. - 606 с. – С. 37.

[87] *Тай Сюй*. Введение в буддизм [M]. Сянтань: Издательство Сянтанского университета. 2011: С.7.太虚. 佛学入门 [M].湘潭：湘潭大学出版社. 2011: 7.

мира и возвращается к естественному спокойному и невозмутимому состоянию. Конфуцианство говорит о нравственности и подчинении своих эгоистических желаний нормам этикета. Для неоконфуцианцев было важно активное участие в мирских делах, окружающая действительность и принципы управления обществом и государством. Кроме того, особое внимание уделялось воспитанию личности и нравственному поведению: считалось, что моральные качества и поступки человека должны соответствовать конфуцианским нравственным нормам, что также рассматривалось как вклад в развитие общества и государства.

В 1235 г. монгольская армия захватила Дэань (провинция Хубэй), и в плен был взят ученый-конфуцианец Чжао Фу (кит. 赵复, XIII в.), который впоследствии служил при дворе. Через развитие академий он занимался распространением идей неоконфуцианства и воспитал множество ученых. Наиболее известны Сюй Хэн (кит. 许衡,1209－1281)[88], У Чэн (кит. 吴澄, 1249－1333) и Лю Инь (кит. 刘因, 1249－1293). Их философия сформировала облик неоконфуцианства эпохи Юань.

Политический фон того времени побуждал конфуцианских ученых не просто заниматься малосодержательным комментированием и интерпретацией конфуцианских текстов, но обращаться к окружающей действительности. Сюй Хэн отстаивал идеи необходимости руководствоваться конфуцианством в управлении государством и единства конфуцианства и реальной жизни. Он утверждал, что неоконфуцианские принципы «это принципы, которые обычные

[88] Первый человек, распространивший неоконфуцианство в эпоху Юань. Высоко оцененный Хубилаем, он предложил идею «следования законам империи Хань» как источника преемственности и легитимности власти.

люди могут понять и применить на практике».[89] Предлагаемая им, как советником стратегия управления была во многом основана на даосской идее избегания чрезмерного вмешательства в дела государства. Это сыграло положительную роль в стабилизации политической обстановки в начале Юань.

У Чэн подчеркивал необходимость строгого подхода в науке, говорил о необходимости совершенствовать ум через приобретенные знания, особо отмечая, что человек должен заниматься самоанализом, оттачивая свою психоэмоциональную восприимчивость (Точка зрения восходит к Лу Цзююаню). Таким образом, разрешив внутренние противоречия неоконфуцианства и укрепив его статус в Юань, У Чэн заложил теоретические основы для превращения неоконфуцианства в официальную идеологию.

Если заслуга Сюй Хэна состоит в распространении неоконфуцианской мысли среди государственных элит и обеспечение ими поддержки неоконфуцианства, то Лю Инь способствовал популярности неоконфуцианства среди средних и низших сословий и существенно расширил его влияние в народе. Лю Инь отмечал, что обычные люди могут изменить свою судьбу благодаря упорному труду. Так, путем созерцания обретается мудрость, а через самосовершенствование и стремление к нравственному поведению в реальном мире можно достичь состояния совершенномудрого.

Пессимистическое сознание китайских литераторов, как философская традиция, нашло отражение в неоконфуцианстве. Они критиковали буддизм и

---

[89] *Bol, P. K.* Neo-Confucianism in History. Harvard University Asia Center. Cambridge city. – Harvard University Asia Center. 2010. – Pp. 253.

даосизм за избегание социальной ответственности и невнимание к проблемам этики и много размышляли об общественных проблемах. Обновление конфуцианской мысли соответствовало потребностям монгольских правящих элит и обеспечило расцвет неоконфуцианства в эпоху Юань. Оно было теоретическим обоснованием политической власти, духовной поддержкой, дало хороший материал для искусства и литературы.

1.2. Положение художников в эпоху Юань

В эпоху Юань основную массу художников составляли образованные люди (*вэньжэнь*) ханьского происхождения, т.е. образованные этнические китайцы, однако по статусу и личным взглядам на монгольское правление их можно разделить на две группы. Первая – мастера, продолжившие писать картины по заказу императорского дома, участвуя в культурной жизни дворца, находясь на государственной служб, а уже во вторую – художниками. Наиболее яркие представители этой группы – Чжао Мэнфу и Кэ Цзюсы. Ко второй группе относятся художники, которые отказавшись служить иностранным по своему происхождению правителям и сохраняя верность предыдущей, китайской династии Сун, предпочли удалиться от двора и жить в уединении. Для них живопись была источником заработка и средством выражения чувств. Разница в жизненном выборе нашла отражение в творческой деятельности. Самыми яркими представителями этой группы были Цянь Сюань, У Чжэнь и Ни Цзань.

1.2.1. Придворные художники эпохи Юань

Когда мы говорим о придворной школе живописи, то стоит прежде всего

сказать об Академии живописи, *Хуа-юань* (кит. 画院), т.е. специализированном учреждении при дворе императора, отвечавшем за контроль над деятельностью придворных живописцев. В ведении Академии, помимо создания произведений живописи по заказу членов правящей семьи, находились подготовка художников, а также оценивание, организация и хранение императорской коллекции[90]. С началом эпохи Юань и приходом к власти монголов, *Хуа-юань* была распущена, и ее художники рассредоточились по другим историческим академиям Китая: *Ханьлинь* (кит. 翰林), Палате по сбору талантов (*Цзисянь-юань*, кит. 集贤院), Палате ученых мужей при Павильоне для хранения государевых документов (*Куй-чжан гэ сюэ-ши-юань*,кит. 奎章阁学士院), Канцелярском приказе (*Мишу-цзянь*, кит. 秘书监). Большинство художников были людьми чрезвычайно образованными и эрудированными. Для них живопись и другие виды искусства были лишь одним из видов деятельности, они участвовали в написании эдиктов, составлении и редактировании исторических хроник, в государственном управлении в качестве советников.

Академии *Ханьлинь* и *Цзисянь-юань* собирали в своих стенах много именитых и влиятельных художников. В их числе были Ли Кань и его сын Ли Шисин (кит. 李士行, 1282－1328), получившие должности за свои успехи в живописи. К этой же категории относятся и Чжао Мэнфу и его сын Чжао Юн (кит.

[90] Создание дворцовой Академии живописи было обусловлено двумя предпосылками. С одной стороны, закрепление классовой структуры общества вело к совершенствованию институтов государственного управления на фоне все большего влияния императора на духовную, культурную и художественную сферы жизни. С другой стороны, по мере общего развития искусства, его социальная функция становилась все более очевидной и стала рассматриваться правящим классом как эффективное средство укрепление власти, а также и источник удовольствия.

赵雍，1289－1369). При этом первый работал и в академии *Ханьлинь*, и в *Цзисянь-юань*, а его достижения в области искусства вполне сопоставимы с его успехами на государственной службе. Ся Вэньянь в «Драгоценном зерцале живописи» (кит. 图绘宝鉴) оценивает его так: «Он был первейшим в каллиграфии, а его картины – настоящими шедеврами живописи и каллиграфии»[91]. Он одинаково хорошо работал в разных жанрах, и его картины на темы «“горы и воды”, “деревья и камни”, “цветы и бамбук”, “люди и лошади” были очень тонки и изящны»[92]. Он хорошо владел и *гунби* (кит. 工笔)[93], и *се-и* (кит. 写意)[94] (илл. 3,4), был образован, прекрасно разбирался в философии. Он был самым высокопоставленным чиновником ханьского происхождения при юаньском дворе, и поэтому его влияние на дворцовую живопись особенно велико. Его работа при двух учреждениях способствовала распространению его художественной философии и стиля.

В 1329 г. император Вэнь-цзун (1304－1332) учредил Палату ученых мужей при Павильоне для хранения государевых документов (*Куй-чжан гэ сюэ-ши-юань*), которая занималась вопросами образования, составлением и переводом императорских документов, а также экспертизой культурных реликвий, каллиграфии и живописи. Служившие здесь чиновники были в основном

---

[91] *Ся Вэньянь.* Драгоценное зерцало живописи (*Тухуэй Баоцзянь*). Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета. 2016 : С. 89. 夏文彦 (元代). 图绘宝鉴 [M]. 北京: 北京师范大学出版社. 2016:89.

[92] У *Мэйин.* Биография Чжао Мэнфу. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство древних книг. 2016: С. 27. 吴梅影. 赵孟頫传 [M]. 杭州: 浙江古籍出版社. 2016: 27.

[93] «Тщательна (прилежная) кисть» - детализированная проработка изображения, тонкая манера письма.

[94] Свободный стиль в китайской живописи, в котором идейное содержание превалирует над формальным сходством.

известными художниками, главным из которых был коллекционер и мастер живописи бамбука Кэ Цзюсы, а также писатель и художник Цзе Сисы (кит. 揭傒斯, 1274－1344). Литератор и художник Юй Цзи (кит. 虞集, 1272－1348) (илл. 5) и Кэ Цзюсы оценивали произведения каллиграфии и живописи, оставляли комментарии на известных работах времени. Их деятельность по сбору, классификации и оценке работ внесла большой вклад в сохранение ханьской культуры этой эпохи.

Через двенадцать лет художественная деятельность Павильона для хранения государевых документов была прекращена, ее функции взял на себя созданный в 1340 г. Павильон для хранения высочайших повелений (*Сюаньвэнь-гэ* кит. 宣文阁). Каллиграф Чжоу Боци (кит. 周伯琦, 1298－1369) сменил Кэ Цзюсы, который покинул свой пост и вернулся в родной город. Между тем, по сравнению с предыдущим институтом, полномочия *Сюаньвэнь-гэ* были сильно сокращены, а художественные функции – гораздо менее выражены.

В Юань было учреждено два института, занимавшихся управлением библиотекой императора – Канцелярский приказ *Мишу-цзянь* (кит. 秘书监) и *Чжаовэнь-гуан*ь (кит. 昭文馆), в которых также работали художники. Они были настоящими мастерами живописи, а их стиль отличался строгим следованием натуре. Канцелярский приказ курировал дела, связанные с живописью и каллиграфией, включая идентификацию, классификацию, реставрацию, оформление работ и так далее. В нем, в частности, работал знаменитый художник, которому мы обязаны появлением направления *цзехуа* (архитектурной ведуты, в

пер. «живопись по линейке»)[95] Ван Чжэньпэн (кит. 王振鹏, XIV в.) [96] (илл. 6). Также стоит упомянуть секретаря Шан Ци(кит. 商琦,？－1324) (илл. 7), который подражал сунской (1127－1279) придворной живописи и создавал очень тонко проработанные картины. Мастер жанра *жэньу* («люди и предметы») Тан Вэньчжи (кит. 唐文质, XIV в.) отвечал за атрибуцию произведений каллиграфии и живописи. В *Мишу-цзянь* «создавались портреты чиновников как визуальная летопись для последующих поколений»[97], как сказано о художественной деятельности этого учреждения в «Реестре канцелярского приказа» («*Мишу-цзянь чжи*»). Помимо руководства надзором за книгами и картинами, Канцелярский приказ также отвечал за картографию и другие задачи, где художественные навыки используются с более прагматичными целями.

Знаменитые придворные художники, служившие в Чжаовэнь-гуань, такие как Хэ Чэн (кит. 何澄, 1217－1309) (илл. 8), мастер портретов исторических персонажей, а также изображений лошадей и архитектуры. Так, Лю Юань (кит. 刘元, 1240－1324) (илл. 9), специализировавшийся на скульптуре и живописи, был принят на службу ко двору императора-основателя Хубилая. Он создавал буддийские образы, объединял техники индийской скульптуры с китайской и был очень уважаем среди религиозных деятелей[98]. Были и художники, отвечавшие за

---

[95] Т.н. «живопись по линейке», *цзехуа*, использовалась преимущественно при рисовании архитектурных объектов для большей реалистичности изображения.

[96] *Ян Дэчжун*. Краткое описание картин с персонажами художника династии Юань Ван Чжэньпэна [J]. Китайская живопись и каллиграфия. 2018 (08): С. 38-43. 杨德忠. 元代画家王振鹏人物画述略 [J]. 中国书画. 2018(08):38-43.

[97] *Ван Шидянь, Шан Цюнъюн*. *Мишу-цзянь чжи*. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2022: С. 209. 王士点（元）、商企翁（元）. 秘书监志 [M]. 上海:上海古籍出版社. 2022:209.

[98] *Чжэнь Гуанцзюнь*. Лю Юань-замечательный скульптор династии Юань [J]. Тяньцзиньский

дизайн придворных костюмов, дворцовых украшений и росписей императорских храмов, но они, как правило, были невысокого ранга, а утомительный и повторяющийся характер их работы ограничивал реализацию их художественных талантов. Например, Лю Гуаньдао (кит. 刘贯道, XIV в.) был вознагражден правящей семьей за роспись скульптуры Юй-цзуна[99], он работал художником по костюмам.

Подводя итог, можно сказать, что творчество художников-литераторов, служивших при дворе в эпоху Юань, характеризуется тремя особенностями. Во-первых, прагматизм. Они работали преимущественно по заказу правящей династии, в произведениях акцент делался на демонстрации великолепия правящего дома. Отличительными чертами их работ является повествовательность, политико-просветительская тематическая направленность. Во-вторых, по технике исполнения это *гунби* и стремление к натуралистическому, правдоподобному воспроизведению видимого. Большинство картин выполнено в изящной и детализированной манере. Произведения, на которых представлены масштабные сцены жэньу и величественные виды гор и рек, по настроению нарочито торжественны, их объект изображения сложен, а цвета насыщенные и яркие. Наконец, в-третьих, авторский стиль художников имел два измерения. Большую часть творческого времени такие художники тратили на создание картин на заказ, и здесь их естественным образом сдерживали ограничения,

---

бюллетень НПКСК. 2008 (06): С. 47. 甄光俊. 刘元: 元代雕塑奇人[J]. 天津政协公报. 2008 (06): 47.

[99] Он же Чинким (кит. 真金，1243-1285), второй сын Хубилая, основателя империи Юань, и его жены Чаби из рода унгират.

накладываемые самим утилитарным характером работы и целями. Между тем, свободное от службы время они посвящали творческими поисками, и здесь их стиль был более свободен – чаще всего это была живопись тушью в манере *се-и*. Излюбленными мотивами были бамбук и камни, цветы и птицы, горы и воды. Это монохромная живопись, со стремлением запечатлеть не внешнее, но внутреннее духовное сходство. Очень показательным примером здесь является Чжао Мэнфу с его узнаваемым стилем живописи (илл. 10). Вероятно, так они расслаблялись после службы, разделяя в этом позицию самодеятельных художников, для которых, словами Ни Цзаня, живопись была «средством самоувеселения»[100].

1.2.2. Художники-литераторы эпохи Юань

Большая часть художников и каллиграфов из числа *вэньжэнь* в эпоху Юань оказалась лишена всех тех привилегий, которыми их одаривала сунская династия. Очень немногие из них, через систему *кэцзюй*[101], или по рекомендации, оказались при дворе, тогда как большинство очутились на периферии политической жизни страны. Императоры «перестали играть роль их покровителей, и китайский Юго-Восток, благодаря комфортному климату и развитой экономике стал культурным центром»[102].

Были и упорные сторонники прежней династии, действительно отказывавшиеся от службы, такие как Цянь Сюань (илл. 11), Чжэн Сысяо (кит. 郑

---

[100] *Чэнь Юйян. Ни Цзан* [М]. Шицзячжуан: Хэбэйская образовательная пресса. 2003: С. 51. 陈雨杨. 倪瓒 [M]. 石家庄：河北教育出版社. 2003: 51.

[101] Государственные экзамены в императорском Китае (кит. 科举) — неотъемлемая часть системы конфуцианского образования, обеспечивавшая соискателям доступ в государственный бюрократический аппарат и обеспечивавшая социальную мобильность

[102] *Bush, S.* The Chinese Literation Painting. – Hong Kong University Press. 2012. – Pp. 118.

思肖, 1241 — 1318) (илл. 12) и Гун Кай (кит. 龚开, 1221 — 1305) (илл. 13), но таковые составляли меньшинство. У многих других же просто не было возможности получить государственную должность. Так, внук Чжао Мэнфу Ван Мэн (кит. 王蒙, 1308–1385) (илл. 14) в соответствии с семейной традицией заступил на чиновническую службу в 1340 г., и работал, пока его карьера не была прервана восстанием красных повязок[103]. Были и те, кто потерпел неудачу в государственной службе, как Хуан Гунван (кит. 黄公望, 1269 — 1354) (илл. 15), который оказался замешан в деле о налоговых нарушениях, попал в тюрьму, а после освобождения ушел со службы жить в уединении вдали от двора. В результате большинство литераторов не смогли получать официальное жалованье и были вынуждены переквалифицироваться (что означало смену социального класса) — становились учителями, торговцами, врачами и т.д. Это ознаменовало распад класса чиновников и его превращение в более широкий класс образованных людей – *вэньжэнь*.

Не имеющие официальной должности художники-литераторы были лишены государственной поддержки, однако в то же время и их творчество не подвергалось требованиям, которые накладывала служба придворных живописцев, что дало им большую творческую свободу. В своем искусстве они выражали свой внутренний мир, и руководствовались философскими представлениями и

[103] Восстание красных повязок – движение в Китае против владычества монгольской империи Юань, которое завершилось падением власти монголов, восстановлением независимости Китая и установлением в нём китайской династии Мин в 1368 году. Началом восстания принято считать 1351 г. (XIV в.).

стилистическими предпочтениям, свойственными *вэньжэнь-хуа*. [104]

Живопись литераторов имеет три характерные особенности. Во-первых, утонченное изящество. *Вэньжэнь-хуа* – это синтетическое искусство, сочетающее в себе литературу, каллиграфию, живопись и искусство резьбы печатей. В стиле и тоне произведений находят отражение культурные представления художника, его знания и вкус. Во-вторых, главный материал – тушь, а не краски, цвета очень сдержанные, это преимущественно монохромная живопись. Это связано с эстетикой и философией традиционной китайской живописи. С одной стороны, высшая цель художника – это раскрыть сущность бытия в картине, и цвет как фактор вторичен для творчества[105]. С другой стороны, традиционная конфуцианская культура идеализирует сдержанность, умеренность в проявлении чувств. Человек, находясь между Небом и Землей, должен быть в гармонии с

---

[104] Дун Цичан (кит. 董其昌, 1555－1636) выявил линию развития живописи литераторов (*вэньжэнь-хуа*) в истории китайского искусства: «Вэньжэнь-хуа ведет начало от танского [художника] Ван Вэя (кит. 王维,692－761), к Дун Юаню (кит. 董源, 934－962), Цзюй Жаню (кит. 巨然, 960－985), Ли Чэну (кит. 李成, 919－967), Фань Куаню (кит. 范宽, 950－1032). Идейными наследниками художников Дун и Цзюй стали Ван Шэнь (кит. 王诜, 1036－1093) и Ми Фэй (кит. 米芾, 1051–1107), а затем традицию продолжили четыре великих мастера эпохи Юань – Хуан Гунван, Ван Мэн, Ни Цзань (кит. 倪瓒, 1301－1374) и У Чжэнь (кит. 吴镇, 1280－1354). В Мин традиция также продолжилась в работах Вэнь Чжэнмина (кит. 文征明, 1470－1559) и Шэнь Чжоу (кит. 沈周, 1427－1509)». *Дун Цичан*. Собрание сочинений [M]. Шицзячжуан: Хэбэйская образовательная пресса. 2003: С. 58. 董其昌 (明代).董其昌 [M]. 石家庄：河北教育出版社. 2003: 58.

[105] Се Хэ (кит. 谢赫,V в.) — китайский художник-портретист и теоретик живописи V в. . Основоположник теоретической эстетики китайской живописи. В эстетической теории китайской живописи, богатой источниками трактат Се Хэ «Заметки о категориях старинной живописи» («*Гухуа пиньлу*»), является одним из первых трудов, который во многом определил формы дальнейшего развития художественной критики. В трактате были сформулированы шесть законов живописи (*люфа* кит. 六法), которые определили направление всего последующего развития эстетики китайской живописи, которая в той или иной форме развивала и комментировала эти шесть законов. Суйлэйфуцай (кит. 随类赋彩) — соответствие цвета роду вещей,это часть теории

миром[106]. Это также и влияние даосизма с его идеей о том, что яркость красок внешнего мира размывает глаз человека[107], и буддийское представление об условности внешней формы[108]. Как следствие, живопись литераторов обращена к сути вещей, и избегает яркости и вычурности, а превыше всего ценит изящество и простоту. В *вэньжэнь-хуа* вся полнота чувственного восприятия и сложные идеи передаются при помощи черного, белого и серого. Наконец, ограниченный набор тем и глубокий их символизм. В основном *вэньжэни* обращаются к жанрам «горы и воды», «цветы и птицы», при этом наиболее популярными были изображения слив, орхидей, бамбука и хризантем. Для того, чтобы преодолеть ограничения, которые накладывали на живопись сдержанность цвета и тематическое однообразие, использовалось поэтическое слово, углублявшее и обогащавшее смысловое содержание картины. Схожие по теме картины, подписанные стихами совершенно разного содержания, позволяли передавать личные идеи и переживания автора.

В условиях монгольского владычества юаньским литераторам, с одной стороны, приходилось постоянно подстраиваться в поведении и образе мысли под общественную действительность. С другой стороны, они обращались к своему внутреннему миру, а понимание ценности и смысла человеческой жизни являются частью традиционной культуры, которая выходит далеко за рамки частных

---

[106] *Мартынов А. С.* Чжун юн // Духовная культура Китая: Энциклопедия. — М.: Вост. лит., 2006. — Т. 1. — С.592.

[107] *Лукьянов А.Е.* Дао дэ цзин: предфилософия и философия // Философские науки. – 1989. – № 2. – С.46-54.

[108] *Лепехов С. Ю.* Психологические проблемы в «Хридая-сутре» // Психологические аспекты буддизма / под ред. В. В. Мантатова / Академия наук СССР, Сибирское отделение, Бурятский филиал / Бурятский институт общественных наук. — Новосибирск: Наука, 1986. — С. 38.

обстоятельств. Когда литераторы рассуждали о причинах падения Сун, часто они связывали вычурность и нарочитость сунской придворной живописи с упадком и моральным разложением при дворе. Так, ассиметричная угловая композиция Ма Юаня (кит. 马远, 1160 — 1225) (илл. 16) и Ся Гуя (кит. 夏圭, 1195 — 1224)[109] сравнивались с «остатками гор и рек», уцелевшими после потери Сун своих северных провинций, и объяснялись психологическим отчуждением. Поэтому юаньские *вэньжэни* испытывали потребность в преодолении старых форм и поиске нового стиля, обретя свою духовную опору в концепции *вэньжэнь-хуа.*

[109] т.н. «один угол Ма», кит. 马一角 и «одна сторона Ся», кит. 夏半边. Ма Юань и Ся Гуй - придворные художники династии Южная Сун (1127 — 1279). Отказавшись от живописного стиля панорамных пейзажей, они часто изображали части пейзажа, оставляя большие промежутки в картине, чтобы подчеркнуть ландшафт.

Глава 2. История развития жанра *мочжу* до эпохи Юань

В предшествующий эпохе Юань период бамбук в живописи прошел свою эволюцию от мотива, встречавшегося на картинах до отдельной темы художественного произведения. Художники же, изначально воспроизводившие природные виды, начали использовать бамбук как символ для передачи духовного состояния и самовыражения. Произошла также и трансформация технических средств – от нанесения контура с последующим закрашиванием до монохромной живописи тушью художников-литераторов. Так, со временем сформировалась уникальная художественная традиция. Цель этой главы – проследить развитие живописи бамбука до династии Юань, исследовать средства ее художественного выражение и символизм.

2.1. Бамбук в китайской культуре

Прежде чем говорить о бамбуке в искусстве, следует несколько слов сказать о бамбуке в китайской культуре в целом. Бамбук – это растение из подсемейства Бамбуковые (Bambusoideae), он относится к семейству Злаковые и является единственным таксоном в семействе с древовидной формой (илл. 17). Бамбук обладает уникальными характеристиками, благодаря которым он широко используется и ценится.

Во-первых, бамбук быстро растет, и потому является легко восполняемым природным материалом, который может использоваться в производстве самой разной продукции. Прочность и легкость бамбука делают его пригодным для строительства домов, мостов, мебели, ремесленных товаров и т.д. (илл. 18). Он

способен выдерживать природные катаклизмы и структурные нагрузки, что делает его надежным материалом. Помимо этого, бамбук несет пользу для окружающей среды: благодаря плотному росту и широкому распространению бамбуковые леса помогают защитить почву и водные источники от эрозии и загрязнения. Корни бамбука обладают хорошей почвоукрепляющей способностью, что снижает риск наводнений. Листья бамбука поглощают углекислый газ и способны очищать воздух от других вредных веществ объемом «до 12 тонн на гектар бамбука, и производят на 35% больше кислорода, чем деревья»[110]. Также следует отметить пищевые и медицинские свойства бамбука. Бамбук обладает высокой питательной ценностью и его побеги издревле используются в азиатской кухне и традиционно считаются «зародышами, впитавшими силу природы»[111], богатые пищевыми волокнами, витамином С, кальцием и другими компонентами, обладают свежим и приятным вкусом и могут потребляться в сыром и жареном виде. Чай из листьев бамбука широко употребляется для выведения токсинов из организма, регулирования уровня липидов в крови и улучшения пищеварения. Также из корней, стеблей и листьев бамбука изготавливают лекарства[112].

Ценилась испокон веков и эстетическая привлекательность растения не только в Китае, но и в Японии и Вьетнаме, где бамбук считается символом красоты. Это проявляется, в частности, в проектировании дзенбуддийских садов,

---

110 *Lucas, S.* Bamboo [M]. London : reaktion books, 2013, p14.

111 *Чжан Цзюньхуа* (Династия Сун). Юнь цзи ци цянь [M]. Пекин: Центральное издательство по компиляции и переводам. 2017: С. 678. 张君华.（宋代）. 云笈七签 [M]. 北京：中央编译出版社. 2017: 678.

112 *Ли Дэчжу*. Иллюстрированный справочник по китайским бамбуковым растениям [M]. Пекин: Научная пресса. 1993. 李德铢. 中国竹类植物图鉴 [M]. 北京：科学出版社. 1993：12.

где изящный и тонкий бамбук создает атмосферу, подходящую для созерцания, медитации (илл. 19).

2.2. Символизм бамбука в живописи

В истории китайской живописи бамбук был не просто популярной темой творчества – благодаря закладываемым в него религиозным, этическим, литературным смыслам он сформировал свою собственную культуру.

2.2.1. Религиозное значение

В китайской культуре в бамбук вкладывается множество смыслов, он является важным символом и в народных верованиях, и в даосизме, и в буддизме.

В Китае существовал культ предков, в рамках которого бамбук даже почитался как божество. Ему приносились жертвы с целью обеспечить процветание рода и большое потомство. Например, племена *гэлао* (кит. 仡佬)[113] считали себя потомками «бамбукового вана (илл. 20). Эта концепция превратила бамбук в священный символ, передававшийся из поколения в поколение, олицетворяя собой тесные кровные узы и культурную идентичность, единство и процветание общины.

Согласно представлениям даосизма, бамбук является физическим воплощением «*дао*» (кит. 道),[114] так как он обладает соответствующими

---

[113] Гэлао – одно из национальных меньшинств современного Китая, классический пример народа, у которого имеется культ бамбука.

[114] Дао обозначает в китайской философии вечное действие или принцип творения, который отвечает за происхождение единственности и двойственности и вместе с тем — за начало мира и творение.Согласно Лао-цзы, Дао порождает единицу (великий предел кит. 太极), единица порождает два — *Инь* и *ян* (кит. 阴阳), которые, придя в движение, становятся тремя и порождают весь проявленный мир (кит. 万物). То есть Дао является источником всех форм. Одновременно это энергия, которая формирует весь процесс творения.

механизмами роста и жизни и морфологией. Также в даосизме бамбук почитался за его медицинские и оздоровительные свойства. Согласно даосским представлениям, суп из бамбуковых листьев исцеляет от холеры, а бамбуковые банки (илл. 21) – от экземы. Бамбук участвует в построении жизненного цикла на духовном уровне. Так, в «*Дао дэ цзине*» (кит. 道德经) кузнечные мехи для раздувания ветра (*туойюэ*, кит. 橐籥), т.е. кузнечный инструмент, который делался из бамбука, могут пониматься как «аллегория “таковости” бытия»[115]: «Пространство между Небом и Землей подобно кузнечным мехам пустое – а нельзя его устранить, надави на него – и из него выйдет еще больше. Кто копит знания, тот скоро утомится, так не лучше ли держаться срединности?»[116]. Лишь благодаря «пустоте» внутри кузнечные меха могут раздувать ветер, по тому же принципу и Небо и Земля, обладая «пустым сердцем», порождают все вещи. Таким образом, «пустота» внутри бамбука – это канал для движения *ци* (кит. 气), а сам бамбук ассоциируется с силой творения.

В буддизме бамбук также имеет свое символическое значение. Бамбуковые рощи и постройки из бамбука являются местами практики, а иероглиф «*чжу*», бамбук, (кит. 竹 или 竺) брался буддийскими монахами в качестве фамилии. Например, автора учения о внезапном просветлении звали Чжу Даошэн (кит . 竺道生, 355/360 — 432/434) . Его идеи были развиты китайской школой буддизма – чань, которая оформилась в V–VI вв. и укрепилась в эпоху Тан на фоне общей китаизации буддизма. Чань-буддизм был широко воспринят

---

[115] *Дао дэ цзин.* Лао-цзы. / в переводе *В.В. Малявина*. – М.: Астрель. – С. 52.
[116] *Дао дэ цзин*. Лао-цзы. / в переводе *В.В. Малявина*. – М.: Астрель. – С. 50

учеными-литераторами. Слово «*чань*» — первый иероглиф китайской транслитерации санкритского dhyāna (кит. 禅那) и означает «созерцание», глубокое размышление и успокоение сознания с отстраненностью от мирского и земных желаний. Бамбук, ассоциирующийся с сильной волей, независимостью, беспристрастностью и отрешенностью от мирского, хорошо соотносился с буддийскими ценностями незамутненного, сердца, благодаря которому можно попасть в Чистую землю Будды. Чаньский наставник *Да Чжу* (кит. 大珠慧海禅师) говорил: «Пышно зеленый бамбук – это *дхармакая*[117], а желтые цветы – не что иное как праджня[118]»[119]. *Дхармакая* и *праджня* в буддизме изначально связаны с *парамитами*, «противоположным берегом», и бамбук и желтые цветы так же получают такое значение.

В среде художников-литераторов эпохи Юань были очень распространены идеи буддизма, и вера в диалог между сознанием и бамбуком в ходе медитации, проясняющей сердце. Бамбук становится духовным символом сердца, открытого для восприятия истины. Художники-литераторы чувствовали духовную близость к бамбуку и наслаждались нахождением на природе в бамбуковой роще. В то же

---

[117] Это одна из ключевых доктрин буддизма, особенно Махаяны, одно из Трёх Тел Будды. Тело Дхармы — это абсолютная сущность Будды, высшая истина вселенной, превосходящая форму; оно не рождается и не умирает, не имеет формы и вездесуще. Это также изначально чистая природа Будды, которой обладают все живые существа. Оно представляет собой высшую, абсолютную реальность в буддийской философии и является основой для достижения плода Будды.

[118] Это фундаментальная в буддизме мудрость, способная полностью постичь конечную истину вселенной и человеческой жизни. Это прозрение, выходящее за пределы мирской сообразительности, достигаемое через личный опыт и практику. Оно является ключом к освобождению от всех страданий и достижению плода Будды.

[119] Чаньский наставник *Да Чжу*(Династия Тан). Чаньский наставник Да Чжу говорил [M]. Пекин: Типография Синья,С. 7. 大珠慧海禅师 （唐代）. 大珠禅师语录 [M]. 北京：兴亚印刷公司. 1989:7.

время, они проецировали свои чувства на бамбук, который становился их излюбленным предметом для творчества, и превращали бамбуковые заросли в прекрасный, далекий пейзаж, наполненный чувством и скрытыми смыслами.

2.2.2. Этическое значение

Природные свойства бамбука – полый ствол (ассоциирующийся с «пустым сердцем», т.е. непредвзятостью), несгибаемость, крепость, рост вверх, приспособленность к любому сезону (т. к. бамбук вечнозеленое растение) соответствуют конфуцианскому идеалу личности. Благородный муж – *цзюньцзы* (кит. 君子) – имеет высокие моральные качества и нравственные идеалы, у него сильная, несгибаемая воля, а держится он с достоинством, сдержанно. В культуре и идеологии ученых-литераторов бамбук стал воплощением добродетельного благородного мужа.[120]

В сферу социальной этики бамбук попадает уже в «Книге ритуалов» («*Ли цзи*», кит. 《礼记》), где ему приписываются человеческие качества: «Ритуал[121] [для человека] – то же, что и зеленая оболочка для ствола бамбука, и то же, что и твердая сердцевина для сосны или кипариса. Бамбук и сосна – самые великие [представители растительного] мира. Все четыре сезона они проживают, не сменяя листвы и не меняясь»[122]. Ученые-литераторы периода Вэй-Цзинь (III－VI вв.) Жуань Цзи (кит. 阮籍, 210－263) и Цзи Кан (кит. 嵇康, 223－263),

---

[120] Соколов-Ремизов С .Н. Монохромный бамбук как образ совершенного человека. Культура Востока. Выпуск 3: Визитные карточки восточных культур /Ред.-сост. Е. И. Кононенко. — М.: ГИИ, 2018. – С. 118-142.

[121] *Ли* (кит. 礼) – вариант перевода: этикет, правила благопристойности, социальная норма. Ключевое понятие конфуцианской философии.

[122] *Дай Шэн* (Династия Западная Хань). Ли цзи[М]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2022: С. 713. 戴圣（西汉）. 礼记 [M]. 北京：中华书局. 2022:713.

отстраняясь от политических реалий времени и не желая сотрудничать с власть имущими, скрывались в бамбуковых рощах. Бамбуковые рощи были основным местом их времяпрепровождения, культурных обменов, и гордо возвышающийся бамбук стал для них символом их человеческих качеств и характера. Уже с этого периода устанавливаются неразрывные связи между бамбуком и учеными-литераторами.

Со времен Хань (206－200) живопись находилась под обширным влиянием конфуцианской мысли и была средством в руках социальной элиты. Конфуцианство, как а этико-нравственное учение, в котором большое значение придается справедливости, этикету и хорошим взаимоотношениям между людьми, оказало существенное влияние на тематику китайской живописи, ставшей средством раскрытия взаимоотношений между людьми. «В классическом Китае мастером живописи мог быть ученый, чиновник, поэт или же придворный художник, но прежде всего это должен был быть человек с благородной душой»[123]. Иными словами, в конфуцианской живописи художественный образ призван отражать нравственные идеалы и благородный характер художника. Су Ши в «Похвале ширме с бамбуком Вэнь Туна» («Вэнь Юйкэ хуа *мочжу пинфэн цзань*», кит.《文与可画墨竹屏风赞》) писал: «Тексты, которые пишет Вэнь Тун, – ничто по сравнению с его нравственными качествами. Его поэзия, по сравнению с его текстами, не стоит и упоминания. Стихи не могут выразить всей полноты его чувств, а потому он раскрывает их в каллиграфии и затем превращает в картины

[123] *Роули Дж*. Принципы китайской живописи. Книга Прозрений / сост. В. В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. – С. 212–325.

тушью»[124]. Этот тезис Су Ши проясняет два момента: во-первых, монохромный бамбук Вэнь Туна появился в процессе проникновения поэзии в живопись и является символом нравственности. Во-вторых, в системе оценивания художественных произведений китайских ученых-литераторов нравственность, текст (письменный символ и культура), поэзия, каллиграфия, живопись взаимопорождающе, взаимопроникающе и взаимобалансирующе связаны между собой. Секрет написания бамбука состоит в том, что «нужно воспринять сердцем и сосредоточиться на изяществе, присущем бамбуку, передать силу человеческого характера»[125]. А запечатлеть дух бамбука и достичь гармоничного единства между бамбуком и человеком в произведении искусства может только человек высоких нравственных качеств.

Этический дух бамбука проявляется в трех аспектах: «непоколебимая стойкость» или «принципиальность» *ци цзе* (кит. 气节) [126], стойкость, смиренное упорство. Выступающая часть ствола бамбука, находящаяся между коленцами, т.е. его узлы, на китайском называется *чжу цзе* (кит. 竹节), и является символом высоких моральных качеств. Так, в классических источниках Западной Хань содержится история о том, как попав в плен к сюнну, дипломат Су У (кит. 苏武 140 г. до н.э. — 60 г. до н.э.) предпочитал умереть, но не покориться и служить врагам. Находясь в плену, он был отправлен пасти баранов вблизи озера Байкал.

---

[124] *Су Ши* (Династия Сун). Собрание сочинений Су Ши [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа . 2004:12. 苏轼（宋代）. 苏轼文集 [M]. 北京：中华书局. 2004 :12.

[125] *Ли Минцюань*. «Совершенство и совершенство — дух конфуцианского искусства» [M]. Чэнду: Народное издательство Сычуани, 1995. С.74. 李明泉．“尽善尽美—儒学艺术精神” [M]. 成都：四川人民出版社. 1995. 74.

[126] Имеется в виду справедливость, сильная воля, принципиальность и несгибаемость духа в неприятии дурного.

Вернуться на Родину ему удалось только через 19 лет (илл. 22) . Все это время Су У хранил жезл посла *цзе* (верительный знак, который император даровал своим посланникам). Так «хранение верительного знака» *цзе*, или *чицзе* (кит. 持节) стало символом душевной чистоты, а само слово стало обозначать верность принципам даже перед лицом тягот. Узлы бамбука, *чжу цзе*, ассоциируются с принципиальностью *ци цзе* литератора. Писавшие монохромный бамбук художники любили писать бамбук под снегом или порывами ветра, чтобы в таком художественном образе показать непоколебимую стойкость (*цицзе*) этого растения в любую погоду. Так, на свитке юаньского художника «Бамбук под ветром» («*Фэн чжу чжо*у», кит. 《风竹轴》)[127] бледной тушью изображено спокойствие бамбука под порывами ветра, бамбук изображен образно, но в реалистическом духе, передана крепкость, твердость ствола и ветвей бамбука, а пышная листва поднимается на ветру, создавая очень ясный и яркий стиль произведения. Бамбук здесь олицетворяет человека, благородного мужа, который преисполнен решимости быть верным своим принципам. Так и У Чжэнь подписал картину «Бамбук в снегу» («*Сюэ чжу*», кит. 《雪竹》) (илл. 23): «Дун Сюань [был] беззаветно предан, а Ян Янь строг и сдержан. Отрубишь им головы – и тогда они не покорятся, с упорством встречая и снег, и ветер». Истории не покорившегося приказу чиновника из Лояна эпохи Восточная Хань Дун Сюаня (кит. 董宣,26 г. до н. э. — 48 г. н. э.) и известного генерала Ян Яна (кит. 严颜,III в.) , их принципиальность *цицзе* сравниваются с непреклонностью бамбука. Художник рубежа Мин и Цин Гуй Чжуан (кит. 归庄,1613－1673) говорил: «Когда я пишу

[127] Художники династии Юань обычно любили рисовать «бамбук на ветру».

бамбук, я не пишу его склоняющимся, ведь он – не моя страна»[128]. Так он критиковал склонившийся под иностранным, маньчжурским владычеством Китай. Бамбук как бы бросает вызов морозам и не меняет свои узлы вместе со сменой сезонов, даже если это грозит ему погибелью. Для ученого-литератора бамбук является олицетворением возвышенных устремлений и воли, и жизнь «без бамбука» – потеря принципов – страшнее потери головы.

Еще одна особенность бамбука – его прочность и устойчивость. Растущий в суровых природных условиях, он демонстрирует силу своего характера, не сгибаясь и не ломаясь (илл. 24). Например, Чжэн Се на картине «Бамбук и камень» («*Чжу ши*», кит. 《竹石》) (илл. 25) изобразил прямо стоящий бамбук на фоне камня, вырастающим из глинистой земли. Несмотря на условия, бамбук пышет жизнью. Так автор показал себя, человека в сложных обстоятельствах и свой настрой.

Сам по себе бамбук растет прямо, но в неблагоприятной среде изгибается, что называется «скрученный бамбук». В живописи *мочжу* тема «скрученного бамбука» служит для раскрытия такого качества бамбука как гибкость. Вэнь Тун не смог достичь больших успехов в службе, но он все равно заботился о стране и ее людях, и часто писал изогнутый бамбук чтобы передать собственное положение и вдохновить себя проявлять гибкость, стойко выдерживать все унижения и использовать мягкость, чтобы преодолеть жесткость обстоятельств. Картина юаньского художника Гу Аня «Скрученный бамбук» («*Юй чжу ту*», кит. 《纡竹

---

[128] *Гуйчжуан* (Династия Цин. Коллекция Гуйчжуан [М]. Шанхай: Издательство древних книг Шанхая, 2010: С. 460. 归庄（清代）. 归庄集 [M]. 上海：上海古籍出版社，2010:460.

图》) (илл. 26) показывает бамбук подобным летящему китайскому дракону. Благодаря плавным движениям кисти и насыщенным оттенкам туши нарисованный бамбук словно движется по бумаге, наполняясь жизненной силой. Здесь бамбук олицетворяет ханьских художников в эпоху Юань: пребывая в униженном положении, они по-прежнему сохраняли строгость принципов, независимость духа и благородные идеалы, что является основной идеей, которую автор выражал в своей живописи бамбука. Как подмечал Лоренс Биньон (Laurence Binyon, 1869－1943)[129], тема бамбука была выбрана художниками не только из-за формы его ветвей и листьев, которые легко написать каллиграфической кистью при помощи точек и линий, но и потому, что он символизировал черты характера, наиболее ценимые китайцами: характер человека, который сгибается, но не ломается перед лицом жизненных бурь, характер милосердный, но сильный[130]. Таким образом, китайские художники-литераторы на протяжении веков воспевали сильный и гибкий дух бамбука, подчеркивая идеалы стремления к самореализации и социальной ответственности.

Полый стебель бамбука по своей структуре подобен пустой чаше для воды, он может быть наполнен любой жидкостью, что символизирует терпимость и скромность. А поскольку бамбук может вырасти очень высоко, то это своего рода показатель силы бороться за возвышение. Так, танский поэт Бо Цзюйи в «Записках о взращивании бамбука» («*Ян чжу цзи*», кит. 《养竹记》) писал о том, что «у бамбука пустая сердцевина, что облегчает получение им питания извне.

---

[129] Английский поэт, драматург и искусствовед.

[130] *Binyon, L.* The human spirit in Asian art. New York:Dover Publications Inc. 1966. p60.

Благородный муж вдохновляется этим и смотрит на жизнь со смирением»[131]. Так и юаньский поэт Ян Цзай (кит. 扬载, 1271－1323)в подписи к «Бамбуку» («*Ти мо чжу*», кит. 《题墨竹》) написал: «Бамбук, растет ли он на скалах или в долинах, тянется к небу, стремления его возвышенны»[132]. В конфуцианском каноне «Великое учение» («*Да сюэ*», кит. 《大学》) содержится запись: «Лишь высокая культура позволит хорошо заботиться о семье, лишь заботясь о семье, можно хорошо управлять страной, и лишь хорошо управляя страной можно обеспечить великое благоденствие в мире»[133]. Поэтому в центре конфуцианской этики находится самосовершенствование, которое было высшим идеалом для художников-литераторов. Бамбуку, чтобы из побега вырасти в бамбук, нужно пройти через испытания и невзгоды. Этот процесс как раз и воплощает конфуцианскую теорию борьбы за достижение качества через испытания и невзгоды, что и обусловило любовь целых поколений литераторов к бамбуку.

У бамбука нет ярких и пышных цветов, и потому ему приписывается сдержанность и скромность. При ясной погоде и хороших условиях бамбук не задается и благороден, под порывами ветра, ударами каплей дождя сохраняет зеленую листву и не теряет присутствие духа. Таким образом, бамбук почитается китайцами за такие приписываемые ему качества как сдержанность, «пустое

---

131 *Бай Цзюй* (Династия Тан) . Избранные стихи Бай Цзюйи [M]. Пекин: Коммерческая Пресса. 2016:C. 44. 白居易（唐代）.白居易诗选 [M].北京：商务印书馆. 2016:44.

132 *Ван Шаохуа*. Исследование живописных стихов династии Юань [M]. Пекин: Издательство Пекинского института радиовещания. 2010: C. 61. 王韶华.元代题画诗研究 [M].北京：北京广播学院出版社. 2010:61.

133 *Цзэн Цзы* (Весенний и осенний период). *Да сюэ*[M]. Пекин: Издательство по преподаванию иностранных языков и исследованиям. 2011:C.5. 曾子（春秋）.大学 [M]. 北京：外语教学与研究出版社. 2011:5.

сердце», стремление расти высоко, и используется как источник вдохновения, чтобы смотреть на собственную жизнь с оптимизмом.

2.2.3. Литературное значение

Образ (*исян*, кит. 意象) – тема или идея в литературном произведении, вызывающие определенные ассоциации или эмоции. До периода Цинь-Хань в китайской литературе у образа бамбука не было самостоятельного значения, но в эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий (220 — 589) бамбук вошел в эстетический словарь литераторов. Они описывали общий облик бамбука, или восхваляли его за морозостойкость и твердость, или же придавали ему качества незаурядного и талантливого человека, аскетизма и тоски по родным краям. Так начал формироваться образ бамбука. Литераторы периода Тан-Сун или детально и кропотливо вырисовывали бамбук, или воспевали такие приписываемые ему свойства как «пустота» («пустое сердце»), независимость и беспристрастность, вероятно, проецируя на него личные опыт, чувства, идеалы и убеждения. Пройдя через такой процесс персонификации и индивидуализации, образ бамбука в китайской литературе стал более зрелым.

В традиционном Китае те, кто рисовал бамбук, также писали о нем, что в нем отражается единство поэзии и живописи в китайской культуре. Живопись *гохуа* тяготеет к *се-и*[134], «написанию идей», а поэзия – к высказыванию заветных мыслей, и потому и живопись, и поэзия стремятся к обобщению, передаче духа

[134] Имеется в виду стиль и техника художественного творчества, при которых художник отказывается от воспроизведения объективного облика изображаемого, и делает акцент на выражении внутреннего и духовного содержания.

через форму и раскрытию *ицзин* (кит. 意境, вар. перевода — «тема», «основная мысль», «настроение» и др.)[135]. Литераторы классического Китая владели музыкальными инструментами, шахматами, каллиграфией, живописью, и потому культура бамбука проникала в их сознание по многим каналам. Литературное описание бамбука было основано на традиционном культурном менталитете и характере литераторов, его основной функцией было раскрытие чувств и идей автора. Эмоциональная деятельность и ценности человека отличаются большим многообразием, и потому, для простоты изложения, мы разделим значение бамбука в литературе на три аспекта.

Во-первых, бамбук используется для выражения отвращения к государственной службе, и тоски по родным краям. Сталкиваясь с реакционностью чиновничества и невозможностью реализации собственных идеалов, многие литераторы добровольно или принудительно уходили в отставку и жили в уединении в родных краях, окружая себя бамбуком. Так, в стихотворении поэта XIV в. Гао Ци (кит. 高启 1336 — 1374) «В доме наставника» бамбук уподоблен благородному мужу, придерживающемуся строгих принципов:

«Темный бамбук стебли
склонил над дорогой.
Отсвет дрожащий
луны в оконце убогом.
Горный отшельник

[135] Понятие классической китайской эстетики, относящееся к категории эстетического опыта, эмоций, идеалов, интересов и образных картин жизни художника и формирующей художественную сферу.

давно погружен в созерцанье.

Душу его

осенние звуки не тронут»[136].

Здесь поэт метафорически описывает собственное положение как осень, выражая горечь от того, как меняется время, а также стремление оставаться непоколебимым и свободным. Еще один яркий пример – художник и поэт Чжэн Баньцзяо живший в эпоху Цин, который долгое время был начальником уезда Жэнь. Он много хлопотал о помощи нуждающимся и голодающим, за что вызвал недовольство начальства и был принудительно отправлен в отставку. Уходя, он написан «Рисую бамбук и прощаюсь с людьми» (кит.《画竹与人告别》): «Я решил уйти с должности, и потому, что я честный чиновник, возвращаюсь домой не имея копейки за душой. Я нарисовал тонкую бамбуковую палку, бамбук в холодные морозы будет служить мне удочкой для ловли рыбы»[137].

Во-вторых, бамбук использовался, чтобы передать прохладу или внутреннее одиночество. Взаимоотношения между человеком и бамбуком показаны в стихотворении Ван Вэя «Приют в роще бамбуков» (кит. 《竹里馆》), в котором поэт описывает мистическую атмосферу бамбуковой рощи в лунную ночь:

«Сижу одиноко

в безлюдных, глухих бамбуках,

Бряцаю на лютне

---

[136] Яшмовые ступени. Из китайской поэзии эпохи Мин. Пер. и предисл. Ильи Смирнова. - М.: Нау-ка. Главная редакция восточной литературы, 1989. [Электронный ресурс]

[137] *Чжэн Баньцзяо*(Династия Цин). Чжэн Баньцзяо Собрание сочинений[M]. Чэнду: Издательство Башу, 1997,С. 299.郑板桥（清）.郑板桥文集 [M]. 成都：巴蜀出版社，1997:299.

и долго ей вслед свищу.

В лесу этом, в чаще

неведом я никому,

Лишь месяц один

приходит мне посветить»[138].

Образ бамбука также мог использоваться, чтобы передать состояние внутреннего одиночества. Автор романа «Сон в красном тереме» (кит. 红楼梦) Цао Сюэцинь (кит. 曹雪芹, 1715－1763) писал о Дайюй, окруженной бамбуком, что символизировало ее одиночество в доме Цзя: «Тени от бамбука отражаются в окне, в комнате прохладно и зелено»[139]. Одновременно это показывало стойкость характера и твердость духа Дайюй. Так и сама Линь Дайюй, отвечая Цзя Баоюю, говорит: «В моем сердце, когда я думаю о павильоне Сяосян[140], хорошо, я люблю эти стволы бамбука»[141]. Так автор с помощью вымышленных персонажей выражает идеал отстраненности от светского общества и сохранения внутренней чистоты.

В-третьих, бамбук используется для выражения меланхолии женской любви. Чжан Хуа（кит. 张华, 232－300） в «Трактате обо всех вещах» («*Бо у чжи*», кит.

---

[138] Постоянство пути. Избранные танские стихотворения / В переводах *В. М. Алексеева*. - СПб.: Петербургское Востоко-ведение, 2003. [Электронный ресурс]. URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2807 (Дата обращения: 16.09.2023).

[139] *Цао Сюэцинь*. Сон в красном тереме [М]. Пекин: Издательство «Народная литература». 1996. С. 437. 曹雪芹(清). 红楼梦 [M]. 北京：人民文学出版社，1996：437.

[140] Сцена из сада Гранд-Вью в романе «Сон в красном тереме». Это гостевой дом в стиле Цзяннань, резиденция Линь Дайюя.

[141] *Цао Сюэцинь*. Сон в красном тереме [М]. С.437. 曹雪芹 (清代). 红楼梦 [M]. 437.

《博物志》), пишет: «Когда император Шунь[142] умер, его супруга горько плакала. Слезы пролились на бамбук и заставили его расти»[143]. Слезы могут окрасить бамбук, на нем появляются пятна, так называемый «пятнистый бамбук» – *баньчжу* (кит. 斑竹) (илл. 27) – чисто литературное явление, проистекающее из народных представлениями. Пятна бамбука отображают печаль женщины, потерявшей любимого, которое не может избавиться от тоски. Поэт Лю Юйси (кит. 刘禹锡, 772－842), пониженный в службе вследствие интриг, также обратился к образу пятнистого бамбука, придав ему уже политическое значение: «Пятнистый бамбук, пятнистые ветви, ветви бамбука, это капли моих непролитых слез»[144]. Он выражает свое политическое разочарование и недовольство тем, что его отправили в приграничный район. Так, в произведениях автора бамбук – это некий вневременной и изящный образ, а не просто часть пейзажа.

Воспевание бамбука в литературе вписывается в традиционные эстетические представления китайской нации, поэтому оно смогло рано оформиться и получить полноценное развитие. В отличие от западного эпоса, воспевающего силу героев, выражая их мысли и чувства, китайская традиция пользовалась аллегориями, используя бамбук – одновременно простой и изящный объект для выражения своих устремлений. Поэтому способ выражения эмоций в литературе о бамбуке, как правило, извилист, эвфемистичен и неявен. Бамбук

---

[142] Легендарный предводитель племенного союза в позднепатриархальном родовом обществе.

[143] *Чжан Хуа* (Династия Цзинь). *Бо у чжи* [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2021. С. 93. 张华（晋朝），博物志 [M]. 北京：中华书局，2021:93.

[144] Лю Юйси (Династия Тан). Собрание сочинений Лю Юйси [M]. Шанхай: Народное издательство Шанхая,1975. С. 144. 刘禹锡（唐代）. 刘禹锡集 [M]. 上海：上海人民出版社. 1975:144.

тонкий, круглый и длинный, податливый и трудно сгибаемый, светлого цвета и изящный. Ему свойственна скорее типично женственная красота. Так, эстетика воспевания бамбука имеет большой упор на раскрытии *ицзин*, глубоких размышлениях и провоцировании ассоциаций.

2.3. Краткий очерк истории развития школы живописи бамбука

Историю живописи бамбука *мочжу* можно разделить на три этапа: 1) бамбук как один из мотивов китайской живописи; 2) бамбук как главная тема живописного произведения; 3) *мочжу* – монохромная живопись бамбука художников-литераторов.

Бамбук как один из мотивов китайской живописи

«Учитывая буддийский и конфуцианский запреты на чувственные удовольствия, и даосское стремление к невозмутимости и равнодушию, символами благородного характера издревле стали бамбук, цветы сливы и хризантема. Восхищение ими, поэтому, есть не что иное как признание и утверждение традиционных ценностей»[145].

Истоки *мочжу* восходят к эпохе Тан (кит. 唐代, 618－917). Однако стоит отметить, что так называемая живопись на тему бамбука, и изображения бамбука – это не одно и то же. История изображений бамбука, как достаточно распространенного в Китае растения, гораздо более древняя. Как упоминает историк и коллекционер эпиграфики к. XIX－н. XX в. Е Чанчи в «Речи о камне»

[145] *Egan, R*. The Problem of Beauty : Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China Harvard University Asia Center. 2006. P. 110.

(кит. «*Ши юй*» —《石语》)[146], уже в эпоху Хань появляются стелы с изображением бамбуковых листьев. Также изображения бамбука встречаются в рельефах погребений – в сюжетах о сыновней почтительности еще с эпохи Северная Вэй (илл. 28), а также в буддийской настенной росписи эпохи Западная Вэй в пещере Могао в Дуньхуане «История о том, как пять сотен разбойников достигли просветления» (кит. 五百强盗成佛因缘) (илл. 29). Эти изображения бамбука, впрочем, играют роль пейзажного фона или же являются декоративными. К началу эпохи Тан художники все еще находились на стадии исследования методов изображения бамбука, определения того, как методы кисти и туши могут использоваться для воспроизведения внешнего вида бамбука. Так, например, листья бамбука в настенной росписи гробницы Хань Сю танского периода выглядят или как перья, или как листья пальмы, все ветви расположены или симметрично, или наклоненными в одном направлении, а стебли бамбука кажутся застывшими, в них нет движения (илл. 30).

Северносунский художник Го Чжуншу (кит. 郭忠恕,？—977) с помощью копирования бамбука с работы Ван Вэя, творившего в расцвет эпохи Тан, в своей работе «*Ванчуань ту*» (кит. 《辋川图》) (илл. 31) показал, что изображение бамбука в этот период довольно механистично: он являлся лишь элементом объективного пейзажа, не олицетворяя каких-либо человеческих качеств или состояния. Поэтому такие картины с бамбуком этого периода не более чем

---

[146] Е Чанчи(кит. 叶昌炽, 1849—1917), знаменитый эпиграф, филолог и коллекционер в конце династии Цин.
Джин Чжэньхуа. Исследования о Е Чанчжи.-Чанчунь:Народное издательство Цзилинь. 2005: С 79. 金振华. 叶昌志研究 [M]. 长春：吉林人民出版社，2005: 79.

«изображения бамбука в живописи», но еще не бамбука *мочжу*.

Бамбук часто встречается и в традиционных садах, искусство создания которых чрезвычайно близко пейзажной живописи *шань-шуй*, с помощью растений происходит конструирование среды, того пространства, которое предназначено для отдыха владельца сада.

Бамбук как главная тема живописного произведения

В правление династии Тан было много художников, писавших бамбук, но они при этом не создавали произведений, где бамбук был бы центральным и единственным образом. Напротив, бамбук служил лишь фоном для растений, птиц, цветов. Это, например, «Петухи и бамбук» Ли Юаньчана (кит. 李元昌, 619－643) (7-й сын танского императора Гаоцзу), «Цветы и бамбук» Хань Ганя (кит. 韩干, 706－783), «Журавли и бамбук» Сюэ Цзи (кит. 薛稷, 649－713), «Деревья и бамбук» Вэй Яня (кит. 韦偃, VII в.), а также «Птицы и бамбук» Бянь Луаня (кит. 边鸾, VII в.).

Первым профессиональным художником в истории китайской живописи, который сделал бамбук главной темой произведения, был Сяо Юэ. Бо Цзюйи в «Песне о написании бамбука» (кит. «*Хуа чжу гэ*»《画竹歌》) [147] указывал на недостатки образов бамбука у своих современников: «бамбук легко можно написать толстым и уродливым с безжизненно свисающими листьями. Лишь Сяо Юэ пишет бамбук высоким, непоколебимым, полным жизни, со стройными узловатыми стеблями». В книге «О живописи и знаменитых художниках прошлых

[147] Сунь Минджун. Избранные стихи Бай Цзюйи.-Пекин: Издательство народной литературы.2005:С 187. 孙明君.白居易诗选 [M]. 北京：人民文学出版社，2005: 187.

эпох» (кит. «*Лидай минхуа цзи*» 《历代名画记》[148]), Чжан Яньюань упоминает, что в эпоху Тан было очень мало художников, которые писали бамбук и картины на соответствующую тему. Его комментарий к творчеству Сяо Юэ ограничивается одной фразой: «мастер монохромной живописи с изображением бамбука, его картины утонченные и прелестные». Слова «мастер» и «утонченный» говорят о том, что бамбук стал самостоятельным объектом, эстетически осмысляемым, а также о том, что уже в поздней Тан начинает получать распространение техника монохромной живописи бамбука. В трактате северносунского теоретика живописи Го Жосюя (кит. 郭熙, XI в.) «Записки о живописи: что видел и слышал»[149] (кит. «*Тухуа цзянь вэнь чжи*»《图画见闻志》) высказывается точка зрения, что за двести лет конца Тан – начала Сун было достигнуто куда больше успехов в области живописи *шаньшуй*, *линьши* (кит. «рощи и камни» 林石), *хуачжу* (кит. «цветы и бамбук» 花竹), *циньюй* (кит. «рыбы и птицы» 禽鱼), чем за все предыдущие эпохи[150]. Го Жосюй также впервые использовал слово «*мочжу*», дословно переводимое как «бамбук, написанный тушью». Очевидно, что имелась в виду техника живописи, принципиально отличная от контурной прорисовки с закрашиванием (кит. *гоулэ шэсэ* 勾勒设色), к которой прибегали художники предыдущих эпох. В пример он приводит Сунь Вэя (孙位)[151], «который искусно писал людей и предметы (кит. *жэньу* 人物), драконов у воды

---

[148] *Чжан Яньюань*.О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох [М]. Пекин: Издательство народной литературы.2004: С. 91. 张彦元（唐代）. 历代名画记 [M]. 北京：民间文学出版社. 2004: 91.

[149] *Го Жосюй*. Записки о живописи: что видел и слышал. - Москва: Наука, 1978 г.

[150] *Го Жосюй*. Записки о живописи: что видел и слышал. Пекин:Издательство народной литературы. 1964: С53. 郭若虚（宋代）. 图画见闻志 [M]. 北京：人民美术出版社. 1964: 53.

[151] Художник конца династии Тан, дата рождения и смерти неизвестны.

(кит. *луншуй* 龙水), сосны и камни (кит. *суншии* 松石), бамбук тушью (*мочжу*)»[152]. Деятель эпохи Сун, Хуан Сюфу[153], в своем трактате «Записки о прославленных художниках Ичжоу» («*Ичжоу минхуа лу*» кит.《益州名画录》) пишет, что в годы Гуанцюй (885 — 888) Сунь Вэй расписал стены храма Чжаоцзюэ-сы в Чэнду «соснами, камнями и бамбуком тушью (*мочжу*)», и отмечает, что это «шедевр искусства кисти»[154]. Это был первый художник, известный как мастер *мочжу*. Это произведение не сохранилось, однако есть «Картина с мудрецами» («*Гаои туюань*», кит.《高逸图卷》) (илл. 32), где можно разглядеть его мастерство в написании бамбука. Фактически, живопись бамбука Сунь Вэя династии Тан была вдохновлена монохромной пейзажной живописью тушью *шаньшуй*. Это заложило основу для формирования живописи бамбука как самостоятельного направления в эпоху Сун.

В конце династии Тан произошел раскол государства, но при этом остались некоторые территории, которые были относительно стабильны – Западная Шу и Южная Тан, в которых сложились свои школы живописи с профессиональными художниками. К ним принадлежали такие знаменитые мастера *мочжу* как Хуан Цюань (кит. 黄荃 903—965), Сюй Си (кит. 徐熙 886—975) и Ли По (кит. 李坡 X в.). В этот период (Пяти династий и десяти царств) сформировались определенные нормы и стандарты живописи бамбука, а изображения уже не выглядели такими неподвижными и бездушными. Деликатны и натуралистичны

---

152 *Го Жосюй*. Записки о живописи: что видел и слышал [М].С. 76. 郭若虚．图画见闻志 [M]. 76.

153 Знаток династии Сун, дата рождения и смерти неизвестна.

154 *Хуан Сюфу*. *Ичжоу минхуа лу* [М].Чэнду: Издательство изящных искусств Сычуани. 1892: С. 81.黄休复（宋代）．益州名画录 [M]. 成都：四川人民出版社. 1982: 81.

образы бамбука, выходившие из-под кисти Хуан Цюаня, чьи картины отличались богатым смысловым, культурным содержанием и были популярны как среди знати и правящего дома царства, так и простого народа. Деятель эпохи Сун, Ли Цзунгэ в книге «Похвала бамбуку Хуан Цюаня» («*Хуан Цюань чжу цзань*», кит. 《黄荃竹赞》) отмечает: «Он [Хуан Цюань] умел писать бамбук именно таким, какой он есть в природе, но также и передавал через бамбук свои чувства»[155]. Однако средства выразительности, которые использовал Хуан Цюань, отличались от приемов живописи литераторов (*вэньжэнь-хуа*): он писал бамбук при помощи техники *и мо жань чжу* (кит. 以墨染竹) (илл. 33), т.е. «закрашивания тушью» контурного рисунка, нанесенного «прилежной» кистью *гунби гоулэфа* (кит.工笔勾勒法), тогда как художники-литераторы писали бамбук непосредственно обмакивая кисть в тушь и сразу создавая изображение бамбука.

В каталоге живописи сунской эпохи «*Сюаньхэ хуапу*»[156] (кит.《宣和画谱》[157]) перечислены особенности техники написания бамбука Сюй Си: во-первых, он любил собирать делать эскизы с натуры, во-вторых, он создавал образ при помощи туши. Если сравнить с бамбуком на двух картинах Сюй Си «Бамбук в снегу» (илл. 34) (кит. «*Сюэ чжу ту*»《雪竹图》) и «Небожительницы в краю бессмертных» (илл. 35) (кит. «*Ланъюань нюйсянь ту*»《阆苑女仙图》), то стилистические отличия заметны в том, как целый образ создается при помощи туши. Композиция, состоящая из нескольких стеблей бамбука, возвышающихся

---

155 *Хуан Тинцзянь* (Династия Сун). Антология Шаньгу. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2012:С739. 黄庭坚（宋代）. 山谷内集 [M]. 上海：上海古籍出版社. 2012:739.

156 *Чжао Цзи* (Династия Сун). *Сюаньхэ хуапу* [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1999:С. 102. 赵佶（宋代），宣和画谱 [M]. 上海：上海古籍出版社，1999:102.

157 «Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ».

над двумя-тремя речными камнями стала своего рода формулой, которую впоследствии заимствовали художники следующих поколений.

Ли По – это единственный художник эпохи Пяти династий, чьи *мочжу* помещены в соответствующий раздел «*Сюаньхэ хуапу*». Он не работал в других жанрах, специализируясь исключительно на живописи бамбука. В своей картине «Бамбук на ветру» (кит. «Фэн чжу ту» 《风竹图》) (илл. 36) он построил S-образную композицию: стебли бамбука изгибаются, но его листва пышная, в форме не чувствуется напряжения. Манера кисти легкая, непринужденная, черная тушь насыщенная.

Продолжительные наблюдения за бамбуком позволили художникам разработать достаточно зрелые техники его написания. Во-первых, это метод предельного обобщения особенностей формы и закономерностей роста бамбука, который позволяет показать его метаморфозы в природе. Во-вторых, отход в композиции от традиционной для живописи *шаньшуй* и *хуаняо* панорамы и использование крупного плана с большим фокусом на прорисовку формы основных предметов и оставлением незаполненных мест на картине при помощи приема *любай* (кит.留白). Это оставляло зрителю пространство для воображения, делало картину лирической. В-третьих, были разработаны пошаговые техники написания бамбука: как писать отдельные части бамбука, как определять расстояние между листьями и ветвями, как прописывать пространство между стеблями бамбука спереди, сзади, как комбинировать изображения бамбука со скалами и так далее. Именно при помощи вышеописанных формальных приемов

художники превращали реальный увиденными ими бамбук в «бамбук на бумаге», вдыхая в картины жизнь, давая необходимое художественное прочтение образу.

Мочжу – монохромная живопись бамбука художников-литераторов

В «*Сюаньхэ хуапу*» *мочжу* впервые была вынесена в отдельный раздел как самостоятельный вид живописи. Идея состояла в том, чтобы отделить живопись бамбука от таких давно к тому моменту сложившихся направлений как *шаньшуй* и *хуаняо*, дать ей конкретное определение. Составители каталога хорошо были знакомы с теоретиками и сторонниками живописи литераторов – Су Ши, Су Чжэ (кит. 苏辙, 1018 — 1079), Вэнь Туном. В разделе «Подробное обсуждение живописи бамбука» («*мочжу сюйлунь*»[158]) определяется творческий метод: «При написании используются не красная и синяя краски, красная и желтая тушь, свинцовые белила и *сюаньжань* (кит. 渲染, «наложение красок»), которые создают внешнее сходство, но бледная тушь и быстрая кисть *хуэйсао* (кит. 挥扫), передающие смыслы, существующие за пределами формы». Это принципиально новый по сравнению с популярным в живописи того времени приемом двойного контура *шуангоу* (кит.双钩)[159] с последующим закрашиванием подход. Кроме того, в разделе говорится о том, кто писал картины *мочжу* – «по большей части люди высокой культуры», то есть такие художники-любители из числа образованных людей как Су Ши и Вэнь Тун (основным занятием которых была придворная

[158] Эта глава является важной частью книги, и в ней всесторонне раскрывается тема живописи *мочжу*.

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

служба), а не профессиональные художники, которые написанием картин зарабатывали себе на жизнь. Наконец, в каталоге проясняется и цель живописи бамбука: «Когда поэзия оказывается бессильна выразить чувства, интересы, устремления человека, он прибегает к каллиграфии, а затем – к живописи». Цели авторов *мочжу* отличались от целей всех других традиционных направлений живописи, а ее основной принцип: «живопись *се-и*, которой занимаются на досуге» полностью коррелировал с эстетическими представлениями и идеалами наиболее передовых литераторов и деятелей культуры Северной Сун (960－1127). Это представление о том, что поэзия, каллиграфия и живопись являются частями единого целого, актуальное и по сей день (илл. 37).

Есть любопытная работа, отображающая повседневную жизнь южносунского художника Су Ханьчэня (кит.苏汉臣, 1094－1172) с изображением мальчиков, разглядывающих картину *мочжу*, ее название «*Чан чунь бай цзы ту*» (кит.《长春百子图》) [160](илл. 38). Она является свидетельством того, что в эпоху Сун живопись бамбука уже оформилась, и что уже существовала культура рисования и любования бамбуком.

Первый великий мастер живописи бамбука – это упомянутый выше Вэнь Тун. Он был старшим дальним родственником знаменитого художника Су Ши по материнской линии, и стал одним из выдающихся художников-литераторов эпохи Северная Сун (960 － 1127). Так, например, несмотря на то что в произведении «Свисающий вниз бамбук» («*Дао чуй чжу*» кит. 《倒垂竹》) изображена лишь

[160] Это классическая тема традиционной китайской живописи, объектом которой являются играющие группами дети. Отличается большим количеством детей, оживленными сценами, богатством изображения, несет пожелание счастья, многочадия и благополучия.

часть стебля бамбука, вся картина величественна, выразительна. В «*Сюаньхэ хуапу*» о живописи бамбука Вэнь Туна говорится, что по атмосфере его картины «более выразительны, чем сотня тысяч человек, вместе взятых»[161]. Работа имеет цельную композицию, листья на переднем плане написаны «густой тушью», на дальнем – «бледной тушью», движения кисти энергичные, стиль непринужденный, образ бамбука пышный, свисающий вниз, он элегантен, подобно благородному мужу. Обращает на себя внимание белая изогнутая линия, при помощи которой художник обозначил узел стебля бамбука. Су Ши в своих картинах с бамбуком тоже использовал похожую линию. Это то, что Ли Линьцан (кит. 李霖灿, 1913－1999) в своем исследовании «Методы китайской живописи бамбука сквозь века»[162] обозначает как «способ написания узлов бамбука» (кит. 环节法) (илл. 39). Большие, выступающие узлы на стебле бамбука – это не копирование внешнего облика растения, но художественный прием, который художники разработали в ходе долгих творческих изысканий, который делает изображение гораздо более правдоподобным. В то же время Вэнь Тун исправил старую «болезнь» живописи – написание листьев бамбука таким образом, что они напоминали перья птицы. Отобразив структуру листа, разную его форму от основания до кончика при помощи кисти, а также изменений густоты туши, он смог передать действительные особенности строения и роста бамбука. Это проторило путь для последующего использования приемов каллиграфии в живописи *мочжу* художниками эпохи Юань. Работы Вэнь Туна являются существенной вехой в

---

[161] *Чжао Цзи* (Династия Сун). Сюаньхэ хуапу [M]. С. 144. 赵佶（宋代），宣和画谱 [M]. 144.

[162] *Ли Линкан*. Сборник исследований по истории китайской живописи. - Тайбэй: Деловая пресса. 1992: С.55.李霖灿，中国绘画史研究集 [M]. 台北:商务印书馆. 1992: 55.

истории живописи бамбука.

Су Ши в «*Ши ши хуаюань цзи*»[163] («Записки из сада живописи господина Ши» кит. 《石氏画苑记》) писал, что основной целью живописи является воспроизведение внешнего облика объектов природы. Достижение внешнего сходства при написании бамбука – задача не из легких. Художники Южных и Северных династий не умели реалистично писать бамбук, и лишь к Северной Сун живописы начали достигать определенных успехов в рисовании бамбука. На картине сунского императора Хуэй-цзуна, который также был художником (он же Чжао Цзи[164]), «Слушая цинь» («*Тин цинь ту*», кит. 《听琴图》) (илл. 40) изображенный на фоне бамбук по уровню натуралистичности значительно превосходит образы танской эпохи. Комментируя *мочжу* этого периода, теоретик поздней Северной Сун Хуан Боши (кит. 黄伯思, 1079 — 1118) заметил, что «изображения бамбука у многих художников, несмотря на достижение внешнего сходства, бездушны»[165]. Это согласуется с мыслью, высказанной в трактате доциньской эпохи «*Сюнь-цзы*» (кит.《荀子》), в главе «Суждения о Небе» [166] (кит. 《天论篇》): «форма образуется – и рождается душа». Как видно, в Северную Сун происходит смена идеалов – от стремления к формальному сходству художники

---

[163] *Су Ши* (Династия Сун). Полное собрание сочинений Су Ши. - Пекин: Книжный магазин Чжунхуа. 2021: С. 448. 苏轼（宋代），苏轼全集 [M]. 北京：中华书局. 2021:448.

[164] *Хуэй-цзун* (кит. 宋徽宗/赵佶, 1082 — 1135) — восьмой император династии Сун, художник, каллиграф, музыкант, мастер чайной церемонии. Увлечение искусствами привело его к небрежению государственными делами и катастрофе: империя потеряла свои северные владения, Кайфэн, одна из величайших столиц мира, был разграблен. Пленение императорского дома положило конец истории Северной Сун

[165] *Хуан Боси*. Сборник эссе Хуана Боси.-Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу. 2009: С. 262. 黄伯思（宋代）. 黄伯思散文集 [M]. 南京: 江苏美术出版社. 2009: 262.

[166] *Чжан Цзюэ*. Переведено Сюньцзы [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг. 2012: С. 86. 张觉. 荀子译著 [M]. 上海：上海古籍出版社. 2012: 86.

переходят к желанию выразить настроение и идею, наделить изображение духовным измерением.

История и теория живописи бамбука в период Юань будет подробно изложена в последущих двух главах, однако на ней не заканчивается, продолжая свое развитие в периоды Мин и Цин, однако уже по ниспадающей, так как эпоха расцвета была пройдена.

История живописи бамбука после династии Юань

В раннюю Мин (1368 — 1424) автором шедевров *мочжу* был Ся Сюй (кит. 夏旭, 1388 — 1470), чья манера характеризуется еще большей утонченностью. Область вокруг реки Сянцзян издревле служила местом ссылки государственных чиновников. На картине «Ветер и дождь у р. Сянцзян» («*Сянцзян фэнъюй ту*», кит. 《湘江风雨图》) (илл. 41) заросли бамбука у реки, не поддающиеся ветру и холодному напору воды, упорно возвышающиеся на берегах, являются олицетворением стойкости человека. Каждый бамбуковый лист принимает разное положение на ветру, заставляя зрителя почувствовать ветер, идущий со всех сторон, создавая печальную и полную напряжения атмосферу нахождения на грани жизни и смерти.

Из вклада Ван Фу (кит. 王绂, 1362 — 1416) в живопись бамбука стоит отметить два момента. Во-первых, написание бамбуковых рощ в тумане (илл. 42). Он в полной мере использовал свойства бумаги *сюаньчжи* (кит. 宣纸)[167] и

[167] Это традиционная китайская бумага для каллиграфии и живописи. Её производство началось в эпоху Тан, а название происходит от уезда Цзинсянь в провинции Аньхой. Её изготавливают вручную по традиционной технологии из коры дерева *цинтань* и рисовой соломы *шатянь*.

технику *юаньжань*, а также достаточно бледную тушь и стремительные мазки кисти, через которые проглядывают листья бамбука, находящиеся на заднем плане, он смог передать вид бамбука в тумане, ощущение непринужденности, пышного цветения. Во-вторых, Ван Фу упростил написание коленьев бамбука, начав использовать для этого простую крючкообразную черту *гоу* (кит. 勾), благодаря чему бамбук на его картинах выглядит еще более живо.

В период с середины Мин по Цин, живопись бамбука превратилась из высокого искусства литераторов в популярное занятие, в товар. Популярностью пользовалась близкие и понятные широкой публике произведения живописи бамбука, например, альбомы «Бамбук, спрятанный среди гор» («*Дунь шань чжу пу*» кит.《遁山竹谱》), правления под девизом Цзяцзин (1522－1566), «Бамбук в снегу» («*Сюэ чжай чжу пу*» кит.《雪斋竹谱》) времени Ваньли (1572－1620) и годов Тяньци (1621－1627) («*Ши чжу чжай чжу пу*» «Альбом художественной бумаги из Кабинета Десяти бамбуков» кит.《十竹斋竹谱》) и т.д. Чтобы избежать примитивизации и массовости своей живописи *мочжу*, литераторы Цин начали использовать новые творческие методы. Так, Шитао (кит. 石涛, 1642－1707) (илл. 43) использовал особенности бумаги и ее впитываемость для того, чтобы создавать контрастные произведения, у него *мочжу* с широкими листьями и мощным, полным энергии стеблем, который передавал зрителю ощущение свободы и спонтанности. В своих «Беседах о живописи» (кит.《苦瓜和尚话语录》) он отмечает, «отсутствие техники – это наилучшая техника». На основании идей Шитао о необходимости разработки индивидуального стиля художника

сформировался стиль школы Восьми чудаков из Янчжоу (кит. 扬州八怪)[168]. Представителями живописи бамбука являются Чжэн Се, Цзинь Нун и Ли Фанъин. Чжэн Се унаследовал метод живописи Шитао, однако его меньше интересовали пространственные отношения между бамбуком на переднем и дальнем планах и больше – контраст между густотой и разбавленностью, сухостью и влажностью туши, твердостью и мягкостью мазков кисти. В его работах листва бамбука густая и вынесена вперед, а сами произведения более декоративны, менее объемны. Применяя каллиграфическую скоропись, он сопровождал картины стихами о заботе о стране и народе, а бамбук служил визуализацией его мыслей и идей (илл. 44).

Цзинь Нун начал писать бамбук тушью после шестидесяти лет и заимствовал художественные приемы из искусства вырезания печатей. В его работе «Бамбук» («*Чжу ту*» кит. 《竹图》) (илл. 45) он сам прокомментировал, что у его живописи

---

[168] На рубеже XVII–XVIII веков была такая группа из восьми художников в городе Янчжоу (Китай, эпоха Цин) их называли «Восемь чудаков из Янчжоу». Каждый из художников считал, что искусство должно быть более выразительными и индивидуалистическим, тем самым они отказались от традиционных положений в живописи. Их работы казались странными современникам, не были полностью понятны и считались экстравагантными. Собственно, поэтому их и называли чудаками. Это были настоящие революционеры в искусстве! Они открыли новую эру в истории китайской живописи и создали новые методы в жанре живописи «цветы и птицы». Большинство из них были выходцами из бедных или, как сейчас принято говорить, из неблагополучных семей. Может быть поэтому пройдя суровую школу жизни, каждый из них был сильной личностью, который мог противостоять условностям того времени. В общем-то доподлинно не известен точный состав группы, но традиционно считается группа состояла из: Ван Шишэнь (кит. 汪士慎, 1686－1759); Гао Сян (кит. 高翔, 1688－1753); Ли Фанин (кит. 李方膺, 1655－1755); Ли Шань (кит. 李鱓, 1682－1755); Ло Пинь (кит. 罗聘, 1733－1799); Хуан Шэнь (кит. 黄慎, 1687－1768); Цзинь Нун (кит. 金农, 1687－1763); Чжэн Се (кит. 郑燮, 1693 － 1765). *Соколов-Ремизов С. Н.* Восемь янчжоуских чудаков из истории китайской живописи XVIII века / С.Н. Соколов-Ремизов; Гос. ин-т искусствознания. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2000. — 349 с.; 22.

«не непринужденный, а унылый вид». Влажная тушь в его произведениях, создает эффект слипшихся листьев, становящихся похожими на кленовые. В картинах Цзинь Нуна воплощена глубокая символика, в них стилизация под древность сочетается с почти детской восторженностью.

Художник Ли Фанъин прекрасно воплощал образ колышащегося на ветру бамбука, его произведения узнаваемы по очень характерной форме листьев, похожих на свисающие с бамбукового шеста полоски ткани. Манеру Ли Фанъина можно охарактеризовать как экспрессивную (илл. 46).

Живопись бамбука шанхайской школы (кит. 海派, 1843－1927), пришедшей на смену янчжоуской (1683 － 1799), к концу Цин находилась в определенном упадке. Стиль стал небрежным, художники слишком гнались за новыми идеями, возможно, из-за неспокойного времени[169]. Это придало живописи бамбука

---

[169] Неспокойствие времени выражалось в отсутствии политической и социальной стабильности и безопасности и утилитаризации городской культуры. Шанхайская школа формировалась в условиях распространения западного капитализма, (и двух опиумных войн, спровоцированных Западом), а также на фоне распада натурального хозяйства, от которого зависела феодальная система. В это же время, одновременно с созданием великими державами фабрик в Китае и движением по усвоению заморских дел, в Китае начал формироваться национальный капитализм. Столкнувшись с двойным давлением внутри страны и за рубежом, представители разных классов, находившихся под властью династии Цин, начали бунтовать. Начатые крестьянским классом движения тайпинов и Боксерское восстание нанесли удар по власти династии Цин и западных держав. На этом фоне в поздние годы маньчжурского правления начинает происходить масштабный культурный сдвиг, на фоне которого происходит освобождение от оков феодализма и происходит дальнейшее изучение западных наук и идей. В середине XIX века быстрое экономическое развитие Шанхая, индустриальный и торговый прогресс превратили его в новый рынок для живописи, привлекший профессиональных художников из районов Цзянсу и Чжэцзян (особенно из Янчжоу). Так и оформилась так называемая «шанхайская школа». Сильной стороной этой школы было сочетание традиций народного искусства и типичного для *вэньжэнь-хуа* упора на единство поэзии, каллиграфии и живописи. Кроме того, представители школы черпали вдохновение в древнем искусстве резьбы по камню и металлу, а уникальный стиль школы, любимый и широкой публикой, и придирчивыми ценителями, оформился благодаря использованию популярных в народе

шанхайской школы тревожное и хаотичное звучание, а бамбук, всегда символизировавший и воплощавший стойкость духа и спокойствие благородного мужа, как таковой прекратил существование в живописи, что ярко представлено в работах Пухуа (кит. 蒲华, 1832－1911) (илл. 47), У Чаншо（кит. 吴昌硕, 1844－1927) (илл. 48). Последнее произведение представляет бамбук в технике резьбы по камню. Художник использовал технику сцентрированного кончика, когда кисть держится вертикально к бумаге, мазки хаотичные и мощные, как в резьбе по камню. Художник не стремился к упорядоченности, напротив, его произведения выглядят очень спонтанными, экспрессивными. Форма тяготеет к абстракции, бамбук обозначается линиями, точками и плоскостями.

История живописи *мочжу* принадлежит богатой культурной традиции классического искусства, зародившегося еще в эпоху Тан, утвердившегося при Сун, расцветшего при династии Юань, развившегося при Мин и пришедшего в упадок в конце Цин. Как сказал российский китаевед Василий Михайлович Алексеев, «Китайская культура — это не музейный экспонат, а текущая река, чья традиция непрерывно продолжается через reinterpretation (переосмысление)»[170]. В общем, живопись бамбука сформировалась в полноценную духовную традицию китайского искусства, отразив национальное китайское художественное мировоззрение, проявившись в школе художников-литераторов.

сюжетов, техник да *се-и* в стиле живописи периода Мин-Цин и ярких цветовых сочетаний. Потребность художника писать быстро, чтобы завоевать рынок, привела к обилию написанных на скорую руку, утилитарных работ.

[170] *Алексеев В. М*. Китайская литература: Избранные труды / Сост. и коммент. М.В. Баньковской. — М.: Наука, 1978. — С. 214.

Глава 3. Особенности монохромной живописи бамбука в период монгольского владычества

Живопись бамбука – *мочжу* – в период династии Юань обладала самобытной формой. С одной стороны, на ее развитие повлияли исторические процессы: политика, культура, социальные условия. С другой же, эволюция была обусловлена развитием самой монохромной живописи, что находило проявление в изменении техники живописи, инструментария, образной структуры и теоретических оснований, все это в китайской традиции неотделимо друг от друга. В этой главе мы систематизируем технические и теоретические особенности живописи мочжу эпохи Юань.

3.1. Материалы и инструменты для создания мочжу

«Тот, кто хочет хорошо выполнить работу, сперва наточит свой инструмент»[171]. Эпоха династии Юань стала переходным периодом для эстетики живописи – монохромная живопись *се-и* стала основным направлением в искусстве. По словам Лу Яньшао (кит. 陆俨少, 1909 — 1993), «масштабная трансформация живописи в период Юань неразрывно связана с переходом на использование бумаги»[172]. Инструменты, используемые в живописи *гохуа* (кит. 国画)[173], включают в себя кисти, тушь, бумагу и шелк. Для изготовления кончиков писчих кистей использовался мягкий и жесткий ворс различных животных, что

---

171 *Ли Цзэхоу*. Сегодняшнее чтение аналектов [M]. Пекин: Книжный магазин Саньлянь. 2008: С. 221. 李泽厚. 论语今读[M]. 北京：三联书店. 2008:221.

172 Лу Яньшаобыл преподавателем современного китайского художника в Китае.
Лу Яньшао. Лу Яньшао об искусстве [M]. Шанхай: Издательство Шанхайской живописи и каллиграфии, 2010:С. 45. 陆俨少. 陆俨少论艺 [M]. 上海:上海书画出版社. 2010:45.

173 Традиционная китайская живопись называется гохуа.

позволяло создавать разнообразные линии и текстуры. А в туши, благодаря различиям в количестве добавляемой воды, появлялись контрасты сухого и влажного, бледного и насыщенного (илл. 49). Бумага стала основой картины, по степени впитываемости туши её делят на три группы: зрелая бумага (кит. 熟 – также переводится как «готовая», «обработанная», «проклеенная»), полузрелая (кит.半熟 – «полусырая-полуготовая»), молодая (кит.生 – сырая, необработанная, непроклеенная)[174] (илл. 50). Особенности инструментов для рисования определили самобытность живописи и художественного стиля, в проявлении которого инструменты играли весьма значимую роль.

После того, как Цай Лунь (кит. 蔡伦, 61 — 121) усовершенствовал и популяризовал технологию изготовления бумаги, к периоду Сун этот материал стал довольно широко использоваться в живописи по сравнению с предыдущими эпохами. Однако в рамках строгого и многоцветного стиля «тщательной кисти» *гунби*, господствовавшего при императорском дворе, основным материалом, обеспечивавшим тонкую детализацию, оставался шелк. В период правления Сун Хуэй-цзуна (кит. 宋徽宗时期,1100 — 1126) императорская семья особенно поддерживала искусство и литературу, поощряла живопись. Дух соперничества и исследований прочно закрепился в сообществе художников, поэтому спрос на шелк был весьма высоким, равно как и требования к качеству материалов,

[174] В процессе изготовления «зрелой» бумаги используются квасцы (сульфат алюминия-калия), бумага получается жесткой, слабо впитывает воду, тушь по такой бумаге не растекается; зрелая бумага используется для живописи гунби – «тщательная кисть». «Молодая» бумага хорошо впитывает воду, позволяет туши легко растекаться; на границах проведенных тушью линий на такой бумаге остаются ворсинки; «молодая» бумага предназначена для се-и – «живописи идей». «Полузрелая» бумага представляет собой нечто среднее между «зрелой» и «молодой».

вследствие чего искусство производства шелка поднялось на высоты, недостижимой в предыдущие эпохи.

После расформирования Академии художеств в период Юань, остались только слабо организованные объединения, связанные с живописью. Большинство художников в период Сун были не профессиональными придворными живописцами, а интеллектуалами-литераторами, увлекавшимися каллиграфией и живописью в свободное время. А вместо дорогого шелка, предоставлявшегося императорским двором для живописцев, стала использоваться более доступная бумага. Можно выделить три основные причины, по которым художники из числа *вэньжэнь* периода Юань писали преимущественно на бумаге. Во-первых, бумага начала применяться в живописи еще в период Сун, демонстрируя тенденцию к дальнейшему развитию. При императоре Чжао Цзи придворные художники Чжао Чан (кит. 赵昌, 970－1040) и Ся Гуй писали картины на бумаге, заложив основу для популяризации бумаги при династии Юань. Во-вторых, к тому времени бумага уже стала частью жизни интеллектуалов-литераторов, которые использовали этот материал в работе и для повседневных записей. При этом *вэньжэни* выражали свои чувства преимущественно в технике «живописи идей» *се-и* и соединяли живопись с каллиграфией, поэтому дешевая, хорошо впитывающая тушь бумага, дающая более органичный художественный результат, стала наиболее востребованной.

Техника живописи бамбука *мочжу* основана на изменении оттенков туши и энергичности линий, поэтому одним из свойств бумаги, особо значимых для

художников, являлась упругость бумаги и ее способность впитывать тушь. Технические особенности *мочжу* периода Юань пошла по двум путям. Первый – эксперименты со способностью бумаги впитывать тушь и обильное использование пигмента, что характерно для творчества таких художников, как Гао Кэгун и У Чжэнь. Второй – раскрытие упругости бумаги и обильное использование линий, как у Кэ Цзюсы и Ни Цзаня.

Художники, создававшие живопись бамбука в период Юань, активно использовали «полузрелую» (кит. 半生半熟) бумагу с хорошей впитываемостью. Из-за особенностей сырья в бумаге оставалось множество неупорядоченных волокон, делавших новый писчий материал более грубым, чем тонкий шелк для живописи. Но именно благодаря этому ярче проявлялась изменчивость туши. Поскольку полузрелая бумага не проходила полную обработку квасцами, между волокнами сохранялись мелкие поры, в результате чего при письме проявлялся эффект растекания туши, подходивший для живописи бамбука, не стремящейся к тщательности и точности. Способностью бумаги впитывать тушь искусно пользовался У Чжэнь (илл. 51), привнося ощущение влажности в *мочжу* и создавая более живые работы. Для веток и листьев бамбука применялась густая тушь, для камней – мазки «сухой туши», для веток сливы – пятна «влажной туши», а все элементы в совокупности формировали атмосферу свежести после дождя.

Бумага периода Юань отличалась высокой упругостью. В ее состав вводились волокна коры Птероцелтиса Татаринова[175] – если доля этих волокон превышала 50%, бумага становилась достаточно плотной, чтобы выдержать

[175] Pteroceltis tatarinowii Maxim

многократные мазки кисти и полностью сохранить следы туши. Ни Цзань, творивший в конце правления династии Юань, пользовался этой особенностью, изображая бамбук жесткими сухими мазками, передававшими стойкость и классическую простоту бамбука. Например, картина «Бамбук и камень» (илл. 52) целиком написана сухой и шершавой «бледной тушью»: держа кисть под наклоном, художник покрывал поверхность листа тонкими, многократно проведенными линиями, усиливая объемность и увеличивая энергию картины, а неравномерно впитавшаяся тушь раскрывает естественный цвет бумаги, придавая образам ощущение одиночества и таинственности. С одной стороны, это перекликалось с характером самого художника, его моральными принципами и независимостью, презрением к пошлости. С другой стороны, такой скромный и молчаливо уединенный стиль был уникальным направлением в живописи бамбука периода поздней Юань.

В то же время, живопись *мочжу* получила поддержку со стороны развивавшейся технологии производства хучжоуских кистей (кит. 湖笔)[176] (илл. 53). Сам Чжао Мэнфу, родом из Хучжоу, владел искусством создания кистей, предъявлял строгие требования к качеству инструментов для живописи и «часто работал вместе с мастерами по изготовлению кистей»[177]. В «Коллекции сочинений

---

[176] Хучжоуские кисти производятся в городе Шаньлянь городского округа Хучжоу провинции Чжэцзян; производство началось с периода правления династии Цзинь, и к периоду правления династии Юань кисти славились превосходным мастерством и высочайшим качеством.

[177] *Цянь Юн* (Династия Цин). Коллекции сочинений Люйюань[Электронный ресурс]:URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb (Дата обращения: 11.09.2023). 钱泳（清代）. 履园丛话[电子资源] URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb (访问日期：2023.9.11).

Люйюань» (кит.《履园丛话》) эпохи Цин сказано: «он разобрал десяток хучжоуских кистей, выбрал лучшую из них и собрал её заново»[178] . Его живопись бамбука и каллиграфия производили необычное и яркое впечатление, которое в свою очередь создавалось не в последнюю очередь благодаря гибкости хучжоуских кистей. Для изготовления таких кистей использовался ворс из хвоста хорька с добавлением овечьей шерсти, что делало их более мягкими и гибкими по сравнению с кистями для масляной живописи. Кроме того, хучжоуские кисти лучше удерживали воду. Мягкая часть кисти имела форму конуса, состоящего из кончика кисти, центральной части («брюшка» – кит. 笔肚) и основания (кит. 笔根). Для прорисовки линий использовался кончик. Для широких линий и растушевки – центральная часть и основание. Сочетание различной глубины цвета с различными техниками ведения кисти позволяло добиться богатого многообразия линий,которые подобно тому, как кардиограмма показывает работу сердца, отражали чувства и душевные состояния художников[179].

3.2. Элементы художественной концепции в монохромной живописи бамбука

---

[178] *Цянь Юн*. Коллекции сочинений Люйюань [Электронный ресурс]:URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb (Дата обращения: 19.09.2023). 钱泳（清代）. 履园丛话[电子资源] URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb (访问日期：2023.9.19).

[179] «В китайской живописи микроформы (линии, штрихи, точки) сообщают более ёмкую и непосредственную информацию о духовных достижениях автора, чем макроформы (композиция, колорит), чья информация опосредована многослойной семантикой и сложным синтаксисом изображения. Знание основ техники, которая во всех стилях остава- лась визуально открытой , позволяет знатоку осуществлять так называемое «прописывание взглядом», т.е. не просто созерцать, а умозрительно воспроизводить все движения кисти автора. Подобное сотворчество углубляет понимание психосоматического состояния, духовных достижений автора и является условием «духовной сопричастности» (*шэнь хуй* 神会) отдалённых в пространстве и времени личностей».Белозёрова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи Общество и государство в Китае, vol. 45, no. 2, 2015, pp. 342-370.

Китайская живопись рассматривает художественную концепцию как один из критериев оценки качества художественных произведений. Ван Чанлин (кит. 王昌龄, 698－757) во времена династии Тан объединил буддизм и теорию поэтики, в своей работе «О значении литературных произведений» (кит. 论文章意义) подчеркивал, что литературное и художественное творчество должно создавать богатые уровни смыслов при помощи мастерства техники и эмоций[180]. Живопись *мочжу* времен династии Юань, как правило, несла в себе прекрасную художественную концепцию. Посредством образа бамбука художники выражают эмоции и мысли, душевное состояние, с древних времен и до наших дней, образ бамбука трогает бесчисленное количество зрителей, таит богатый эстетический опыт. Художественная концепция юаньской живописи *мочжу* определяется уникальными концепциями китайских художников, а именно философскими концепциями «единства Неба и человека», «*ци*», концепцией живописного пространства.

«Единство Неба и человека» (кит. 天人合一) — важная концепция традиционной китайской философской мысли. Создание живописи *мочжу* сродни истории о «Чжуан Чжоу снится, что он бабочка»[181], то есть состояние, когда

---

[180] *Ван Чжицин*. Культурная перспектива · Расшифровка книжных чтений Ван Чанлина, 2023, (07):79. 王志清. 文化视点·解密王昌龄 [J]. 博览群书, 2023 (07): 79.

[181] *Чжуан-цзы*, также *Чжуан Чжоу* (кит. 庄子, 369 до н. э. — 286 до н. э.) — китайский философ предположительно IV в. до н. э. эпохи Сражающихся царств, входящий в число учёных Ста Школ. 庄周梦蝶 （ «бабочка Чжуан-цзы»）— притча о философе Чжуан-цзы, который, уснув, увидел во сне бабочку, которая беззаботно порхала с цветка на цветок и не знала горестей и бед.Неожиданно проснувшись, Чжуан-цзы не мог понять, кто же он: человек, которому приснилось, что он беззаботная бабочка, или бабочка, которой сейчас снится что она человек. Эта притча, к которой обращаются философы всего мира, задаваясь теми же вопросами, что и Чжуан-цзы: что есть реальность? что есть сон? что есть жизнь? Также эта

художник и изображаемый объект составляют единое целое и не существуют сами по себе. «Художественное творчество возникает из принятия природы в качестве учителя, при этом также необходима внутренняя организация сердца художника»[182]. Такова теория творчества, предложенная живописцем Чжан Цзао (кит. 张璪,VIII в.). Он полагал, что единство физических объектов и субъективных чувств, имеет далеко идущее влияние. Поэтому, когда художник смотрит на заросли бамбука, бамбук становится зеркалом, отражающим чувства художника, а не просто фиксирует облик бамбука посредством живописи.

«Единство Неба и человека» подчеркивает гармоничные взаимоотношения человека и природы, человека и общества, человека с самим собой, эта концепция является целостным образом мышления. Поэтому люди могут достичь гармоничного сосуществования с миром и всем сущим, самосовершенствуясь, сохраняя внутреннее спокойствие и усмиряя желания. В процессе практики «единства Неба и человека» очень важно совершенствовать свой моральный облик. Благодаря самосовершенствованию художник может избавиться от бесполезных размышлений и достичь гармонии тела и духа. В то же время самосовершенствование – это также способ взаимодействия со всем сущим, самосовершенствование приводит к собственному росту и прогрессу, оно предполагает гармоничное сосуществование с природой. Хотя Чжао Мэнфу занимал высокий пост, он жил в водовороте национальных конфликтов,

---

притча называется «сон Чжуан-чжоу».

[182] *Фу Цзай* (Династия Тан). Посмотрите, как господин Чжан рисует сосну и камень (Дата обращения:19.09.2023). 符载（唐代）. 观张员外画松石序[电子资源] URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=108634 (访问日期：2023.9.19).

ярко-зеленая бамбуковая роща успокаивала его, а живопись *мочжу* была для него способом самосовершенствования.

Не гнаться за материальными благами в жизни, сохранять спокойствие ума и избавиться от желаний и личной выгоды. Такой подход помогает человеку избавиться от оков материальных желаний и в большей степени сфокусироваться на самосовершенствовании, тем самым воплощая концепцию «единства Неба и человека». Например, Ни Цзань всю свою жизнь провел в уединении, его жизнь была бедной, но изысканной, а бамбук был его «компаньоном». Художники часто использовали размышления, медитацию и другие методы, чтобы успокоить душу и тело, повысить способность к самоконтролю. Например, художник-монах Пумин часто медитировал в бамбуковой роще, его картины в стиле живопись *мочжу* наполнены мощной духовной силой, царящей среди спокойствия.

В китайской философии «*ци*» рассматривается как уникальное понятие, наделённое как материальной, так и духовной природой, оно связано с человеческой жизнью. В даосском трактате «*Чжоу и*» («Чжоуские перемены», кит. 周易) сказано, что «Между Небом и Землей все вещи зачинаются и рождаются только после взаимодействия янской ци (*мужская ци*, кит. 阳) и иньской ци (*женская ци*, кит. 阴)». [183] В конфуцианском трактате «*Чжун юн*» («Следование середине», кит. «中庸») сказано: «Благородный муж должен проявлять мягкость, чтобы изменить реальность так, чтобы Небо и Земля находились на своих местах,

[183] Чжан Шаньвэнь. Знакомство с Чжоуи [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг.2021:C. 39. 张善文. 周易入门[M]. 上海:上海古籍出版社. 2021:39.

чтобы десять тысяч вещей могли нормально рождаться и развиваться»[184]. До сих пор «*ци*» имеет отношение к человеческой жизни. Кроме того, в трактате «*Хуанди нэй цзин су вэнь*» («Трактат желтого императора о внутреннем»,кит.黄帝内经素问)[185] с медицинской точки зрения освещается существование «*ци*» в человеческом теле. Например: «человек должен довольствоваться малым, относится к миру непринужденно и спокойно, меньше беспокоится и раздражаться, ограничивать себя в страстях и умерять желания, тогда «*ци*» будет свободно циркулировать в теле»[186].

То же самое касается каллиграфии и живописи, без спокойствия на сердце и крепкого духа, художник не может создать работы, в которых царит жизненная сила. Слишком сильное желание славы и богатства, делает каллиграфию и живопись небрежными и шаблонными. Эту точку зрения можно считать самой ранней теорией живописи. При династии Цзинь (266 — 420) теоретик Се Хэ в своем сочинении «Заметки о категориях старинной живописи» предложил «*шесть методов*» (кит. 六法) создания и оценки каллиграфии и живописи, первый метод получил название «Одухотворённый ритм живого движения»[187]. Тан Чжисе (кит. 唐志契, 1579—1651) во времена династии Цин объяснял в сочинении «*Хуа ши фа вэй*» («Скрытый смысл живописи», кит.绘事发微): «Сущность «Одухотворённого

---

[184] Нань Хуайцзинь. Высказывание «*Чжун юн*» [M]. Пекин: Восточное издательство. 2015:C.17. 南怀瑾.话说中庸 [M]. 北京：东方出版社. 2015:17.

[185] Самая ранняя медицинская книга Китая разделена на две части: «*Линшу*» и «*Сувэнь*», написанные во времена династии Цинь (221 г. до н.э. – 207 г. до н.э.).

[186] Тянь Дайхуа. Хуанди Нэйцзин Сувен [M]. Пекин: Народное медицинское издательство, 2007:C. 100. 田代华. 黄帝内经素问 [M]. 北京：人民卫生出版社，2007:100.

[187] Метод «Одухотворённый ритм живого движения» привлек внимание в Европе, что связано с популярностью ритма (Rhythm) в начале XX в., что побудило западных ученых обратить внимание на древние китайские картины и восхвалять их.

ритма живого движения» заключается в ритмичном движении жизни всего сущего»[188].

В живописи *мочжу* времен дианстии Юань «*ци*» выражается через твердые, мягкие, толстые и тонкие линии и через контраст между «густой» и «бледной» тушью. Кроме того, взращивание жизни («*ян шэн*», кит. 养 生) у даосов осуществлялось через дыхательные практики (техники очищения *ци* в цигун)[189] для достижения цели продления жизни. В живописи *мочжу* композиция создавалась посредством редкого и плотного расположения ростков, ветвей и листьев, через них течет «*ци*», которая также является проводником дыхания жизни. В сочетании со свободным и непринужденным контролем художника над движением кисти по бумаге, все это дает нам возможность и сегодня, глядя на юаньскую живопись *мочжу,* чувствовать вечную жизненную силу и духовную силу бамбука.

Ван Вэй (кит. 王 微 ,414 — 453) в трактате «*Сюй хуа*» («Повествование о живописи», кит. « 叙 画 ») писал: «Человеческое зрение ограничено, глядя на пейзаж, мы не можем охватить все вокруг. Поэтому посредством кисти [художник] имитирует вечное «*Дао*» (кит. 道)[190]. Это бесконечное пространство и жизнь этого пространства — вот, что в действительности желает изобразить художник. Го Си (кит. 郭 熙 , 1023 — 1085) также отмечает в «*Линь цюань гао чжи*» («Записки о

---

188 *Тан Чжисе* (Династия Цин). Скрытый смысл живописи [M]. Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство». 1985:C. 88. 唐志契（清代）. 绘事发微 [M]. 北京：人民美术出版. 1985:88.

189 То есть дыхание, включая внешнее дыхание и клеточное дыхание.

190 *Ван Вэй*. Повествование о живописи [Электронный ресурс]. URL: https://so.gushiwen.cn/shiwenv_50838b1f82a1.aspx(Дата обращения: 1.10.2023).

высокой сути лесов и потоков», кит. «林泉高致»): «Тот, кто учится рисовать цветы, может видеть цветок под разными углами, если поместить цветок в яму, и обходить цветок со всех сторон»[191]. Художник созерцает мир, меняя угол зрения, точно птица, свободно парящая в воздухе, запечатлев изображение глазами и сердцем, он затем переносит его на бумагу. Поэтому юаньская живопись *мочжу*, отличается от западных натюрмортов, которые требует фиксированной точки зрения и основаны на геометрической перспективе (Geometric perspective). Кроме того, художники эпохи Юань полагались на собственные чувства, пренебрегали фоном и оттенками (Hue) бамбука, выстраивали композицию картины на основании разных состояний бамбука, которые наблюдали в повседневной жизни. Наконец, ритм точек и линий, «густая» и «бледная» тушь, сухая и влажная тушь, а также «метод кисти» все это создает жизненное очарование бамбука.

Под влиянием философских концепций «единства Неба и человека», *«ци»* и концепции живописного пространства, художник на листе бумаги за ограниченное время своей жизни исследовал бесконечные тайны природы, создавал богатую и многогранную художественную концепция живописи *мочжу*.

3.3. Единство живописи, каллиграфии и поэзии: интерпретация изображений и надписей

Живопись бамбука, *мочжу-хуа*, в эпоху Юань была в основном представлена художниками-литераторами, людьми высокообразованными и хорошо разбиравшимися в искусстве. Каллиграфия, живопись и поэзия в этом

---

[191] *Го Си*. Записки о высокой сути лесов и потоков [M]. Цзинань: Издательство Шаньдун иллюстрированное. 2018:С. 12. 郭熙. 林泉高致 [M]. 济南：山东画报出版社. 2018: 12.

контексте имели общую художественную миссию, т.е. распространение «идеи гармонии путем единства традиции»[192]. Это обусловило особенности юаньской *мочжу-хуа* как комплексного вида живописи – литературность, идейность, художественность, поскольку она существовала в синтезе с поэзией и каллиграфией.

Картины могли быть причиной написания поэмы, и на самих картинах также писались поэтические строки. Так, «незаполненное пространство картины было местом, где художник, или просматривающий картину человек, писали поэтические подписи. Их содержание отражало или образ мысли и чувства автора, или относилось к неким художественным идеям, или же выражало восхищение мастерством художника»[193]. К эпохе Юань подписи на картинах с бамбуком стали приобретать популярность. За более чем 90 лет истории эпохи Юань было написано 3798 поэтических подписей к картинам[194]. Так, например, подписи У Чжэня на произведениях монохромной живописи бамбука занимают так много места,(илл. 54) что они иногда больше, чем сам бамбук на картине. Популярности поэтических подписей способствовали три причины. Во-первых, изменение статуса тех, кто создавал произведения живописи. До эпохи Юань это были, прежде всего, профессиональные придворные живописцы, тогда как в Юань это

---

[192] Ринчинова М. М. Живопись как феномен китайской культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. С. 213-220.

[193] Чжоу Цзиинь. Аннотации к избранным картинам и стихотворениям китайских династий [M]. Ханчжоу: Общество тюленей Силин. 1998: С. 2. 周积寅. 中国历代题画诗选注 [M]. 杭州：西泠印社. 1998: 2.

[194] Сунь Сяоли. Предварительное исследование стихов и эссе о картинах династий Юань и Мин - и современное наследие формы «единства поэзии и живописи» [J]. Журнал Шанхайского университета (издание по социальным наукам), 2005 (01) 36-41.孙小力.元明题画诗文初探——兼及“诗画合一”形式的现代继承[J]. 上海大学学报(社会科学版),2005(01)36-41.

были преимущественно литераторы. Они были писателями, поэтами и каллиграфами, благодаря чему живописный стиль развивался в направлении большей свободы и литературности, изменилась сама форма живописи. Пик направления *се-ши* (кит. 写实, досл. «писать действительность») пришелся на Сун, и тогда не имевшим профессиональной художественной подготовки литераторам было трудно пробиться. Расцвет поэтических подписей – это явный признак подъема и зрелости живописи литераторов, приспосабливавшейся к тому, чтобы выражать идеалы и чувства своих авторов. Во-вторых, расцвет поэтических подписей связан с городской экономикой и региональной культурой. Большинство авторов подписей были литераторами из Цзянчжэна[195] – это Чжао Мэнфу, У Чжэнь, Ни Цзань. В этом регионе был большой спрос на рынке, где публике нравилась такая форма, сочетающая поэзию, живопись и каллиграфию, а богатые люди занимались коллекционированием подобных произведений. Литераторы из Цзянсу и Чжэцзяна организовывали встречи, во время которых оценивали произведения живописи и каллиграфии, а также декламировали стихи, написанные на картине, или сочиняли поэмы под впечатлением от картины. Это очень способствовало культурному обмену. Между тем, на рынке часто встречались подделки работ известных художников. Поэтическая надпись же доказывала талант автора, и в то же время, заставляя зрителя воспринимать одновременно поэтический текст, стиль каллиграфии и саму живопись, позволяла бороться с подделками. Каллиграфию подделать гораздо сложнее, чем картину.

---

[195] Расположенный в восточном Китае, это две провинции Цзянсу и Чжэцзян в нижнем течении реки Янцзы.

Если говорить о роли и значении поэтических подписей в *мочжу-хуа*, то стоит отметить три главных аспекта. Во-первых, взаимодополнение текста и картины. Как писал цинский художник Чжан Ши (кит. 张式，？－1850): «Стихотворение на картине должно дополнять картину и вместе передавать настроение и эмоции картины, а не быть простым дополнением или украшением картины»[196]. Например, У Чжэнь, гуляя по горам Гаотиншань[197], увидел поэтическую подпись своего предшественника Ли Каня и скопировал ее на свою картину: «Я (Ли Кань) обнаружил, что все живые существа подвержены вульгарным болезням и их трудно устранить. Поэтому я искал изящество в природе. Это стихотворение Ли Каня, писавшего бамбук. Мне очень понравилось, так что я написал картину с бамбуком к этому стихотворению» (илл. 55). Очевидно, поэма не является дополнением к живописи бамбука, но ее важным компонентом. Содержание и форма поэмы гармонично сочетаются с картиной. Поэтическая подпись У Чжэня в рассматриваемом случае – оммаж *мочжу-хуа* мастера-предшественника, по форме произведение изящное, легкое, бледная тушь каллиграфии прекрасно сочетается с густой на листве бамбука и самой бледной – на его стволах, создавая богатый по тональному разнообразию образ. Стихотворный текст окружает свисающие вниз листья бамбука, благодаря чему он выглядит более интересно. Так, художник не просто при помощи текста интерпретирует тему живописного произведения, но строит пространство

---

[196] *Юй Цзяньхуа*. Сборник теории древнекитайской живописи [М]. Пекин: Издательство Народное изобразительное искусство 2004: 1102. 俞剑华. 中国古代画论类编 [M]. 北京: 人民美术出版社. 2004: 1102.

[197] Это горный массив города Ханчжоу.

картины, обеспечивая ее общую гармонию.

Во-вторых, аллегоричность. При написании картин художники вкладывали в них смыслы, которые часто было сложно раскрыть только при помощи изображения, и тогда визуальный образ дополняла каллиграфия соответствующего содержания. В частности, большим мастером живописи и поэзии бамбука был Ни Цзань. *Мочжу* есть три ключевые особенности. Первая – это посвящение друзьям на прощание. Например: «Прозрачная вода реки Сунцзян[198] течет так же, как река Сянцзян в провинции Хунань, с туманной дымкой и дождливой моросью, одинокая лодка плывет вдаль. Пишу стихотворение, прощаясь с тобой, плачет турач, бамбуковая роща призрачна и бледна»[199]. Стихотворение переходит от прощания к печали и обращается к образу бамбука на картине, намекая на смысл стихотворения. Вторая особенность – описание особенностей и красоты бамбука как средство передачи чувств человека. В «Стихах к картинам с бамбуком» Ни Цзаня 11 стихов[200]. Например: «Бамбуковая роща овевается осенним ветром, а бамбуковые листья колышутся под холодной пеленой дождя. Дружба, подобная бамбуку, имеет благородный характер, и я желаю ему успехов в будущем». О бамбуке Ни Цзань писал, как о человеке. Образ бамбука часто сопровождался упоминаниями холодного ветра, инея, иссохших деревьев, которые вместе создавали проникнутый одиночеством художественный

---

198 Это прямое течение реки Янцзы, расположенное в Шанхае.

199 *Чжан Чжоу.* Исследование интеграции поэзии и живописи Ни Цзана [M]. Гуанчжоу: Издательство высшего образования провинции Гуандун. 2014: С. 172. 张洲. 倪瓒诗画汇通研究 [M]. 广州：广东高等教育出版社. 2014: 172.

200 *Ван Шаохуа*. Исследование мета-названий живописи и поэзии [M]. Пекин: Издательство Пекинской академии радиовещания. 2010: С. 160. 王韶华. 元题画诗研究 [M]. 北京：北京广播学院出版社. 2010: 160.

мир, в котором бамбук и человек были частью единого духовного целого. Это поворот от наделения бамбука благородными чертами к его эстетизации, воплощающий идеалы *отшельничества*. Поэтому и образ бамбука, создаваемый каллиграфией, более полный, и более аллегоричный. Третья особенность – упоминание бамбука в контексте распития вина. Для китайских художников состояние опьянения, ведущее к свободе в создании искусства, было важным способом высвобождения творческой энергии. Тема вина и бамбука стала традиционной для китайских деятелей искусства еще с периода Вэй-Цзинь (220－420), когда писатель Лю Лин (кит. 刘伶, 221－300) писал стихи, распивая вино в бамбуковой роще. Так, на картине «Высокие ветви над камнями и бамбуком» (кит. 《竹石乔柯图》) (илл. 56). есть подпись: «Весенней ночью я слушаю шум третьего дождя, встаю и сажусь у костра, рядом с зажженной масляной лампой, согревая свое вино. Утром, когда прояснилось, я открыл дверь и увидел сад, полный цветущих персиков и слив, а зелень бамбука и деревьев по-новому обрадовала меня». Так, в состоянии опьянения, художник освобождается, превосходит самого себя, благодаря чему живопись бамбука еще больше становится средством утешения и душевного отдохновения.

Третья функция, которую могли иметь поэтические подписи на картинах *мочжу-хуа*, это описание, оценка и обсуждение методов и манеры живописи. Это очень важная категория поэтических подписей в классической китайской живописи. Они могли быть разного содержания, форма изложения была свободной, как и длина поэмы. В определенной степени такая подпись могла

служить как критика, похвала картины, или давала информацию для коллекционера. Так, Чжао Мэнфу восхищался картиной Гао Кэгуна «Бамбук, склоненный над камнем» (кит. 《墨竹坡石图》) (илл. 57): «Штрихи кисти Гао Кэгуна сильные и энергичные, а бамбук на картине возвышается под дымкой дождя. Ее смысл сложно уловить, и потому немногие смогут оценить ее по достоинству, она заставляет зрителя прочувствовать холод и простор». Еще один пример – это У Чжэнь, который по его собственному выражению, любил «играть с тушью», и который в работе «О бамбуке» (кит. 《题竹》) писал: «Я играл с тушью, а в итоге оказался пойманным. Если бы я тогда поступил необдуманно, я бы не достиг своего теперешнего успеха»[201]. Легкость живописной манеры У Чжэня на картинах *мочжу-хуа* – результат следования художественным принципам и мастерства в использовании линии и туши, что и подчеркивается в данном стихотворении. Так, «Книга живописи бамбука» (кит. 《墨竹谱》) [202] содержит множество поэтических подписей, в которых обсуждается история и теория *мочжу-хуа*. Например, «Я изучал дисциплину рисования бамбуком тушью в течение тридцати лет, прежде чем начал понимать ее»[203].

Стоит отметить, что общность живописи и каллиграфии подчеркивалась в Китае с древности. Каллиграф и поэт Цао Чжи (кит. 曹植, 192 — 23) писал: «Живопись – это ветвь искусства каллиграфии»[204] (Показательно и то, что в 2022

---

[201] *Ван Шаохуа*. Исследование мета-названий живописи и поэзии [M]. С. 159. 王韶华. 元题画诗研究[M]. 北京：北京广播学院出版社. 2010: 159.

[202] Место хранения: Музей Гугун, Тайбэй.

[203] *Чжао Шаоянь*. Бамбуковый том [M]. Пекин: Жунбаожай, 2015: С. 59. 赵少俨. 竹卷 [M]. 北京:荣宝斋, 2015: 59.

[204] *Соколов-Ремизов С. Н*. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в

г. Министерство образования Китая объединило изобразительное искусство и каллиграфию в рамках категории «Искусство» в одну категорию[205]). В эпоху Северная Сун деятели культуры, художники и каллиграфы Вэнь Тун и Су Ши предложили включить каллиграфию в живопись в виде поэзии, положив начало эпохе массового вовлечения литераторов в живопись. Поэтический стиль в живописи литераторов стал типом эстетики китайской живописи, в которой превыше всего ценились простота и гармония. Выразительность обеспечивалась при помощи визуального контраста между черным и белым (тушь и бумага), которые рассматривались как воплощения инь и ян. Это было и философское основание каллиграфии, и форма выражения монохромной живописи бамбука. Так, художник и теоретик Го Си так подмечал специфику отношений каллиграфии и живописи: «Тот, кто не умеет держать кисть по законам каллиграфии, не сможет достичь совершенства и в живописи»[206].

Включение каллиграфии в живопись бамбука имеет четыре предпосылки. Во-первых, второй принцип из шести законов живописи Се Хэ – «структурный метод пользования кистью». Иными словами, для выразительности живописи очень важна сила линии, а ритмика и изменение линии – это важный инструмент создания структуры картины. Руководствуясь именно этим принципом,

---

художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. С. 57.

[205] Комитет ученых степеней Государственного совета Китая [Электронный ресурс]. URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A22/moe_833/202209/t20220914_660828.html (Дата обращения: 13.09.2022).

[206] *Соколов-Ремизов С. Н*. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. С.23 .

признанный лидер художников эпохи Юань Чжао Мэнфу предложил теорию общего источника живописи и каллиграфии. И та, и другая используют одни и те же инструменты – кисть, тушь и бумагу, и не признают ограничений в их использовании. Это создает прочную основу для их взаимопроникновения. Действительно, если говорить о технике, то живопись бамбука – это, прежде всего, плавные и переменчивые линии. Контроль над линией достигается путем долгой практики, как в живописи, так и каллиграфии, являясь частью базовой подготовки в обеих, и оценка произведения *мочжу-хуа* основывается во многом именно на оценивании выразительности линий.

Во-вторых, сама тема бамбука располагает к использованию каллиграфической линии.(илл. 58) Китайцы начинали писать картины только после того, как в той или иной степени овладевали навыками каллиграфии[207]. Иероглифы, как средство каллиграфии и письма, развивали в китайских художниках способность к живописному и поэтическому мышлению, поэтому они рассматривали живопись как выражение идей, а не как средство копирования природы. Художник рисовал существующий в его воображении образ, а не то, что он видел глазом. Бамбук был излюбленной темой в том числе и потому, что его форма была проста, но легко поддавалась абстрагированию.

В-третьих, слияние традиционной живописи и каллиграфии связано с тем, что изменился статус авторов живописи. До Юань, живопись и каллиграфия существовали, в целом, отдельно. Прежде всего, живописью тогда занимались

---

[207] *Ling S. H* . On the relation between chinese painting and calligraphy. east and west, vol. 4, no. 4, pp. 269-277.

преимущественно профессиональные художники. В эпохи Западного Шу (406－413), Южной Тан (937 － 975) и Сун существовали государственные академии живописи, где художники служили при дворе, но сама живопись была профессиональным занятием со своей собственной системой и специализациями. Кроме того, между техниками живописи и каллиграфии не так много общего. Хотя и каллиграфия, и живопись выполняются кистью, картины до эпохи Юань в основном выполнялись путем нанесения контуров тушью с последующим заполнением их красками или тушью. Лишь в Юань Чжао Мэнфу предложил свои «восемь правил иероглифа *юн* (кит. 永)»,[208] т.е. основных правил китайской каллиграфии, для рисования бамбука. Наконец, художники обычно не занимались каллиграфией, и наоборот. В истории китайского искусства до эпохи Юань наиболее представительные каллиграфы и живописцы различных периодов как правило были разными людьми, например Ван Сичжи считался «великим мастером каллиграфии», а У Даоцзы (кит. 吴道子, 680－759) – живописи. В эпоху Юань не было академий живописи, нанимавших на полный рабочий день, а живописью бамбука занимались, в основном, люди, прошедшие императорские экзамены на соискание ученой степени чиновника, в которых проверялись знания литературы и каллиграфии. Литераторы же обладали определенной степенью культурной автономии. Поэтому они также доминировали в системе создания и оценки искусства, так что каллиграфия и *мочжу-хуа* оказались тесно связаны

[208] Под «восемью правилами иероглифа юн» (永, в пер. с кит. — «вечность») имеется в виду техника написания 8 базовых черт каллиграфии, все из которых содержатся в этом иероглифе — точка (*дянь*,кит.点), *тяо*(кит. 挑), горизонталь (хэн,кит. 横), вертикаль (*шу*,кит. 竖), откидная вниз и влево (пе,кит. 撇), откидная вправо (*на*,кит. 捺), *цзюэ*(кит. 厥) и крюк (*гоу*,кит. 钩). Истоки этой системы уходят в период Суй-Тан.

между собой.

В-четвертых, включение каллиграфии в живопись бамбука больше отражает стремление литераторов создать художественный стиль, основанный на их собственных знаниях и культуре. Как сказала российский китаист Белозёрова Вера Георгиевна: «Для художнико вотсутствие апломба виртуозности и эстетика безобразно-неотёсанного стала одним из признаков соответствия произведения искусства естественному миропорядку дао».[209] *Мочжу* и каллиграфия обладают этим художественным стилем. Приемы каллиграфии использовались ими очень локально, узко, при изображении конкретных предметов или передачи конкретных текстур. Например, каллиграфический стиль *дачжуань* (кит. 大篆)[210] использовался для того, чтобы подчеркнуть округлость, гладкость и крепкость бамбукового ствола (илл. 59).

Итак, единство живописи и каллиграфии в рассматриваемый период предполагало общие эстетические идеалы, очарование древностью и метаморфозами пространства и смыслов, а не некие общие технические приемы кисти и туши.

Единство поэзии, монохромной живописи бамбука и каллиграфии означало, что большую важность имела культурная подготовка и эрудиция художника. В этот период классическая китайская живопись переходит к новым эстетическим стандартам, а именно – стандартам литераторов. Впоследствии, после

[209] *Белозёрова В. Г.* Традиции знаточества (*цзянь*) и эксцентрики (*се*) в каллиграфии Фу Шаня (1607-1684) Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, vol. 9, no. 2, 2019, pp. 280-299.

[210] Стиль написания иероглифов, широко использовавшийся в эпоху позднего Западного Чжоу (1046-771 гг. до н.э.) и часто гравировавшийся на каменных барабанах.

формирования двух течений – *гунби* (досл. «прилежная кисть») *и се-и* (досл. «живопись идей») в эпоху Юань, между художниками-литераторами и профессиональными живописцами возникла огромная пропасть. Их живопись разительно отличалась по эстетическим идеалам, тематике и критериям оценки. Несомненно, к монохромной живописи бамбука, которая принадлежала к *се-и*, как по смысловому содержанию, так и по эстетике, была более требовательна к уровню подготовки как художника, так и зрителя. Таким образом, в Юань начинает формироваться это стремление к особому, мистическому художественному миру *мочжу-хуа*, находящейся на пограничье между фигуративной и абстрактной живописью.

3.4. Теория и представления монохромной живописи бамбука эпохи Юань

Цянь Сюань и Чжао Мэнфу для совершенствования технических навыков предложили теорию единства живописи и каллиграфии, питающихся «из одного источника» (кит. 书画同源). В том, что касается смыслового содержания картины, ими была предложена теория «*шици*» (кит. 士气), упора на личные моральные качества и воспитание художникалу» (Цянь Сюань), заложили основу теории бамбуковой живописи во времена династии Юань. Ли Кань в «*Чжу пу сян лу*» являющейся своего рода энциклопедией живописи бамбука, подробно описал методы написания растения и его природные формы. Кэ Цзюсы в своей «*Хуа чжу пу*» (кит. 《画竹谱》) подчеркивает на использование приемов каллиграфии при написании бамбука. У Чжэнь в «*Мо чжу пу*» («Книга о [живописи] бамбука

тушью», кит. 《墨竹谱》) пишет об особенностях изображения бамбука в *вэньжэнь-хуа*, он подытожил и обобщил художественные достижения хучжоуской школы. Под влиянием их теорий, изображение бамбука как средство выражения эмоциональных переживаний художника в живописи бамбука.

3.4.1. Теория живописи Цянь Сюаня и Чжао Мэнфу

Чжао Мэнфу, один из наиболее авторитетных художников раннего этапа Юань, был приверженцем танского и северосунского художественных стилей, и весьма пренебрежительно отзывался о тонкости и изяществе южносунской придворной живописи, задав направление многим художникам того времени. Если в эпоху Сун почиталась поэзия в живописи, то в Юань — каллиграфия в живописи. Художники Сун делали акцент на переменах пространства и настроения картины, Юань — на формальных приемах каллиграфии в живописи и ощущениях, создаваемых тушью, мазком, стремились к выражению сущностного языка живописи, избегая повествовательности. Применение каллиграфических приемов в живописи и стремление к передаче чувства через тушь привели к трансформации стиля юаньской живописи. И Чжао Мэнфу сыграл ключевую роль в этих переменах в начале периода Юань.

Чжао Мэнфу утверждал, что «живопись и каллиграфия имеют один источник», и руководствовался этим принципом как технически, так и содержательно. Так, например, в стихотворении, которым он подписал свиток «Изысканные камни и старые деревья» (кит. 《秀石疏林图》) (илл. 60), сказано: «Камни пиши [при помощи приема] «летающий белый», дерево — приемами

чжуаньшу,[211] а чтобы хорошо написать бамбук, надо знать “восемь правил иероглифа *юн*” (кит. 永). Овладев всем этим, человек понимает, как схожи принципы использования кисти в каллиграфии и живописи». (илл. 61) Таким образом, видно, что Чжао Мэнфу активно выступал за «каллиграфическую кисть» в живописи, и использование ее различных приемов, диктующих положение кисти: например, «сцентрированный кончик» (когда направление кисти строго вертикально к бумаге) или «косой кончик» (кончик кисти отклонен по отношению к ее оси), а также скорость и резкость движения.

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

Еще одним предложением Чжао Мэнфу была пропаганда живописи с «древними смыслами» (кит. 存古意). Он критиковал стиль придворной живописи Южной Сун (илл. 62), отличавшийся тонкой кистью, насыщенными цветами, мягкостью и поэтичностью и считал, что живопись должна наследовать манеру

[211] Вид каллиграфического письма под древность.

эпох Тан, Пяти династий и Северной Сун. Этим принципом он и руководствовался в своей собственной творческой практике. Художник эпохи Мин Дун Цичан комментировал картины Чжао Мэнфу так: «В них есть мастерство Тан, но нет деликатности и милоты, есть величественность Северной Сун, но нет грубости»[212]. Художественные идеи и стиль живописи Чжао Мэнфу оказали глубокое влияние не только на живопись эпохи Юань, но также Мин и Цин.

Чжао Мэнфу был самым влиятельным человеком в теории юаньской живописи бамбука, но начало создания юаньской теории живописи положил его учитель Цянь Сюань[213]. В предыдущую эпоху Южной Сун он был был *цзиньши* (высшая ученая степень в системе *кэцзюй*), рекомендованным на службу при дворе. В отличие от Чжао Мэнфу, который работал придворным художником, Цянь Сюань, чиновник и художник Южной Сун, после установления династии Юань не остался при дворе, а ушел в отставку и все свое время посвятил живописи. Как и Чжао Мэнфу, он был сторонником теорий живописи *вэньжэнь*, согласно которым мастерство художника и техника одинаково важны, а также настаивал на использовании приемов каллиграфии в живописи. Это отход от южносунской живописи, которая отличается чрезмерной тонкостью и объективностью в прорисовке деталей и чей стиль страдал от нехватки творческих новаций.

---

[212] *Чжуан Илин.* Коллекция исследований Дун Цичана [M]. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии. 2006: С. 765 . 庄艺岭. 董其昌研究文集.上海：上海书画出版社. 2006: 765.

[213] Цянь Сюань （ Династия Юань ） .Биография [Электронный ресурс] URL:https://ru.ruwiki.ru/wiki/Цянь_Сюань (Дата обращения: 13.09.2022).

В основе теорий Цянь Сюаня — акцент на живописи «художников-любителей». Резкое противопоставление сословия ученых и купцов и строгое разделение деятельности ученых-конфуцианцев и казенных ремесленников в ранней Юань породило и различия между художниками-любителями и профессионалами, что и было социальной предпосылкой появления «живописи любителей», о которой говорил Цянь Сюань, то есть живописи тех, кто пишет картины на досуге, в свободное от дел время. Согласно объяснению Ци Гуна, «что касается технического профессионализма, то когда речь идет о знании, усвоенном от мастера учителя, и профессии, ремесле и специальности художника, то это живопись “профессиональная” (кит. 行家), ей противоположна живопись “любителей”» [214]. Поскольку основной деятельностью художников-литераторов было политическое управление или преподавание, то они писали картины на досуге. Их живопись получила название живописи литераторов — *вэньжэнь-хуа*. Теории Цянь Сюаня вдохновили большое количество литераторов, которые были разочарованы в своей карьере и хотели через живопись найти свое самовыражение. После того, как была провозглашена династия Юань, Цянь Сюань, бывший до этого «любителем», стал «профессиональным» художником и зарабатывал себе на жизнь продажей картин. Для него статус «художника-любителя» был именно статусом и не имел никакого отношения к техническому мастерству. Считая себя «профессионалом» в живописи, он считал, что в искусстве техника и практика так же важны, как

---

[214] *Цигун*. Серия Цигун [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 1981. С. 139. 启功，启功丛书. 北京：中华书局. 1981:139.

теория. В живописи того времени это принесло свои плоды — художники отказались от воспроизведения (копирования формы) предметов без изучения стилей и приемов изображения. В «*Сун сюэ чжай цзи*» («Сборнике из кабинета сосен и снега», кит. «松雪斋集»)[215]. Чжао Мэнфу упоминает, что картины таких литераторов, как Ли Чэн (李成, 919－967), Го Си, Ли Гунлинь (李公麟, 1049－1106) и Вэнь Тун , характеризовались единством мысли и мастерства. Эту же традицию в эпоху Юань поддерживали и Цянь Сюань, и Чжао Мэнфу, которые были «профессионалами» среди художников-литераторов.

В своем стремлении стать «профессионалами» в живописи, Цянь Сюань и Чжао Мэнфу для совершенствования технических навыков предложили теорию единства живописи и каллиграфии, питающихся из одного источника. В том, что касается смыслового содержания картины, ими была предложена теория «ученого духа» (*шици*, кит. 士气), т. е. упора на личные моральные качества и воспитание художника. Как отмечает тайваньский исследователь Ши Шоуцянь, «Цянь Сюань далеко не обычный профессиональный художник, его картины отражают его духовный путь благородного отшельника»[216]. В «Жунтай цзи» («Сборник сочинений господина Жунтай», кит. 《容台集》) Дун Цичан приводит такой диалог: «Чжао Мэнфу спросил Цянь Сюаня: “Что такое «дух ученого» *шици*?” Цянь Сюань ответил: “Исследуя произведения предшествующих Юань эпох, я вижу, что многие литераторы не обязательно педантично преследовали задачу

---

[215] *Чжао Мэнфу*. Сун сюэ чжай цзи [M]. Ханчжоу: Издательство Силин Иньше, 2010. С. 77.赵孟頫. 松雪斋集 [M]. 杭州：西泠印社出版社. 2010: 77.

[216] *Ши Шоуцянь*. Стиль и перемены [M]. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2018. С. 284. 石守谦. 风格与世变 [M]. 北京：北京大学出版社. 2018: 284.

правдоподобного изображения природы, а ремесленные мастера-художники для удовлетворения потребностей заказчика, тонко и детально копировали изображаемое, тогда как уровень живописи был невысокий. Главное — это избавиться от мирских желаний, иметь легкое сердце и полностью игнорировать похвалу или клевету”»[217]. Это показывает взгляды Цянь Сюаня как литератора и художника, который отказался от служения новой династии и предпочел погрузиться в литературное и художественное творчество, заняться самосовершенствованием. По его мысли, если не отвлекаться на мирскую суету и в живописи выражать свои истинные чувства и мысли, долго заниматься самосовершенствованием, то это неизбежно приведет к повышению уровня художественного мастерства, а твои работы превзойдут произведения обычных художников.

Несмотря на то, что Цянь Сюань и Чжао Мэнфу не написали отдельного труда по живописи бамбука, они, тем не менее, они задали общий тон ее теории и стилю в эпоху Юань. Все последующие теории были основаны на тех положениях, которые выдвинули Цянь и Чжао.

Из других работ, посвященных теории живописи бамбука и относящихся к Юань, стоит назвать *«Мо чжу пу»* Гуань Даошэн и *«Мо чжу цзи»* («Записки о [живописи] бамбука тушью», кит. 《墨竹记》) Чжан Туйгуна (кит. 张退公,XIII в.). Работа Гуань Даошэн во многом похожа на сочинения Ли Каня и была признана более поздними учеными подделкой, поэтому подробно на ней останавливаться

[217] *Дун Цичан* (Династия Мин). Сборник сочинений господина Жунтай. — Ханчжоу: Издательство Силин Иньше, 2010. С. 77 . 董其昌 (明代). 容台集 [M]. 杭州：西泠印社出版社.2012:467.

мы не будем. Чжан Туйгун в своем трактате описывает в стихотворной форме истоки и техники живописи бамбука. Это произведение представляет собой текст из более чем 500 иероглифов, лишенный иллюстраций, во многом основанный и повторяющий мысли Ли Каня, поэтому его мы также не будем подробно разбирать.

3.4.2. Книги о живописи бамбука и теории о том, как писать бамбук

Ли Кань восхвалялся Чжао Мэнфу за свое понимание живописи бамбука тушью, в «котором ни один художник его за последние двести лет не превосходил» [218]. «*Чжу пу сян лу*» изначально состоял из 20 свитков, но сохранилось лишь семь. В первом автор описывает собственный стиль живописи бамбука (приемы которого он заимствовал у Ван Тинъюня и Вэнь Туна), а также об известных работах других авторов, дает краткую историю живописи бамбука до эпохи Юань. Также в трактате обсуждаются преимущества и недостатки различных материалов, приемы композиции, контурирования, закрашивания тушью, подробно описываются 13 различных картин и особенности применения каллиграфического приема двойного контура *шуангоу*, есть пошаговое руководство (илл. 63).

Живопись бамбука Ли Каня унаследовала сформулированный Вэнь Туном и Су Ши принцип первостепенности замысла произведения, предваряющего его реализацию. Это представление, совмещенное с принципом творческой практики, сформулированным Ли Канем, легли в основу стиля юаньской живописи бамбука.

---

[218] *Фэн Чао.* Бамбуковая школа Хучжоу [M]. Цзилинь: Издательство изящных искусств Цзилинь. 2003: С. 129 . 冯超，湖州竹派 [M]. 吉林：吉林美术出版社. 2003: 129.

Если теория бамбуковой живописи Вэнь Туна — это, прежде всего, обсуждение принципов, то теория Ли — это систематическое и всестороннее обсуждение самой живописи бамбука, формирование ее стандартов, то есть совмещение подписей и самих изображений, когда теория и техническое исполнение имеют равное значение. В первом томе «*Мо чжу пу*» Ли Кань на примере анализа 27 картин подробно объясняет основные принципы написания бамбука тушью в четырех аспектах: написание ростков, коленцев, ветвей и листьев. Так, например, он пишет, что ветки могут быть старыми, молодыми, гнущимися на ветру или под дождем, что влияет на их положение на картине и методы написания; а листья отличаются в зависимости от того, изображается лицевая или тыльная сторона, подвержены ли они воздействию ветра или дождя . Это и практический отчет, и краткое изложение творческого пути Ли Каня, и образец для последующих ученых по систематическому изучению традиций северосунской школы Вэнь Туна в написании бамбука тушью.

Второй том имеет разделы «*Чжу тай пу*» («Книга формы бамбука», кит. 《竹态谱》) и «*Мо чжу тай пу*» («Книга формы бамбука, написанного тушью», кит. 《墨竹态谱》), которые являются дополнением к первому. В этом томе всего содержится 35 картин, на которых подписаны различные способы расположения бамбука на картине: как меняются облик бамбука и его расположение, в зависимости от стадии роста (илл. 64) или погоды (илл. 65). При этом дается и линейная прорисовка, и рисунок тушью. Ли Кань поясняет читателю: «Тот, кто хочет рисовать бамбук, должен, прежде чем прикладывать кисть к бумаге, сначала

узнать его название и распознать позу»[219]. Здесь, как мы видим, также нашли отражения взгляды Цянь Сюаня и Чжао Мэнфу с их вниманием к «мастерству» и профессионализму при изображении объектов природы.

В томах с 3 по 7 приводятся 336 видов бамбука, встречающихся в Китае, которые разбиваются на шесть типов. Каждый из типов соответствует одному из шести человеческих характеров: «высокоморальный благородный муж» (кит. 道德高尚君子), «преуспевший в карьере человек» (кит. 建功立业的人), «высокоморальный, но эксцентричный человек» (кит. 情操高尚但脾气古怪的人), «человек со странным темпераментом» (кит. 性情怪张的人), «не знающий морали и этикета человек» (кит. 没有礼教的人) и «лицемер, обманывающий весь мир» (кит. 欺世盗名的人). Использование бамбука как символа душевных свойств человека отражает неоконфуцианскую философию «постижения всего сущего» (т. е. приобретения знаний путем изучения принципов вещей»). Содержательно этот труд значительно полнее и разнообразнее, чем *«Чжу пу»* («Книга о бамбуке», кит. 《竹谱》) Дай Кайчжи (кит. 戴凯之, V в.) (на настоящий момент — наиболее раннее из сохранившихся сочинений о бамбуке как о растении). Такое тщательное изучение природы является уникальным явлением сунской и юаньской живописи. Наблюдая и понимая природу, художники стремились постигать конкретные морфологические характеристики объектов, строить их форму и обобщать так, чтобы изображения отвечали как требованиям натуральности, так и законам живописи. Акцент делался на «передаче духа через

---

[219] *Ли Кань. Чжу пу сян лу* [М]. Цзинань: Шаньдунское иллюстрированное издательство. 2018. С. 57 . 李衍. 竹谱详录 [M]. 57.

форму» и, тем самым, выражении «одухотворенного ритма живого движения»[220] всех вещей мира. Ли Кань полагал, что «хорошее произведение живописи должно не только передавать морфологические особенности объектов в различных средах произрастания и состояниях природы, но и улавливать их неизменные внутренние законы через их внешние физические формы»[221]. Сборник «*Хуа пу*» написан простым и понятным языком, в нем приводятся конкретные иллюстративные примеры, и поэтому он сыграл весьма положительную роль для подъема живописи бамбука, а также стал образцом для составления альбомов и учебников по живописи для последующих поколений.

И Кэ Цзюсы, и У Чжэнь были практиками живописи бамбука тушью, находившимися под влиянием идей Ли Каня, хотя каждый имел свой творческий путь и предложил свои нововведения. Кэ Цзюсы работал при дворе, занимаясь оценкой живописи и каллиграфии, что способствовало совершенствованию его собственной теории живописи. Он воспринял идею Чжао Мэнфу о внедрении методов каллиграфии в живопись, стиль его живописи грубоватый, с широкими мазками, соответствующий *лишу* - «официальное письмо» (кит. 隶书) (илл. 66）. Кэ Цзюсы много лет поддерживал отношения с Ли Канем, который был другом его отца Кэ Цяня（кит. 柯谦, 1251－1319）, и написал предисловие к «*Чжу пу сян лу*». Художественные идеи и сочинения Ли Каня оказали на него существенное влияние. По своей форме работа «*Хуа чжу пу*» во многом повторяет «*Чжу пу сян лу*», а именно — по типологической разбивке глав, хотя схематические

[220] *Ци юнь шэн дун*, кит. 气韵生动, в пер. Е. В. Завадской — «одухотворенный ритм живого движения»: один из шести основополагающих принципов живописи, сформулированный Се Хэ.
[221] *Ли Кань*. *Чжу пу сян лу* [M]. С. 95 . 李衎. 竹谱详录 [M]. 95.

изображения не столь систематичны, как у Ли Каня. Книга Кэ Цзюсы представляет собой набор иллюстраций, изображающих различные образы бамбука, в зависимости от стадии роста и погоды, причем только две иллюстрации сопровождаются текстовыми описаниями приемов (илл. 67). Как пишет Ван Шисян в книге «Исследования по теории китайской живописи», «“*Хуа чжу пу*” — это простые схемы, книга содержит ограниченное количество иллюстраций, а текстовые описания встречаются только на иллюстрациях “молодые ветви”, “листья под солнцем”, “прерывистая тушь” и “ствол [бамбука] целиком”, при этом очень мало описаний и пояснительного текста» [222]. Второй аспект — это заимствования технического характера. Так, иллюстрация «Ствол [бамбука] целиком» (кит. 全竿) подписана: «Верхняя часть тонкая, нижняя — большая, а средняя часть слегка утончена» (илл. 68). Это перекликается с методом написания стволов бамбука в описании Ли Каня и является, по сути, его упрощением: «Ствол бамбука пишется по коленцу, от вершины до корней, каждое следующее коленце нанизывается на предыдущее, верхние коленца короткие, но постепенно удлиняются, а у ближе к корням снова пишутся короткими»[223].

Наибольшим вкладом Кэ Цзюсы в теорию монохромной живописи бамбука стоит признать его акцент на использовании приемов каллиграфии. Надпись к изображению «Молодые ветви» (кит. 嫩枝) гласит: «Все картины с изображением ветвей бамбука должны быть выполнены каллиграфической скорописью *синшу*

---

[222] Ван Шисян. Исследования по теории китайской живописи [М]. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2002. С. 296 . 王世襄. 中国画论研究 [M]. 桂林：广西师范大学出版社. 2002: 296.

[223] *Ли Кань. Чжу пу сян лу* [М]. С. 16. 李衍. 竹谱详录 [M]. 16.

(кит. 行书)[224], которой владели Вэнь Тун и Су Ши из династии Сун, а Гао Кэгун, Ван Таньюй (кит. 王澹游, XIII в.) и Чжао Мэнфу также умели использовать каллиграфию в своих картинах» (илл. 69). Кэ Цзюсы изобразил бамбуковые стволы при помощи каллиграфического стиля *чжуаншу*, ветви бамбука — скорописью *синшу*, а листья — при помощи приема *бафэн* (напоминающего визуально иероглиф *ба* — кит. 八). Однако стоит отметить, что это означает вовсе не то, что приемы каллиграфии переносятся на живопись бамбука, а что художник заимствует эстетические идеалы различных стилей каллиграфии, чтобы дополнить технику живописи бамбука тушью. В целом, интерес Кэ Цзюсы к использованию приемов каллиграфии в живописи был не столько результатом стремления к техническому заимствованию из каллиграфии, сколько отражением желания художника-литератора вложить свои эстетические идеалы и представления в свой стиль живописи. У этого явления есть две основополагающие причины. Во-первых, со времен расцвета в Южную Сун *вэньжэнь-хуа* произведения высокой живописи создавались не профессиональными художниками, а учеными — чиновниками и преподавателями, которые, как правило, хорошо владели каллиграфией в силу своей деятельности и образования. Во-вторых, конкуренция между литераторами и аристократами династии Юань неизбежно опиралась на их собственные системы убеждений при оценке произведений искусства.

Несмотря на то, что оригинал рукописи Кэ Цзюсы «*Хуа чжу пу*» был утерян,

[224] *Синшу,* исторический стиль китайской каллиграфии, полууставное написание иероглифов. Ему не свойственна ни угловатость *лишу*, ни округлость *чжуаньшу*. Первоначальные формы *синшу* старше *кайшу* и восходят к скорописным формам иероглифов времен Хань.

а сохранившийся вариант книги представляет собой сборник отпечатанных фрагментов, собранных воедино, то есть в нем присутствуют расхождения с оригиналом по степени густоты туши, размеру работ, «*Хуа чжу пу*» по-прежнему является базовой книгой для знакомства с монохромной живописью бамбука эпохи Юань. Как заметил по этому поводу Дун Цичан, «вся книга несет в себе ощущение семейной школы, создавая впечатление, что читатель учится у приглашенного учителя у себя дома»[225].

Сборник *«Мо чжу пу»* был написан У Чжэнем для своего племянника Фо Ну (кит. 佛奴, XIV в.) (илл. 70), когда ему был 71 год, и состоит из двадцати двух страниц. Первые две страницы представляют собой копию «Записок о живописи бамбука Вэнь Туна» авторства Су Ши, где обсуждается мнение Су Ши о том, что смысл картины не менее важен, чем техника. Следующие двадцать картин — это бамбук в различных вариантах, включая бамбук во время дождя, бамбук, свисающий со скалы и т. д. Каждая картина снабжена стихотворением, передающим ощущения от рисования бамбука. У Чжэнь находился под сильным влиянием Ли Каня, поскольку он был другом семьи Ли. Он даже успел «впервые ознакомиться с "*Чжу пу сян лу*" тогда, когда книга еще не была напечатана» [226]. У Чжэнь неоднократно копировал бамбук из «*Чжу пу сян лу*» и прекрасно знал принципы написания тушью основных элементов бамбука, построения композиции, особенности использования туши. В «*Мо чжу пу*» он писал:

---

[225] *Кэ Цзюсы* (Династия Юань). Литературные и художественные произведения Кэ Цзюсы [М]. Тайбэй: Тайваньское издательство китайской живописи и каллиграфии, 1976 . С. 32. 柯九思(元代). 元柯九思墨竹画册及其竹谱 [M]. 台北：台湾中华书画出版社. 1976: 32.

[226] *У Цзинкан*. Биография У Чжэня [М]. Цзясин: Цзясин: издательство Цзясина аудио и видео, 2010. С. 25. 吴静康. 吴镇传 [M]. 嘉兴：嘉兴音像出版. 2010 : 25.

«Приемы написания бамбука подробнейшим образом описаны в труде Ли Каня. Распространенные в народе работы Вэнь Туна — это, в основном, подделки, но, читая труд Ли Каня, можно в действительности прочувствовать методы написания бамбука»[227]. Как видно, У Чжэнь очень высоко почитал Ли Каня и восхищался им.

Несмотря на то, что труд У Чжэня основывался на работах его предшественников, в нем есть и оригинальные мысли. Во-первых, это больший акцент на выражении собственных идей автора в живописи. Во-вторых, отстаивание принципа единства поэзии, каллиграфии, живописи и искусства резки печатей при построении композиции картины. В «*Мо чжу пу*» У Чжэнь пишет об «игре в тушь»: «Живопись — это игра кистью и тушью, нечто, чем гражданские чиновники занимаются на досуге, в свободное от работы время» [228]. Здесь вспоминается строка из стихотворения Чэнь Юйи (кит. 陈与义, 1090－1139)— «цветы сливы уже прекрасны, здесь не требуется внешнего сходства»[229]. Как видно, в своей живописи бамбука У Чжэнь больше интересовался выражением субъективного видения, чувства и настроения, того, что в китайской теории искусства называется труднопереводимым термином *ицзин*. Это свидетельствует о том, что картины литераторов эстетически не утилитарны и являются для них способом выражения своих эмоций на досуге.

Единство поэзии, каллиграфии, живописи и искусства изготовления резных печатей проявлено в трактовке отношений между изображениями и текстами в

---

[227] *У Чжэнь*. Работы У Чжэня [M]. Шанхай: Издательство Шанхайского народного изящного искусства. 2006: 64.吴镇 (元代). 吴镇墨迹 [M]. 上海：上海人民美术出版社. 2006: 64.

[228] *У Цзинкан*. Биография У Чжэня [M]. С. 69.吴静康.吴镇传 [M]. 69.

[229] *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу [M]. С. 153 . 冯超，湖州竹派[M]. 153.

сборнике «*Мо чжу пу*». Здесь есть три категории изображений, в первой из которых картины преобладают над (поэтическим) текстом. Так, на странице сборника «*Цин фэй сяо жи*» («Ясная погода ранним утром» кит. 晴霏晓日) (илл. 71) большую часть картины справа занимает бамбук, и есть лишь небольшая строка-подпись и три строки текста. Бамбук в крайнем левом углу наклонен в сторону надписи, а также немного тяжелее по тону туши, чем два других, почти не имеет ветвей и листьев, в отличие от бамбука в крайнем правом углу, который густо разветвлен и покрыт листвой. Эти ветви и листья развеваются в разные стороны, делая всю композицию открытой и динамичной, а некоторые ветви и листья тянутся через бамбуковые стволы, расположенные слева рядом с текстом, как бы приветствуя друг друга, создавая ощущение единства каллиграфии и живописи. Вторая категория картин — это те, на которых много текста[230]. Так, в «*Хуа чжу по су*» («Возвышенное написание бамбука» кит. 画竹破俗) (илл. 72) небольшие скопления бамбука в левом нижнем углу взаимодействуют с текстом, благодаря надписи над ними и положению бамбука справа, и в контексте большого объема текста эти два небольших скопления бамбука не остаются незамеченными, а наоборот, более привлекают внимание, поскольку каллиграфические штрихи, ритмы и динамика бамбука согласованы для подчеркивания темы. Наконец, третья категория картин, когда текст и

[230] Китаист Одинкова Полина Сергеевна однажды сказала: «В эпоху Юань (1271-1368) надписи разрастаются до нескольких столбцов и занимают все большее пространство картины, усложняется их содержание, а взаимоотношения между живописью, каллиграфией и литературой становятся все сложнее». Одинокова П. С. Синтез живописи, литературы и каллиграфии в альбомных листах Шитао раннего периода. // Человек и культура. 2016. № 1. С. 139-173.

изображение занимают примерно равное положение. Например, в «*Фан Вэнь Тун хуа гэ*» («Подражание стилю Вэнь Туна», кит. 仿文同画格) (илл. 73) стихи и текст равномерно расположены на картине слева и справа, чтобы разбить унылую композицию. В левом верхнем углу подписано название картины, а на картине поставлены печати, которые также являются важным элементом картины — «точками», тогда как стволы бамбука и строки текста — это «линии», а листья бамбука — «плоскости» картины. Таким образом, в яркой авторской композиции переданы идея и стиль произведения, заложены культурные смыслы. До династии Северная Сун не существовало практики создания крупномасштабных надписей тиба (кит. 题跋) (в литературе, при вырезании стел, подписях к картинам надпись, которая ставилась впереди — *ти* («предисловие»), а позади — *ба* («послесловие»), обе части вместе — подпись *тиба*). В конце Юань текст стал ключевым элементом композиции картины, что явилось формальным способом выражения чувств в живописи литераторов и подготовило почву для становления то зрелой и самобытной формы китайской живописи, основанной на единстве поэзии, каллиграфии, живописи и искусства резки печати, которую мы можем наблюдать в эпохи Мин и Цин.

Еще одно теоретическое произведение У Чжэня «Хучжоуская школа бамбука Вэнь Туна» («*Вэнь Хучжоу чжу пай*», кит. 《文湖州竹派》) представляет хучжоускую школу живописи бамбука, основанную Вэнь Туном, а также 25 ее ярких представителей, начиная с эпохи Сун и заканчивая Юань. И Ли Кань, и У Чжэнь были важными членами этой школы, поэтому данный труд особенно

интересен для исследования хучжоуской школы. Для появления школы живописи необходимо выполнение следующих условий: наличие лидера, единство стиля, единство теоретических воззрений, сходство деятельности и региона, преемственность. Монохромная живопись бамбука является наследием эстетики литераторов эпохи Сун, и одной из важнейших практик в теории юаньской *вэньжэнь-хуа*. Согласно традиционной теории живописи, тушь более высокохудожественна по своему характеру, нежели цвет. Так, в «Секретах живописи» («*Хуа сюэ ми цзюэ*», кит. 《画学秘诀》) Ван Вэя говорится, что «техника и художественное видение выражаются на высшем уровне с помощью туши и воды» [231]. Напомним, что бамбук воспевается еще со времен «Книги песен» (самого раннего сборника китайской поэзии), где уже ему приписывались человеческие качества и посему он был для литераторов средством выражения своих чувств. Именно поэтому тушь как средство и бамбук как предмет живописи очень привлекали культурную элиту к живописи, а составленный У Чжэнем сборник о школе живописи бамбука имеет важное историческое значение. Одно из ключевых положений теории - «в живописи бамбука бамбук растет из сердца»[232], «тело и бамбук — это единое целое» [233] являются предложенными У Чжэнем стандартами творчества, говорящими о том, что художник должен повышать свое мастерство, переходя в процессе накопления опыта от количественных изменений к качественным. Они также показывают, что художники-литераторы Сун и Юань в

---

[231] *Ю Цзяньхуа*. Древнекитайская теория живописи [M]. Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 2004. С. 48. 俞剑华.中国古代画论类编 [M]. 北京：人民美术出版社. 2004 : 48.

[232] *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу [M]. С.21. 冯超，湖州竹派 [M]. 21.

[233] *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу [M]. С.38. 冯超，湖州竹派 [M]. 38.

своем способе работы, основанном на наблюдении, строгом представлении объектов через зарисовки, перешли к выражению высших смыслов — сублимации дао, представляющего собой гармонию человека и природы, достигающуюся путем посвящения тела и ума природе.

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

3.5. Устоявшиеся сочетания образов в живописи бамбука и их значение

Живопись бамбука оформилась в самостоятельное направление с эпохи Тан, внутри которого со временем начали появляться разные темы. Так, художники эпохи Юань любили рисовать камни причудливой формы, птиц, сливы, орхидеи, хризантемы и бамбук на своих картинах *мочжу*, подбирая сочетания элементов в

зависимости от тех смыслов и чувств, которые они хотели вложить в свое произведение. Можно выделить следующие основные темы живописи бамбука: бамбук и камни, бамбук и растения, бамбук и птицы, бамбук и люди, бамбук и вода.

3.5.1. Бамбук и камни

Камни являются распространенным и неотъемлемым мотивом китайской традиционной живописи. Когда юаньские художники рисовали камни, то их интересовало прежде всего не воспроизведение объективного облика, но выражение идеалов посредством изображения камня. Камень в китайской культуре символизирует собой простоту, непреклонность, открытое для восприятия истины сердце, и наиболее увлеченные художники, такие как Ми Фу (кит. 米芾 1051—1107)[234], даже называли камень «*ши сюн*» (досл. «уважаемый друг камень», кит. 石兄) (илл. 74). В Древнем Китае также бытовало выражение, «благородный муж подобен нефритовому камню»[235]. Поэтому, и бамбук, и камень являются символами высокой нравственности.

Соединенные в одну композицию, бамбук и камень символизируют волю к жизни, что является выражением надежды художников-литераторов на постоянство собственной ценности (у камня и бамбука есть такие символические значения как: высокая мораль, стойкая воля, чувство социальной ответственности и т.д.). Это соединение стало результатом романтизации и идеализации неприглядной реальности. Стоит отметить, что китайская живопись не

---

[234] Ми Фу— китайский художник, поэт и каллиграф согдийского происхождения.

[235] Шицзин: Книга песен и гимнов. / пер. с кит. *А. С. Штукина*; подг. текста и вступ. ст. Н. Федоренко; коммент. А. Штукина. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 201.

сформировала жестких шаблонов, согласно которым рекомендовалось рисовать камни, так как считалось, что камни могут быть совершенно разной формы. Как отмечал Су Ши, «горы, камни, бамбук и деревья, не обладая фиксированной формой, подчиняются особым внутренним законам структурной организации»[236]. Форма камня на картине может быть произвольной, написанной художником в соответствии с его собственными наблюдениями и творческими идеалами. Поэтому изображение камня давало художникам возможность проявить свою индивидуальную манеру живописи. Таким образом, изображения камней рядом с бамбуком явилось ярким проявлением психологичности живописи эпохи Юань.

Живописи на тему бамбука и камня – технические приемы, предложенные Ни Цзанем, который передавал форму предметов обобщенно, сухой кистью и бледной тушью, как в технике «складчатого штриха» (кит. *чжэ дай цунь*, 折带皴)[237] (илл. 75) Ни Цзаня, где сухие мазки боковой кисти имитируют слоистую структуру известняка, что позволяло ему передать чувство пробирающего до костей холода и одиночества – эмоционального состояния, охватившего литераторов в эпоху Юань.

Вклад живописцев на тему «камень и бамбук» в историю китайского искусства заключается в том, что они разрушили границу между различными жанрами («люди и вещи», «горы и воды», «цветы и птицы») китайской живописи

---

[236] *Су Ши*. Собрание сочинений Су Ши [М]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг.2009. – С. 199. 苏轼（宋代）.苏轼词集 [M].上海：上海古籍出版社. 2009: 199.

[237] Название приема китайской пейзажной живописи шаньшуй, тип штриха *цунь*(кит. 皴) (использующегося для передачи текстуры камня и дерева). Это растушевка параллельными штрихами, при которой сухая кисть держится под сильным наклоном, а поворот кисти резкий и квадратичный по форме.

и что позволило смешивать их приемы в одном произведении. Так, это могли быть картины, в которых автор использовал преимущественно приемы из живописи «цветы и птицы», как в «Бамбук и камни» (илл. 76) Ли Каня. Сначала художник наносил контуры, а затем тон. Линии тонкие, аккуратные и изящные, а тон насыщенный. Также и бамбук растет не хаотично, его побеги расположены плотно, молодые ростки чередуются со старыми. Все это выражает восстановление природы весной. Или же это могли быть картины, для создания которых использовались приемы пейзажной живописи. Яркий пример – произведение «Бамбук и камень» (илл. 77) У Чжэня, в котором тонкий бамбук и круглый камень, расположенные рядом и изображенные художником очень обобщенно, подобны двум благородным мужам, ведущим диалог. Для рисования форм камня и бамбука используется сухая кисть и бледная тушь, штриховка косо поставленной кистью и растирание туши[238] позволили автору передать практические тактильную текстуру камня. Затем влажной кистью и бледной тушью штрихами *дянь* (кит. 点, рисовать точки) намечен мох на камне. По своему настроению картина проникнута духом живописи *шаньшуй* (кит. 山水画, пейзаж/горы и воды). Итак, уже зрелые в эпоху Юань жанры китайской живописи – «цветы и птицы» и «горы и воды», использовавшие разные графические приемы, нашли явное отражение в юаньской живописи на тему «бамбук и камень».

3.5.2. Бамбук и другие растения

На протяжении веков в китайской традиционной культуре естественные

[238] Приём, при котором кисть макают в разведённую тушь и растирают её по бумаге для передачи светотени.

свойства растений воплощались посредством воображения интеллектуалов-литераторов *вэньжэнь*, для которых они являлись важным средством выражения настроения и стремлений, отражения взаимозависимых отношений между природой и человеческой цивилизацией.

Бамбук, слива (Prunus mume Siebold & Zucc) (илл. 78) , орхидея (Cymbidium ssp) (илл. 79) и хризантема (Chrysanthemum ×morifolium) (илл. 80) считаются «Четырьмя благородными» (кит. 四君子). Цветы сливы распускаются зимой и устойчивы к морозу, поэтому они символизируют независимое мышление и твердость. Например, Ван Мянь отмечал: «Слива привлекательна не цветами, но своим безмолвным благоуханием»[239]. Художник сравнивал себя со сливой, делая акцент на том, что не следовал желаниям власть имущих и придерживался собственных моральных принципов.

Орхидеи спокойны и изысканны, в основном растут в уединенных и тихих горных долинах, являясь символом духовной чистоты. Су Чжэ в эпоху Сун указывал: «Орхидеи растут в отдаленных долинах, и некому ими любоваться, поэтому я высадил эти цветы под своими окнами, относясь как благородному человеку»[240].

Прекрасные ароматные цветы хризантемы распускаются осенью, не состязаясь в своей красоте с другими растениями, поэтому они ассоциируются с затворничеством и долголетием. Так, Тао Юаньмин (кит. 陶渊明, 365－427)

---

[239] *Ван Мянь*. Собрание сочинений Ван Мяня [M]. Ханчжоу: Издательство древних книг Чжэцзян. 2012:C.33.王冕(元代). 王冕文集 [M].杭州：浙江古籍出版社. 2012:33.

[240] *Су Чэ* (Династия Сун). Собрание сочинений Су Че [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2017: C. 66. 苏辙（宋代）. 苏辙文集 [M]. 北京：中华书局. 2017:66.

говорил: «Хризантему сорвал под восточной оградой[241] в саду, и мой взор в вышине встретил склоны Южной горы[242]»[243]. В этих строках поэт передал радостное настроение человека, не связанного оковами славы и богатства. Именно поэтому художники, писавшие бамбук, дополняли этот образ изображениями сливы, орхидеи, хризантемы и других растений, чтобы выразить свои чувства, добропорядочность и собственный характер. Кроме того, периоды цветения сливы, орхидеи и хризантемы охватывают четыре времени года, отражая понимание древними людьми жизненного цикла и их стремление к вечности. На древних картинах, посвященных бамбуку, сливы, орхидеи и хризантемы могли появляться по отдельности или изображались вместе. Также встречались и другие цветы, например, нарцисс (Narcissus), яблоня замечательная (Malus spectabilis) и другие.

Высокую нравственность и характер цветов сливы наиболее точно описал Фань Чэнда (кит. 范成大, 1126－1193) еще в эпоху Сун: «Слива выделяется своей добродетелью и благородством. Ее скрещенные ветви, образующие удивительные формы, и тонкие нежные лепестки – наиболее прекрасны»[244]. В этом изречении воплотились выходящие за пределы обыденности эстетические воззрения интеллектуалов-литераторов *вэньжэнь*, которые восхищались цветами сливы, распускавшимися зимой, и чувствовали сходство с удивительным характером этого растения. Наиболее ранней картиной, запечатлевшей сливу и бамбук,

---

[241] Восточная ограда – символ уединения, бедности и благородства поэта.

[242] Южная гора Чжуннаньшань символизирует уединение, долголетие, бессмертие.

[243] Из стихов «За вином». Перевод Л. Эйдлина. Источник [Электронный ресурс]:URL:https://www.lib.ru/POECHIN/china_classic.txt (Дата обращения: 16.09.2024).

[244] *Фань Чэнда* (Династия Сун). Собрание сочинений Фань Чэнда [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2020:C .81. 范成大（宋代）.范成大文集 [M]. 北京：中华书局,2020:81.

является творение художника Хуан Цюаня (кит. 黄筌, 903 — 965) «Бамбук, воробьи и зимняя слива» (илл. 81). Образы сливы и бамбука переданы мастером весьма реалистично, линии отличаются четкостью, а цвета – яркостью и сочностью. Весьма репрезентативным можно назвать совместное произведение мастера, специализировавшегося на изображении сливы, Ван Мяня и знаменитого художника, прославившегося образами бамбука, У Чжэня – длинный свиток под названием «Двойная чистота цветения бамбука и сливы» (илл. 82). Свиток поделен на две части: в первой Ван Мянь передал белые цветы сливы, во второй У Чжэнь изобразил тушью бамбук. Ветви сливы простираются из верхнего левого угла, они усыпаны цветами, при этом художник мастерски передал главные и второстепенные элементы. Ван Мянь обмакнул кисть в «бледную тушь даньмо»[245], спокойными лаконичными линиями передал контуры сливы, выразительно воплотив ее изогнутые очертания. У Чжэнь изобразил тройное разветвление бамбука, искусно отразил многообразие и богатство форм листьев этого растения. Изящность, нежность и сочность линий, нанесенных двумя художниками, скрывают в себе силу их характера, выражают внешнюю мягкость и внутреннюю твердость духа интеллектуалов-литераторов *вэньжэнь*.

Художник династии Цин Чжэн Се отметил: «Целая жизнь нужна для того, чтобы хорошо написать орхидею, полжизни нужно отдать на то, чтобы хорошо изобразить бамбук»[246]. Хотя композиция орхидеи по сравнению с бамбуком

---

[245] Бледная тушь даньмо – тушь, разведённая до серого тона, свободно растекающаяся, с хорошо видными подтёками.

[246] *Чжэн Се* (Династия Цин) . Пекин: Издательство Народного изящного искусства 2004:С.3. 郑燮（清代）. 郑燮[M]. 北京：人民美术出版社. 2004:3.

проста, однако, по мнению художника, лишь ценой упорного труда на протяжении всей жизни можно передать красоту и выразить дух этого цветка. Написание орхидей получило популярность при династии Сун. Художник Чжао Мэнцзянь (кит. 赵孟坚, 1199－1264), живший в годы войн при династиях Сун и Юань, усовершенствовал технику изображения орхидей: он вдохновился техникой написания бамбука тушью, разработанной мастером по имени Вэнь Тун, и перестал наносить контуры, что отражало его воспоминания о родной земле. Например, стихотворные строки на картине «Орхидеи, написанные тушью» (илл. 83) гласили: «Если орхидеи перенести с земли, где они выросли, то они не смогут адаптироваться и погибнут». В этом выразилось стойкая позиция благородного человека по отношению к измене родине. Во времена династии Юань изображения орхидей тушью стали столь же популярными, как и изображения бамбука: многие монахи занимались не только религиозной практикой, но также писали картины, посвященные образу орхидеи, выражая в них свои чувства. Тишина и уединение, ассоциируемые с бамбуком и орхидеей, философия чань-буддизма наполняли глубинным содержаниям эти растительные образы.

Чаньский художник династии Юань Сюэчуан Пумин (кит. 雪窓/普明, ?－1352) под влиянием творчества Чжао Мэнцзяня написал на четырех свитках картину под названием «Орхидеи и бамбук» (илл. 84). На первой картине слева каменный утес имеет изогнут дугой и обращен вправо. Листья бамбука, изображенные на камне, направлены вверх, а орхидеи под камнем предстают в перевернутом состоянии, их листья вытянуты и переплетены друг с другом. В

правом нижнем углу бледной тушью изображена трава, перекликающаяся с орхидеями. На втором свитке воплощены орхидеи, бамбук, сухие ветки, трава и камень – все растения обращены вверх и согласуются с каллиграфическим текстом, передают ощущение прохладного весеннего ветра. В правом нижнем углу на третьем свитке изображен так называемый камень моши, позади которого колючий кустарник[247], на другой половине написаны бамбук и орхидея – в этой устойчивой композиции скрывается ощущение движения. На четвертом свитке – высохшее дерево, бамбук, орхидеи и камень упорядочены по S-образной линии, наделяя картину жизненными силами. Художник наносил тушь на свитки многочисленными слоями, написал сухие ветви густой тушью *нунмо* (кит. 浓墨)[248], листья бамбука – сухой тушью *цзяомо* (кит. 醮墨)[249] (со светлыми вкраплениями), а орхидеи – бледной тушью даньмо. Толщина и изгибы линий многообразны и энергичны, точно соответствуют естественным свойствам растений: мягкости листьев хризантемы и твердости листьев бамбука. Воплощая формальную красоту орхидеи, художник уделил внимание организации расположения объектов и передаче атмосферы, благодаря чему картина наполнилась энергией и величием, раскрыла благородный характер орхидеи и бамбука. Ван Мянь высоко оценил это произведение: «После смерти братьев Чжао Мэнфу и Чжао Мэнцзяня лишь орхидеи Пумина не имели равных»[250]. Свой опыт изображения орхидей художник

---

[247] Колючий кустарник нередко означает подлого человека, этот образ часто появляется в противопоставлении с орхидеей.

[248] Густая тушь *нунмо* – тушь густого разведения, создающая глубокий чёрный тон.

[249] Сухая тушью цзяомо – тушь, разведённая в малом количестве воды, а потому прокрашивающая неравномерно.

[250] *Ван Мянь* (Династия Юань). Собрание сочинений Ван Мяня [М]. Ханчжоу: Издательство

изложил в трактате «Записки о методах написания орхидей», который отличался краткостью и при этом содержал достаточно четкие выводы, например, о технике передачи листьев: «Если писать цветы орхидеи легко, то листья – весьма сложно. Первые черты должны быть немного тяжелее, в середине – полегче, а в конце – вновь тяжелее, заключительные мазки – вновь легче – только в этом случае листья орхидей наполняются жизненными силами»[251]. Художник подчеркивал, что направления листьев и очертания цветов орхидеи в картинах ранних мастеров оказали непосредственное влияние на будущие поколения мастеров, изображающих орхидеи.

Хризантема характеризуется изысканностью и стойкостью, она распускается осенью, когда многие цветы увядают. Спокойствие и невозмутимость хризантемы в сравнении со сливой, способной противостоять сильным морозам, была связана в поэзии интеллектуалов-литераторов *вэньжэнь* с радостью, стойким характером, склонным к уединению, *отшельничеству*. В народе хризантему ассоциировали со счастливым предзнаменованием и долголетием, например, хризантемы и сороки вместе выражали общесемейную радость, а хризантемы и сосна – крепкое здоровье и долгую жизнь. Этот цветок стали изображать в картинах еще во времена Пяти династий (907 ─ 960) – этот период был временем расцвета традиционной живописи в жанре хуаняо – цветы и птицы. На раннем этапе изображения хризантем создавались в основном под

древних книг Чжэцзян. 2012: С. 43. 王冕 (元代). 王冕文集 [M]. 杭州：浙江古籍出版社. 2012: 43.

[251] *Пумин* (Династия Юань). Заметки о технике рисования орхидей. [Электронный ресурс]:URL:https://m.jiajiase.com/art/53055.html (Дата обращения: 10.05.2024). 普明 (元代). 画兰笔法记 [电子资源]: URL:https://m.jiajiase.com/art/53055. html (访问时间：2024.5.10).

влиянием идей Тао Юаньмина, связанных с затворничеством, кроме того, художники уделяли особое внимание реалистичности и правдоподобию, работая в манере *гунби* (илл. 85). Начиная с первого «Трактата о хризантемах Лю Мэна»[252], качества этого цветка оценивались в зависимости от цвета, аромата и формы лепестков.

Художники династии Юань предпочитали писать хризантемы тушью, в отличие от сунских мастеров, которые стремились к передаче естественного цвета и формы цветка. Во-первых, юаньская живопись в целом придавала больше значения символической и эмоциональной составляющим, а хризантема ассоциировалась с благородным человеком, ценившим внутреннюю красоту, вызывающим симпатию других не роскошной одеждой, а стремлением к незаурядности и умеренностью – скромному характеру цветка соответствовали простые оттенки. Кэ Цзюсы написал картину «Бамбук и хризантема» в то время, когда был вынужден уйти в отставку. Художник изобразил бамбук, хризантемы, колючий кустарник и камни, воплотив спокойный, изысканный и одновременно горький и терпкий мир. В плане композиции бамбук и хризантемы образуют кольцеобразную форму, заключающую в себе некоторые пустоты (илл. 86), и формируют зрительный центр картины. В изображении цветов мастер не следует строй конкретной форме или цвету: он свободно работает бледной тушью, после чего густой тушью наносит контуры и прожилки на листах, подчеркивая контрасты. В левом верхнем углу картины приведены стихотворные строки

[252] Эта книга была завершена в 1104 году теоретиком песни Лю Мэн (кит. 刘蒙, X в.).

императора династии Цин Цяньлуна (кит. 乾隆, 1711 — 1799): «Аромат хризантемы напоминает мне о Тао Юаньмине». Таким образом, хризантема воплощает размышления Кэ Цзюсы о правах и принадлежности человека.

Сочетания бамбука и сливы, орхидеи и хризантемы были широко популярны в юаньской монохромной живописи по двум причинам: во-первых, уникальное символическое значение этих растений наделяло их довольно явными индивидуализированными характеристиками и культурными свойствами, которые находили эмоциональный отклик у интеллектуалов-литераторов *вэньжэнь* эпохи Юань, размышлявшими о своей участи и чувствах. Посредством образов этих растений они выражали свои стремления, шедшие в разрез с идеалами правящего класса династии Юань, передавали свой благородный характер и добродетель, либо скрывали переживания, связанные с отставкой и уединением. Образы этих растений стали идеализированным символом их личности. Во-вторых, изображение указанных растений не требовало строгой художественной подготовки, поэтому соответствовало творческим поискам более широкой группы интеллектуалов-литераторов *вэньжэнь* (непрофессиональных художников) литераторов, также имевших базовые навыки в каллиграфии.

3.5.3. Бамбук и люди

К тому времени, когда ирландский поэт Оскар Уайльд сказал, что «мы часто наслаждаемся видами природы, но редко задумываемся о том, как с ней жить в гармонии»[253], в Китае уже давно было известно суждение мыслителя эпохи

[253] *Ellmann, R*. Oscar Wilde. London: Vintage. 1988. p304.

Сражающихся царств Чжуан-цзы – «Небо и Земля живут вместе со мной, вся тьма вещей составляет со мной одно»[254]. Человек – порождение природы, и взаимоотношения с природой всегда являются предметом обсуждения в мире искусства. Поэтому, когда в эпоху Тан происходит оформление живописи бамбука как самостоятельного направления, появляется и живопись жанра *жэньу*, «люди и вещи», на тему бамбука. Изображения людей включали образы ученых-литераторов, монахов, отшельников и женщин.

У произведений на тему «бамбук и люди» есть две особенности. Во-первых, предметы и изображенный на картине вид подчеркивают эмоциональное состояние персонажей. Во-вторых, это визуализация исторических сюжетов, повествовательный характер таких произведений. Рассмотрим в качестве примера произведение «Пятеро ученых в бамбуковой роще» (илл. 87)танского художника Янь Либэня (кит. 阎立本, 601 — 673), на котором изображено собрание литераторов периода Вэй-Цзинь. Ученые изображены слагающими стихи, разговаривающими, отдыхающими – их позы расслабленные, выражения лиц сосредоточенные, приятные. Высококультурную атмосферу еще больше подчеркивает нарисованный бледной тушью бамбук, изящные, вытянутые и прямые формы которого воплощают благородный дух, присущий ученым. Еще один пример – картина «Шестой Патриарх рубит бамбук» (илл. 88) сунского художника Лян Кая, изображающая чань-буддийский сюжет: Хуэйнэн (кит.慧能,

---

[254] *Чжуанцзы*, *Ле-цзы* (Философское наследие, Том 123). / пер. *В.В. Малявин*. – М.: Мысль, 1995. [Электронный ресурс]: URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml?id= (Дата обращения 08.03.2024).

638—713) [255], облаченный в грубое одеяние, присев на корточки, обрубает ветки у бамбука. По стилю произведение лаконичное и смелое, акцент сделан на спокойном и сосредоточенном состоянии Хуэйнэна, на которого как будто бы, пока он рубит бамбук, снисходит откровение. Здесь иллюстрируется чань-буддийское представление о внезапном просветлении, которого можно достичь, занимаясь повседневными делами.

Что касается изображения отшельников, то стоит отметить, что отшельники в данном контексте – это весьма особая категория ученых-литераторов, которые, в стремлении удалиться от интриг, коррупции в правительстве и не желая быть частью такой среды, переселялись в сельскую местность. Бамбук на картинах, где появляется образ отшельника, обычно является метафорой необходимости сосредоточиться на самом себе и сохранять душевное спокойствие, вдали от суеты. Кроме того, образ отшельника был также и способом осмысления художником исторических сюжетов, признаком высокой нравственности и духовности. Например, «Ван Сичжи наблюдает за гусями» (илл. 89)юаньского художника Цянь Сюаня показывает Ван Сичжи[256] в павильоне, задумчиво наблюдающим за танцем гусей в пруду. Выражение лица прорисовано тонко и детально. За павильоном – плотные заросли бамбука, который нарисован без контуров, зеленым цветом и бледной тушью. Незаполненное пространство картины вокруг бамбуковой рощи подобно туманной дымке в обители бессмертных, что

[255] Хуэйнэн– шестой патриарх чань-буддизма. Был обычным дровосеком, но однажды, услышав Алмазную сутру, внезапно обрел пробуждение, после чего ушел в монастырь и стал учеником пятого патриарха чань-буддизма Хунчжэня.

[256] Ван Сичжи – ученый IV в., который после государственной службы ушел в *отшельничество*. Знаменитый каллиграф в истории Китая, даже получивший прозвище «бога каллиграфии».

подчеркивает загадочность и духовность ученого-отшельника.

Кроме мужских образов, в живописи *жэньу* с изображением бамбука можно также увидеть и женских персонажей – Гуаньинь, красавиц. Чжао И (кит. 赵奕 XIV в.), второй сын Чжао Мэнфу, был известен как человек высоконравственный и предпочел государственной службе жизнь в уединении. Вдохновившись «*Аватамсака-сутрой*» (кит. 华严经)[257], он на картине «*Гуаньинь*» (кит. 观音) (илл. 90)изобразил визит *Шаньцая* (кит. 善财童子)[258] к бодхисаттве Гуаньинь[259]. На берегу, поросшем бамбуком, скрестив ноги сидит Гуаньинь, облаченная в белые одежды. Здесь стоит отметить три элемента, обладающих символическим значением. Во-первых, облаченная в белое Гуаньинь, согласно народным верованиям, это наиболее одухотворенный и чудесный образ Гуаньинь. Так, в памятнике буддийской литературы к. V – н. VI вв. «Жизнеописаниях Высоких наставников» (они же «Жизнеописания достойных монахов») Хуэй-цзяо (кит. 慧皎, 497 — 554), говорится о том, «как один индийский монах, приехавший

---

[257] Аватамсака-сутра – «Цветочная гирлянда сутр», большое собрание буддийских сутр.

[258] Шаньцай, он же Шаньцай тунцзы – персонаж китайского буддизма, он же отрок Судхана, чье зачатие и рождение, как сказано в «Аватамсака-сутре», сопровождалось различными благими знамениями, в том числе спонтанным появлением в доме драгоценностей, откуда персонаж и получил свое имя (дословно «Шаньцай» или «Судхана» означает «сокровище»). Основной сюжет, связанный с Шаньцаем – его путешествие по Индии в поисках наставников. В частности, есть и история о его визите на гору Поталака, где он просит совета у бодхисаттвы Авалокитешвары (в китайской традиции Гуаньинь), проповедующей ему метод совершенствования, состоящий овладении различными магическими приемами и средствами для спасения других существ. Этот сюжет стал очень популярен в китайском буддийском искусстве, в том числе, стоит отметить, и народном.

[259] В китайском буддизме бодхисаттва Авалокитешвара – то есть Гуаньинь – считается бодхисаттвой милосердия, дарующим спасение людям от страданий. Образ Гуаньинь претерпел бесчисленное множество трансформаций, однако в китайском буддизме это преимущественно женский образ, который в народной традиции часто ассоциируется с богиней милосердия Гуаньинь.

проповедовать в Китай, не знал языка. После того, как он помолился Гуаньинь, она явилась к нему во сне облаченная в белые одежды. Проснувшись, монах смог говорить по-китайски.»[260] Второй значимый элемент – это кашая и покрытая голова, которые означают отказ от мирской суеты. Третий – это сидящая поза Гуаньинь, символизирующая непоколебимость духа и тела, погружение в состояние созерцания. Очевидно, что автор картины имел глубокие познания в области буддизма и тщательно обдумал создаваемые образы. Позади Гуаньинь изображена прислуживающая ей Лун-ню[261], со скалы свисают два высоких и пышно украшенных листвой стебля бамбука, создавая атмосферу уединения, отдохновения в тени. Гуаньинь в накидке, на ее голове – драгоценная корона, что напоминает изображения Будды Амитабхи[262] в китайской традиции. В руке она держит *цзинпин* (кит. 净瓶)[263], из *цзинпин* льется вода, образующая волшебное облако, на котором и склонился в глубоком почтении Шаньцай.

На картинах с красавицами бамбук символизирует прежде всего женскую красоту. В классическом Китае использовались выражения «красавица»

---

[260] *Хуэй-цзяо* （Южные династии）.Жизнеописания достойных монахов [электронные ресурсы]URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=712646&remap=gb(Дата посещения：11.11.2023). 慧皎（南朝）. 高僧传[电子资源 URL:]https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=712646&remap=gb (访问日期：2023.11.11).

[261] *Лун-ню* (досл. девочка-дракон) – дочь Лун-вана, царя Драконов, в китайской мифологии. Становится частью китайского буддийского пантеона в эпоху Тан.

[262] Амитабха – наиболее почитаемый Будда китайского буддизма, особенно в школе Цзинту («Чистой земли»), где ему молятся как Будде Западного Рая.

[263] Сосуд в руках Гуаньинь primarily называется *Цзинпин* (кит. 净瓶) — это ритуальный сосуд, символизирующий сострадание и мудрость. Его санскритское название Кундика (Kundikā) чаще используется в специализированном или академическом контексте. В повседневной речи его также могут называть «сосуд с нектаром» (кит. 甘露瓶) или в сочетании с ивовой ветвью «Ивовая ветвь и сосуд с нектаром» (кит. 杨枝净瓶).

(«благородная дама», «придворная дама», кит. *шинюй*, 仕女). На картинах женщины часто изображались рядом с бамбуком, что было способом сравнить их красоту с красотой бамбука. Иными словами, бамбук здесь является символом красоты. Обратимся, например, к картине юаньского художника Лю Гуаньдао «Красавица в бамбуковой роще» (илл. 91). Изображенная на фоне бамбуковой рощи девушка обладает тонкой, изящной фигурой, стройной как стебель бамбука. Она неторопливо прогуливается вдоль ручья, окруженного бамбуковой рощей, и всматривается в даль. При помощи тонкой и аккуратной работы кистью, художник создает летящий, грациозный образ женщины, похожей на фею. Бамбуковая роща передает спокойное настроение, нежность персонажа и уединение. Это также и символ ее внутренней, душевной красоты и характера, имеющего большую скрытую силу. Живя в феодальном обществе, женщины неизбежно были подвержены ограничениям, накладываемым системой ритуалов, и потому говорили и вели себя сдержанно, но не теряя при этом силы воли и характера. Такие женские качества идеализировались в классическом Китае.

3.5.4. Бамбук и птицы

В процессе развития китайской живописи на сюжеты, связанные с бамбуком, художники создали целый мир, полный жизни. Помимо любимых живописцами элементов – камней, растений и людей – в живописи бамбука также стали присутствовать птицы: японский журавль (Grus japonensis), полевой воробей (Passer montanus), воротничковый фазан (Chrysolophus).

Образ японского журавля (илл. 92) впервые появился в искусстве в период

культуры Яншао (5000 г. до н.э.－3000 г. до н.э.) как тотем на глиняных сосудах (илл. 93). В «Каталоге картин Сюаньхэ» периода Сун записано: «Дух журавля исполнен бодрости, а характер незауряден, поэтому появление его образа на картине пробуждает яркий интерес»[264]. Благородный и элегантный внешний облик японского журавля наделяет эту птицу особым культурным символизмом.

Среди *вэньжэнь* – интеллектуалов-литераторов – наиболее излюбленным значением, которое олицетворял японский журавль, были «возвышенные идеалы». В стихотворении Бо Цзюйи «Чувство журавля» есть следующие строки: «Журавль свободно парит на воле. Страдая от голода, он не пожирает останки мышей, а страдая от жажды – не пьет краденую воду. Его манеры исполнены достоинства и изящества»[265]. Японский журавль, подобно *цзюнь-цзы* – достойному мужу – обладает возвышенностью и чистотой характера, который перекликается с символизмом бамбука, вследствие чего на картинах, центральным сюжетом которых является бамбук, художники нередко изображают японского журавля и бамбук совместно, что помогает передать нужные чувства. Такова, например, работа «Бамбук и японский журавль», созданная Му Ци (кит. 牧溪, 1127－1279) – художником периода ранней Юань (илл. 94). Атмосфера картины свободная и естественная, а ничем не заполненное место, занимающее больше половины работы, оставляет зрителю пространство для воображения. На картине изображен японский журавль, скрытый среди окутанного туманом бамбука на одиноком склоне – все наполнено ощущением пустоты и безмолвного спокойствия.

---

[264] *Чжао Цзи* (Династия Сун). *Сюаньхэ хуапу* [M]. С. 110. 赵佶(宋代). 宣和画谱 [M]. 110.

[265] *Ван Чжицин*. Избранные стихи Бай Цзюйи [M]. Пекин: Коммерческая пресса. 2016: С. 57. 王志清. 白居易诗选 [M]. 北京：商务印书馆. 2016: 57.

Использование монохромной палитры не кажется скучным, поскольку оно представляет собой воплощение того, как художник создает целостную атмосферу, опираясь на своё мастерство в сфере культуры и искусства в соответствии с принципом Да Чунгуана (кит. 笪 重 光 , 1623 — 1692)[266] о «превращении ненаписанного пространства в прекрасный пейзаж»[267]. В правом верхнем углу тонкая дымка просачивается между побегами бамбука, и градиентные переходы черного и белого сливают воедино иллюзию и реальность. В такой живописи бамбука основное внимание уделяется структуре и атмосфере, при этом наблюдается пренебрежение деталями, что отличается от живописи, создававшейся Ли Канем и другими художниками, делавшими акцент на биологической структуре бамбука. Японский журавль окутан атмосферой тайны: белые и черные перья, движение вперед широкими шагами, раскрытый клюв – все это формирует атмосферу неординарности и своеволия.

Полевых воробьев (илл. 95) можно встретить повсеместно, и с давних времен они являются одним из наиболее любимых объектов для изображения среди художников. Полевой воробей появился на картинах еще в период Южных и Северных династий (420－589). Например, в танском трактате Чжан Яньюаня «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» записано: «Картина “Цикада и воробей”, написанная Гу Цзинсю (кит. 顾景秀, 420－464) в период Южных и Северных династий, стала отправной точкой для ввода образа полевых воробьев в

---

[266] Политический деятель, каллиграф и художник ранней династии Цин.

[267] *Да Чунгуан*. Картина Цюань [M]. Пекин: Издательство «Народноеизобразительное искусство». 1987: С. 18. 笪重光. 画筌 [M]. 北京：人民美术出版社. 1987: 18.

живопись»[268]. Каждая страта общества наполняла этот символ собственным смыслом. Воробьи собираются в стаи, отличаются стойкостью, веселым нравом и трудолюбием – именно поэтому они нравились простым работникам. Высоконравственных интеллектуалов-литераторов *вэньжэнь* привлекала вспыльчивость воробьев, их бурная ярость в неволе, а также независимость и нежелание добиваться расположения других. Аристократия и чиновники также благосклонно относились к этим птицам, используя их изображения в качестве выгравированных орнаментов на бронзе (илл. 96): согласно трактату «Изъяснение письмен и толкование иероглифов» (кит.《说文解字》)[269] периода Восточной Хань, иероглиф “雀” («воробей») употреблялся так же, как и иероглиф “爵” («титул»), и был благоприятной аллегорией повышения в должности и стремления к успешному продвижению в карьере.

В живописи бамбука изображения воробьев играют две роли: во-первых, оттеняют окружающую обстановку на картинах, где бамбук является центральным элементом; во-вторых, становятся ключевым образом картины. Примером живописи, где изображения полевых воробьев используются для создания атмосферы, является картина Чжао Мэнфу «Бамбук и воробей» (илл. 97): хотя художник создаёт компактный пейзаж из камней причудливой формы, густых зарослей бамбука и орхидей, вытянутые ветки растений расширяют пространство картины, а крупные и тяжелые камни стабилизируют композицию. Ствол бамбука написан в легкой и гибкой технике с художественной хаотичностью;

[268] *Чжан Яньюань*. О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох [M].C. 张彦远（唐代）. 历代名画记 [M]. C. 137. 张彦远（唐代）.历代名画记 [M]. 137.

[269] Самый ранний словарь Китая.

склонившиеся вниз листья бамбука кажутся влажными после дождя; пять побегов бамбука написаны тушью разной интенсивности, что позволяет разделить пространство на несколько уровней. Передний и задний план естественно и гармонично оттенен орхидеями и травами. На картине также есть пара воробьев: один прячется за камнем, а второй, кажется, вернулся из экспедиции за пропитанием – обе птицы изображены реалистично и живо, однако они занимают лишь незначительную часть картины, не затрагивая ее ключевые области. Движение воробьев подчеркивает молчаливую неподвижность бамбука.

Второй тип картин – произведения, где образ полевого воробья играет ключевую роль. Работа Му Ци «Бамбук и воробей» (илл. 98)представляется пространством, искусственно созданным художником. Все элементы живописи лаконичны, а формы обобщены: на картине есть только два воробья, сухая ветка и несколько листьев бамбука. Ничем не заполненные области сочетаются с изображениями так, что создается ощущение безмолвного и холодного зимнего пространства – отражение душевного покоя самого художника. Направленная вертикально вверх ветвь написана сухой кистью, что позволяет выразить старость и силу бамбука. Две птицы – одна спереди, одна позади – съежились и прижались друг к другу, спасаясь от холода. Для изображения воробьев художник не использовал контурные линии – вместо этого он сразу написал целостный образ птиц разбавленной тушью, подчеркнув клюв и перья насыщенной тушью и добавив таким образом пространственную глубину. Бамбук служит для того, чтобы оттенять воробьев: свешивающиеся вниз листья написаны влажной кистью,

а цвет туши изменяется, становясь более насыщенным ближе к переднему плану и передавая фактуру листьев после дождя.

Согласно легенде, воротничковые фазаны являются реинкарнацией фениксов (илл. 99). В Западной Чжоу (1046 — 771 гг. до н. э.) у подножия горы Цишань[270] решались императорские дела, и люди Чжоу почитали пение фазанов – самых прекрасных птиц горы Цишань – как пение мифических фениксов, постепенно начав считать самих фазанов легендарными бессмертными птицами. Именно так родилось выражение «пение фениксов на Цишань – успех в великих начинаниях»[271]. В конфуцианской культуре золотые фазаны сравнивались с добродетельными благородными мужами цзюнь-цзы. Во «Внешнем комментарии к “Канону песен” [по версии] господина Ханя» сказано: «Птичий гребешок, подобный шапке добродетельного чиновника, символизирует культуру. Острые лапки – военную мощь, а готовность атаковать противника – отвагу и доблесть. То, как фазан, нашедший пропитание, созывает к себе всю стаю, является отражением гуманности и справедливости. Точное определение времени ночью и днем – проявление надежности и добросовестности. Таким образом, птица обладает пятью добродетелями»[272]. Благодаря своему крапчатому окрасу и роскошному длинному хвосту фазаны стали одним из традиционных элементов китайской живописи в жанре *хуаняо* – цветы и птицы. Картина сунского императора Чжао

---

[270] Горы в городе Баоцзи, провинция Шэньси.

[271] *Лю Цзюньнань*. Исследования по древней китайской истории [M]. Яньбянь: Издательство Яньбянского университета. 2000: С. 91. 刘俊男.华夏上古史研究[M]. 延边：延边大学出版社. 2000:91.

[272] *Хань Ин* (Династия Хань). Биография корейских стихов [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2020: С. 79. 韩婴（汉代）. 韩诗外传 [M]. 北京：中华书局，2020:79.

Цзи «Гибискус изменчивый и золотистый фазан» (илл. 100) с тщательно проработанной композицией, филигранными и энергичными линиями и великолепными цветами стала отправной точкой для использования образа фазанов в живописи.

Работа «Бамбук и золотистый фазан» (илл. 101), написанная юаньским живописцем Ван Юанем (кит. 王渊,1271 — 1368), представляет собой образец перехода от ярких цветов, характерных для династии Сун, к черно-белой палитре династии Юань. Этот феномен тесно связан с теорией живописи Чжао Мэнфу: согласно «Драгоценному зерцалу живописи», Ван Юань «с малых лет учился живописи, и Чжао Мэнфу многому ему научил»[273]. Чжао Мэнфу отвергал красочную и детализированную технику художественной академии периода Сун и стремился к классическим формам танской живописи. Ван Юань, под этим влиянием отказавшись от техники прорисовки контуров и ретуширования цветов, начал использовать прием «передачи цвета тушью»[274]. Сочетание образов птиц, бамбука, камней, персиковых деревьев и горных потоков создает особый таинственный мир, в котором художник передает чувства посредством пейзажа. Золотистый фазан, все внимание которого сосредоточено на том, чтобы прихорошиться, символизирует стремление к внутреннему спокойствию и равновесию, единению с природой и уходу от суетных мирских тревог. Такая живопись стала отражением эстетических концепций юаньских живописцев –

---

[273] *Ся Вэньян* (Династия Юань). Записи о живописи и скульптуре в династии Юань [M]. С.157. 夏文彦（元代）. 图绘宝鉴 [M].157.

[274] *Ян Данься*. Курица в китайской живописи[J]. Запретный город, 2005(1): С. 62-81. 杨丹霞. 中国绘画中的鸡 [J]. 紫禁城，2005（1）:62-81.

больше использовать тушь.

3.5.5. Бамбук и вода

Вода не только дарует жизнь всему сущему, но и побуждает к мудрости, размышления на эту тему можно найти в традиционной китайской философии[275], в конфуцианстве, даосизме и буддизме. В конфуцианском трактате «*Лунь юй*» («Беседы и суждения», кит. 论 语) сказано: «Мудрый радуется воде»[276]. Посредством постижения сути воды персонифицируются такие характеристики, как добродетель, долг, мужество, мудрость и т. д., и эти качества используется для построения базиса конфуцианской культуры. Вода, как и бамбук, также является символом благородного мужа (человека с совершенной индивидуальностью). Лао-цзы (571 г. до н.э.—470 г. до н.э.) [277] в трактате «*Дао дэ цзин*» («Канон Пути и добродетели») говорил: «Вода олицетворяет высшую нравственность и мудрость»[278]. Природа воды используется для описания благородного мужа, который обладает тремя характеристиками. Одна из них — терпимость. Вода принимает форму вещей, превращается в пар, когда жарко, замерзает, когда холодно, и адаптируется ко всему, что происходит. Вторая – это скромность. Вода

---

[275] *Maeda, R. J*. The "Water" Theme in Chinese Painting. Artibus Asiae,Vol. 33, No. 4 (1971), pp. 247-290.

[276] *Конфуций* (Весенний и осенний период). *Лунь юй* [Электронный ресурс]:URL:https://www.e-reading.biz/book.php?book=29283 (Дата обращения: 18.06.2023).

[277] Древнекитайский мыслитель, философ, писатель и историк, основатель и главный представитель даосской школы, вместе с Чжуанцзы известен также как «Лао Чжуан». Во времена династии Тан он посмертно считался родоначальником фамилии Ли. Когда-то он был включен в список мировых культурных знаменитостей и в число 100 исторических знаменитостей мира.

[278] *Лао-цзы* (Весенний и осенний период). Дао Дэ Цзин [Электронный ресурс]:URL:https://opentextnn.ru/man/lao-czy-dao-dje-czin/?ysclid=m3ei7cyodi576467793 (Дата обращения: 18.06.2023).

течет вниз и собирается в низменных местах, куда никто не хочет идти. Третья — жертвенность, вода приносит пользу всему сущему, но не кичится заслугами. Лао-цзы также говорил: «В Поднебесной нет ничего мягче воды, и ничто не может победить ее по силе»[279]. Эта фраза свидетельствует о том, что вода кажется слабой, но таит в себе мощную энергию, которая соответствует внешней крепости, но гибкости бамбука. В отличие от конфуцианского видения: «Время течет, подобно воде, и никогда не вернется»[280]. В буддийской Махапаринирвана-сутре (кит. 大般涅槃经) сказано: «Пузырьки воды быстро поднимаются вверх и исчезают. Течение вперед и назад подобно вращению колеса. Все сущее таково»[281]. Считается, что самое великое страдание в жизни — это не то, что жизнь утекает, а бесконечный поток жизни и смерти. Конечная цель духовной практики – преодолеть море сансары и навсегда разорвать цикл реинкарнаций. Природные свойства воды преобразуются в духовные качества. Художник принимает воду, как часть культуры, его душевное состояние и взгляды на жизнь связаны с водой, свои чувства он выражает посредством экспрессии произведений, художник также придает богатые коннотации теме бамбука и воды.

Тема бамбука и воды в живописи *мочжу* эпохи династии Юань в основном выражает три значения. Первое — это отрешенная жизнь, без конфликта с внешним миром. Второе – целомудренная и отрешенная от мирских забот

---

279 *Лао-цзы* (Весенний и осенний период). *Дао Дэ Цзин* [Электронный ресурс]:URL:https://opentextnn.ru/man/lao-czy-dao-dje-czin/?ysclid=m3ei7cyodi576467793 (Дата обращения: 18.06.2023).

280 *Конфуций* (Весенний и осенний период). *Лунь юй* [Электронный ресурс]:URL:https://www.e-reading.biz/book.php?book=29283 (Дата обращения: 18.06.2023).

281 Гао Чжэннун. Махапаринирвана Сутра [M]. Пекин: Восточное издательство, 2018: С.291.高振农. 大般涅槃经 [M]. 北京：东方出版社, 2018:291.

личность. Третье – это любовь к природной красоте, которая происходит из концепции фэн-шуй[282]. Прежде всего, вода и бамбук означают уединение. Семь мудрецов из Бамбуковой Рощи (кит. 竹林七贤)[283] времен династии Цзинь не придерживались норм ритуалов и установлений, были свободными, непредубежденными. Когда они не могли реализовать свои идеалы, то стали жить в уединении в бамбуковой роще, находя утешение в спокойствии и умиротворении, созданными бамбуком и водой. С тех пор бамбуковая роща стала символом бегства от славы и богатства, а также духовным пристанищем для образованных людей последующих поколений, которые возмущались несправедливостью в обществе и не достигли успехов.

Приведем в пример работу Гуань Даошэн, жены Чжао Мэнфу «Вид бамбуковой рощи и реки» (илл. 102). Художник был эпигоном династии Сун[284], однако после воцарения династии Юань ему предложили повышение и прекрасную должность, а его жене также был пожалован титул. Однако она ясно

---

[282] *Фэншуй*, или *фэн-шуй* (упр. 风水, дословно — «ветер и вода») — даосская практика символического освоения (организации) пространства. Адепты считают, что с помощью фэншуй можно выбрать «наилучшее» место для строительства дома или захоронения. Заявленная цель фэншуй — поиск благоприятных потоков энергии ци и их использование на благо человека.

[283] В группу семи мудрецов входили: Все семеро жили во времена династии Цзинь (265—420). Цзи Кан (иногда Си Кан), поэт. Лю Лин, поэт. Жуань Цзи, поэт. Жуань Сянь, музыкант. Сян Сю, философ. Ван Жун , военачальник. Шань Тао, чиновник. По распространённым рассказам группа пыталась избежать интриг и коррупции двора, и собиралась в доверительной творческой атмосфере в бамбуковой роще около дома Цзи Кана в Шаньяне, сейчас провинция Хэнань. Там они обменивались своими размышлениями и работами и проводили время на природе, наслаждаясь простой жизнью. Эти встречи контрастировали с обстановкой при дворе. Они чувствовали свободу, пили вино, наслаждались спонтанностью выражения своей природы.

[284] Это люди, отказывавшиеся занять должность при новой династии; эпигоны старой династии. Таких в Китае называли «*иминь*» (кит. 遗民) или «лоялистами». Чжао Мэнфу сначала не принимал новую власть, а затем согласился на высокую должность.

понимала, что ханьские образованные люди были «связаны по рукам и ногам». Поэтому она убедила мужа уйти от мирской суеты, поселится в уединении, держаться подальше от политической борьбы, славы и жажды личной выгоды, жить простой и свободной жизнью. Картина «Вид бамбуковой рощи и реки» является выражением ее душевного состояния. Перед домом мы видим заросли бамбука, течет ручей, этот пейзаж представляет собой прекрасную картину сельской идиллии. В доме женщины играют с детьми. Рыбацкие лодки, пришвартованные на берегу реки, символизируют беззаботный образ жизни. При помощи монохромной живописи тушью художница, рисует сцену мирной деревенской жизни, идеализированную и уединенную.

Вода смывает грязь с вещей, делая их чистыми. В трактате «*Мэн-цзы*» (кит. «孟子») сказано: «Если вода прозрачная, то ей можно вымыть шапку, а если вода мутная, то ей можно помыть ноги»[285]. Позднее получило распространение мнение, что вода способна очистить дух. В эпоху конца династии Юань и начала династии Мин жил художник Ни Цзань, который по натуре своей был высоконравственным, независимым и одержим чистотой. Например, слугам приходилось неоднократно мыть художественные принадлежности, и только тогда живописец принимался за работу. Когда сунский император Чжу Юаньчжан (кит. 朱元璋,1328－1398) призвал его на службу, Ни Цзань написал стихи, выражая отказ.

На картине «Вода и бамбук у жилища» (илл. 103) Ни Цзань изобразил собственное жилище, в котором для при помощи воды и бамбука избавляется от

---

[285] *Би Баокуй*. Биография Мэн-цзы [М]. Модерн Пресс, 2022: С. 171. 毕宝魁. 孟子传 [M]. 北京：现代出版社, 2022: 171.

грязи. Композиция имеет S-образную форму в зависимости от направления потока горной речки. От источника вдалеке до соломенной хижины, окруженной горным потоком и на среднем плане и затененной бамбуковыми зарослями сзади, до различных типов деревьев, стоящих вертикально на переднем плане, — все это не только соответствует законам природы, но и делает акцент на связность фактуры картины. Несмотря на отсутствие водных узоров, благодаря разряжению и сгущению туши, контраст черного и белого создает ощущение, что поток течет. Хотя на картине нет людей, но на лежанках и статуях Будды в жилище видны следы людей. Живописец в минималистической манере представляет умиротворенный и отрешенный пейзаж, который олицетворяет уединенную жизнь и чистоту тела и души.

Позади горы, у подножия течет вода, а вокруг растет зеленый бамбук — вот идеальное место для жизни у древнего человека. Горы создают преграду холодным ветрам, вода обеспечивает питание, а бамбук препятствует песчаным заносам и укрепляет почву, созданная благоприятная окружающая среда называется «драгоценной землей ветра и вод» или благоприятным местом с точки зрения фэн-шуй. Сам термин «фэн-шуй» впервые появился в трактате «Книга захоронений» (кит. 葬书) Го Пу (кит. 郭璞, 276 — 324) времен династии Восточная Цзинь: «*Ци* (кит. 气) рассеивается, когда сталкивается с ветром, *ци* собирается, будучи ограничена водой»[286]. Это показывает, что собирание *ци*[287]

---

[286] *Лянь Чжэньбяо*. Исследование Го Пу [M]. Шанхай: Книжный магазин Саньлянь, 2002: 163. 连镇标. 郭璞研究 [M]. 上海：三联书店. 2002: 163.

[287] *Ци*, иногда *чи* ,одна из основных категорий китайской философии, фундаментальная для китайской культуры, *Ци* выражает идею фундаментальной, континуальной, динамической,

является ключом к идеальной окружающей среде.

Все это определяется концепцией, согласно которой люди и природа имеют общие черты и перекликаются, например, в трактате «*Чжуан-цзы*» сказано: «Человеческая жизнь формируется посредством собирания ци»[288]. Поэтому природа, которую почитали древние люди, является продуктом единства «хозяина» и «гостя», бамбука и прекрасного вида воды — это также проявление сердца и духа. Как на картине «Хижина Чжуси» (илл. 104) Чжан Во (кит. 张渥, ? — 1356), у гор и вод располагается жилище отшельника, окруженное соснами и другими деревьями, весь пейзаж тихий и умиротворенный, где человек предается созерцанию, наслаждается красотой природы, отдыхает телом и душой. Когда последующие поколения людей смотрят на эту картину, у них возникнет ощущение, будто они действительно находились там.

3.6. Эстетическое значение

Бамбук обладает эстетической ценностью. [289]Эпоха Юань, ставшая пиком развития живописи *мочжу*, характеризуется уникальным эстетическим содержанием, которое можно рассмотреть в трёх аспектах.

Стремление к обобщенному и лаконичному изображению как эстетическое представление. Для художника живопись бамбука была средством выразить свое

пространственно-временной, духовно-материальной и витально-энергетической субстанции, которая лежит в основе устроения Вселенной, где всё существует благодаря её видоизменениям и движению.

[288] *Ян Чжу*. Чжуанцзы [Электронный ресурс]: URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml?id= (Дата обращения 08.03.2024).

[289] Соколов-Ремизов С .Н. Между Прошлым и Будущим. Живопись и каллиграфия Китая и Японии. М.: УРСС, 2004.

духовное освобождение от всего мирского, отразив его в красоте художественной формы. Это стремление к обобщенности изображения и лаконичности в цвете позволяло передать индивидуальные взгляды и красоту моральных принципов автора. Чжао Мэнфу, хоть и занимал высокий пост, не был привязан к власти. Его мнение о том, что нужно вести дела независимо и отстраненно заключено в таком его высказывании: «Будьте свободны от мира, не позволяйте похвалам и принижениям трогать ваше сердце»[290]. Этот концепт обусловил и его живописный стиль, в котором он избегал сложной декоративности и включения излишнего количества деталей в произведение. Это обобщение в высокой степени. Так, на картине «Бамбук и камень» («*Чжу ши ту*», кит. 《竹石图》) (илл. 105) всего два элемента: намеченный несколькими чертами контур земляного утеса, а также растущие в камнях два сухих стебля бамбука, обозначенные густой и бледной тушью. При помощи лаконичных и уверенных линий автор передает жизненную силу тянущегося вверх тонкого бамбука. Так и прямодушный человек, с великими и глубокими помыслами, подобен бамбуку.

В эпоху Сун , живопись бамбука была многоцветна, юаньская *мочжу* – преимущественно монохроснв, в которой различают «пять оттенков туши» (*мо фэн у сы*, кит. 墨分五色)[291]. Под оттенками здесь, впрочем, понимается вовсе не цвет, а степень интенсивности – от разбавленности водой зависит бледность или густота тона, ее влажность или сухость. Это было упрощение цвета, целью

---

[290] *Чжао Мэнфу*. Собрание сочинений Чжао Мэнфу [M]. Ханчжоу: Издательство древних книг Чжэцзян.2010: С.164. 赵孟頫. 赵孟頫文集 [M]. 杭州：浙江古籍出版社，2010: 164.

[291] *Чжан Яньюань*. О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох [M]. С. 37. 张彦远. 历代名画记 [M]. 37.

которого было, во-первых, передать саму суть цвета (черный и белый цвет являются воплощениями *инь* и *ян* в китайской философии). Во-вторых, это сознательный отход от придворной живописи, с ее тяжеловесным декоративным стилем, и стремление художников передать эстетику бамбука, заключающуюся в простоте и сдержанности в выражении чувств.

Стремление к единству красоты *ицзин* (кит. 意境, художественный замысел) и литературы. Традиционно китайская живопись не старается передать внешнее сходство с изображаемым объектом, а потому и не подчёркивает цветовые переходы предметов природного мира. Напротив, она стремится раскрыть субъективные чувства автора через *ицзин*. В эпоху Юань произведения *мочжу* придумывались автором на основе зарисовок с натуры, но не ограничивались объективной реальностью того или иного вида природы. Разные элементы на картине – животные, растения, объекты природы, зарисованные в разное время и в разных местах – могли произвольно компоноваться автором для создания гармоничной и изящной композиции, в которой был бы передан дух культуры бамбука. Именно поэтому Шэнь Ко (кит. 沈括 1031－1095) в «Записи бесед в Мэнси» («*Мэн си би тань*», кит. 《梦溪笔谈》) пишет: «Чудо каллиграфии и живописи состоит в понимаемом интуитивно, сердцем, *ицзин*, и его едва ли можно обнаружить лишь в формальном сходстве. Большинство людей мира, оценивая картину, лишь укажут на недостатки форм, расположения и цвета вещей, изображенных на картине, и не более того. Редко кто может в действительности

понять глубину *ицзин* превосходной картины»[292].

Стремление к эстетическому единству искусства и человека. Дискуссии о том, что качество живописного произведения зависит от моральных качеств человека, написавшего картину, велись еще с эпохи Шести династий (кит. 六朝, 222 — 589). Танский художник Чжан Яньюань считал, что хороший художник должен быть «образованным аристократом и отшельником, отстраненным от всего мирского, ведь только тогда он сможет создавать произведения, прославляющиеся современниками и будущими поколениями»[293]. А сунский теоретик живописи Го Жосюй утверждал, что «если моральные качества человека высоки, то и жизненность замысла и манеры исполнения[294] не могут не быть на высоком уровне»[295]. В эпоху Юань, в живописи бамбука главным содержанием были скрытые мысли и чувства художника, а искренность и глубина эмоций и идей художника связывались с его моральными качествами. Так, ученый-литератор Ян Вэйчжэнь (кит. 杨维桢, 1296－1370) говорил: «Разве может бамбук тушью быть написан человеком вульгарным?»[296]. Другой пример – подпись, которую Чжао Мэнфу оставил на картине Гао Кэгуна «Бамбук тушью» («*мочжу*», кит. 《墨竹》): «Поскольку он человек высоких моральных качеств, открытый и

[292] *Шэнь Ко* (Династия Сун) . Записи бесед в Мэнси [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2022, C. 372. 沈括 (宋代). 梦溪笔谈 [M]. 北京：中华书局. 2022：372.

[293] *Кривцов В. А*. Чжан Янь-юань и его «Записки о знаменитых художниках минувших эпох». Проблемы Дальнего Востока.1976: С.187-190.

[294] В оригинальном китайском *циюнь*, один из шести критериев качества живописи Се Хэ.

[295] *Го Жосюй*(Династия Сун). Записки о живописи: что видел и слышал. Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство», 1964, C. 10. 郭若虚（宋代），图画见闻志 [M]. 北京：人民美术出版社, 1964: C. 10.

[296] *Ся Вэньян* (Династия Юань). Записи о живописи и скульптуре в династии Юань [M]. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2016, C. 234. 夏文彦（元代）. 元代绘画雕塑志 [M]. 北京：北京师范大学出版社，2016: 234.

непредубежденный, его картины полны правдивости и отличаются от картин лицемерных простолюдинов»[297].

Связывание качества картины с моральными качествами автора, несмотря на ограниченность временным периодом, дало новое символическое измерение и смысловую интерпретацию юаньской живописи.

[297] *Жэнь Даобинь*. Собрание сочинений Чжао Мэнфу [M]. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии. 2010: С. 103.任道斌.赵孟頫文集 [M]. 上海：上海书画出版社. 2010: 103.

Глава 4. Живопись бамбука в творчестве ведущих художников эпохи Юань

В данной главе, приводится история развития жанра *мочжу* в эпоху расцвета, объединяя литературные источники и художественные произведения, а также проводится стилистический анализ произведений наиболее известных художников, писавших тушью бамбук в эпоху Юань, таких как Ли Кань, Чжао Тяньюй, Гао Кэгун, Чжао Мэнфу, Гуань Даошэн, У Чжэнь, Гу Ань, Кэ Цзюсы, Чжао Юань, Ни Цзань, Чжао Юн и других. Это способствует нашему всестороннему и глубокому пониманию полной картины стиля бамбуковой живописи литераторов эпохи Юань, в творчестве которых живопись бамбука достигла своего исторического пика.

4.1 «Высокие стебли бамбука и камни» и другие произведения Ли Каня (1245—1320)

Признанный мастер и значимый теоретик жанра *мочжу* эпохи Юань, с которого мы начинаем анализ в данной главе, – художник Ли Кань (кит. 李衎, 1245 — 1320). Он был государственным чиновником Тайного совета[298] во время правления императора Жэнь-цзуна (Аюрбарибада, кит. 仁宗, 1312 — 1320) и занимал высокую должность в начале династии Юань. Ли Кань считался самым известным специалистом как в исследовании природы бамбука, так и в живописи *мочжу*. Ли Кань сформулировал два способа рисования бамбука: сначала тушью обвести контур и затем заштриховать его (илл. 106), или же писать бамбук кистевым мазком (илл. 107).

[298] Административный орган, заведовавший военными делами.

На картине «Бамбук и камень» (илл. 108) изображено несколько бамбуковых стеблей, расположенных перед камнем из озера Тайху. Горизонтальная изогнутая дуга склона расширяет пространство произведения. Тонкий молодой бамбук, окружающий уже зрелые стебли, перекликается с сухими ветвями вдалеке, все указывает на то, что на картине изображена ранняя весна. Листья бамбука, расположенные плотно друг к другу, изображены натуралистично. Видно, что художник обладал пониманием принципа роста растения, тщательно исследовал структуру бамбука.

В трактате «Подробные записи о классификации бамбука» Ли Кань рассказывает о том, что при изображении бамбука, очень важно знать его свойства: «Когда бамбук начинает расти, его длина составляет всего несколько сантиметров. В процессе роста, начиная от побегов бамбука и до зрелого бамбука, который достигает более десяти метров, коленца бамбука и листья проходят разные стадии. Ныне художники, рисующие бамбук, беспокоятся о том, а получится ли хорошо изобразить коленца бамбука и листья разных размеров? Поэтому, рисуя бамбук, необходимо сначала составить в уме прекрасный образ бамбука, а уже потом браться за кисть и писать его быстро и точно, внимательно созерцая этот образ»[299]. Ли Кань был твердо уверен, что прежде, чем свободно и непринуждённо написать бамбук, художник должен тщательно изучить его. Между тем, настаивая на наблюдении за природой, Ли Кань указывал, что изначально образ бамбука должен сложиться в уме художника до того, как он возьмется за кисть. Уровень

[299] *Ли Кань*. *Чжу пу сян лу* [М]. С.43. 李衍. 竹谱详录 [M]. 43.

живописи и качество произведения, по его мысли, определялись тем, насколько хорошо художник изучил и понял предмет, т. е. бамбук и его принципы роста.

Картина «Высокие стебли бамбука и камни» (илл. 109), написанная Ли Канем в возрасте 76 лет, – является шедевром живописи *мочжу.* Как и все поздние картины *мочжу* Ли Каня, она написана на шелке. Выбор дорогого материала был обусловлен прежде всего тем, что он был знатным чиновником, считалось, что картина на тонком шелке обладает большим изяществом, на него лучше ложится тушь. Ли Кань продолжил сунскую традицию использования тонкого шелка в качестве полотна, а манера письма на шелке более строгая. Следует отметить, что шелк в качестве полотна для живописи имеет ряд преимуществ – благодаря плотной текстуре, высокой прочности и плохой гидроскопичности, на него можно многократно наносить краску, что позволяет исправлять детали и подходит для создания более реалистичных картин.

На полотне изображены три бамбуковых стебля, стоящие вертикально на горном склоне. Часть листьев расположена плотно друг к другу и выполнена толстыми линиями, другие – тонкие, но все они четко прописаны. Рядом с бамбуком видим сухие ветви и цветок буро-жёлтый лилейник (кит. 萱草, Hemerocallis fulva), изображенные очень изящно и безукоризненно натуралистично. Пейзажная композиция согласована и хорошо организована. Художник уделяет пристальное внимание использованию кисти и туши, а также сходству с изображаемым предметом. В том, как Ли Кань писал камни и горы, видно влияние сунской манеры живописи. Это проявляется в используемых им

приемах, например, особому движению руки, при котором художник нажимал кончиком кисти на полотно, а затем отнимал кисть легким движением вправо. Кроме того, использование тоновой шкалы туши и густоты для передачи каменистой текстуры, придает его картинам определенный декоративный эффект. Также Ли Кань очень тщательно прорабатывал детали пейзажа, добиваясь идеальной гармонии.

В отличие от творчества его современников, на картинах Ли Каня можно распознать изображенный сорт бамбука. Например, на картине «*Бамбук тушью*» (илл. 110) справа налево изображены древесный бамбук[300] (илл. 111), т.н. четырехгранный бамбук[301] (илл. 112) и листоколосник бамбуковый[302] (илл. 113). Характерной особенностью первого является то, что у него много ветвей, на которых расположены плотные листья, и он легко угадывается на картине Ли Каня. Четырехгранный бамбук имеет слегка квадратные междоузлия и выпуклые коленца с кругами коротких точечных корневых колючек[303]. Необычная структура коленец этого сорта бамбука привела к тому, что его мало кто рисовал, но Ли Кань изобразил его особенности при помощи «круглых точек», похожих на жемчужное ожерелье. Что касается листоколосника бамбукового, то согласно сведениям трактата «Подробные записи о классификации бамбука»: «Высота листоколосника (филлостахис) опушенного (Phyllostachys glauca McClure) на юге близка к высоте

---

300 т.е. синокаламус родственный, кит. 慈竹, Bambusa emeiensis.

301 химонобамбуза четырёхгранная (кит.方竹, Chimonobambusa fourangularis)

302 кит. 笙竹, Phyllostachys

303 *И Тунпэй*. Иллюстрированный китайский бамбук [M]. Пекин：Научная пресса. С.384-385.易同培. 中国竹类图志 [M].北京：科学出版社. 384-385.

листоколосника бамбукового»[304]. Бамбук, который изобразил Ли Кань относится к роду Phyllostachys растет не выше 6 метров. Тип роста ветвей бамбука – на каждой веточке более 4 листьев. Художники времен династий Сун и Юань при выборе видов бамбука для картин учитывали высоту растения, толщину бамбуковых стеблей и плотность ветвей и листьев, поэтому предпочтение отдавалось бамбуку рода Stemia, имеющему более утонченную и пропорциональную форму.

В трактате Ли Каня обобщены основные идеи танских и сунских теоретиков живописи бамбука[305]. Мастер наделил *мочжу* одушевленным началом, и все благодаря своему строгому, педантичному подходу к рисованию и тщательному исследованию природы растения. Чжао Мэнфу так оценивал его живопись *мочжу*: «Благодаря сосредоточенному изучению Ли Кань действительно создал образ «благородного мужа-бамбука» и уловил особенности разных сортов бамбука. «Никто из тех, кто за эти 200 лет прославился в области рисования бамбука, не сможет превзойти Ли Каня по эмоциональности и тщательности»[306].

4.2 «Бамбук под дождем» и другие произведения Гао Кэгуна (1248 — 1310)

Большим мастером живописи *мочжу* был Гао Кэгун – художник и высокопоставленный чиновник династии Юань, представитель народности хуэй[307],

---

[304] *Ли Кань* (Династия Юань). *Чжу пу сян лу* [М]. С.233. 李衍(元代). 竹谱详录 [M]. 233.

[305] *Завадская Е.В*. Юаньский мастер Ли Кань о тайне живописи бамбука. М.: Главная редакция Восточной литературы издательства «Наука», 1977. С.216-221.

[306] *Чжао Мэнфу* (Династия Юань). Сун сюэ чжай цзи [М]. С.105. 赵孟頫（元代）. 松雪斋集 [M]. 105.

[307] *Хуэй-цзу* (кит. 回族) – одно из этнических меньшинств Китая, исповедующее ислам и

исповедующей ислам. Используя упрощенные формы, он мастерски создавал традиционные пейзажи, наполненные спокойствием, простотой и элегантностью. Тематика его произведений ограничивалась только бамбуком и пейзажами, обусловленное запретом на изображение живых существ исламской традицией.

В отличие от своих современников – маргинальных китайских художников-ханьцев, которые выражали посредством «бамбуковой живописи» свои подавленные чувства[308] из-за невозможности добиться признания властей, Гао Кэгун, будучи представителем народности хуэй, получил должность при императорском дворе и привилегии. Его картины *мочжу* были проявлением его любви и почтения к традиционной китайской культуре. Авторитетный и влиятельный художник эпохи Мин Дун Цичан так охарактеризовал творчество Гао Кэгуна: «Он перенял все лучшее у других, усовершенствовал технику рисования; его стиль свободен, наполнен внутренним содержанием, мастерство исполнения на высоком уровне, а владение кистью непринужденное»[309].

На «бамбуковую живопись» Гао Кэгуна оказали влияние работы Ван Тинъюня (кит. 王庭筠, 1151 – 1202) – художника эпохи Цзинь, чей свободный стиль рисования он тщательно изучил, например, на картине «Одинокий высохший бамбук» (кит. « 幽 竹 枯 搓 图 ») (илл. 114): упрощенная форма изображения растения, динамичные мазки, насыщенный цвет туши и стал применять подобные приемы в своем творчестве. Несмотря на то, что Гао Кэгун

переселившееся в Китай во времена династии Тан.

[308] Цзюэ Инь(кит. 觉隐) – монах эпохи Юань когда-то сказал: «Когда ты радуешься – рисуй орхидеи, когда ты злишься – рисуй бамбук».

[309] *Ма Шаофэй*. Исследование Донг Цичана [M]. Тяньцзинь: Издательство Нанькайского университета. 2010:C. 91. 马蹯非.董其昌研究[M].天津：南开大学出版社. 2010:91.

не был ханьцем, он являлся представителем китайской культуры. Так, он, например, требовал, чтобы его похороны проходили с соблюдением конфуцианских обрядов погребения. Являясь представителем народности хуэй, он имел широкий круг общения среди китайских чиновников при дворе, о чем также свидствуют многочисленные письменные источники[310]. Его творчество также высоко ценилось среди *вэньжэней*. Большой знаток *мочжу* эпохи Юань Ся Вэньяня (кит. 夏文彦, XIV в.) отмечал, что картины с бамбуком Гао Кэгуна наполнены глубоким смыслом, и лишь немногие художники могут его в этом превзойти[311]. Знаменитый живописец юаньской эпохи Ни Цзань тоже хвалебно отзывался о работах Гао Кэгуна: «Его «бамбуковая живопись» не уступает работам мастеров предшествующих династий»[312].

Существует три причины, по которым Гао Кэгун получил высокое признание в кругу образованных людей: первая – превосходный уровень его мастерства; вторая – довольно высокий политический статус (в те времена было в порядке вещей, что ученые, поэты, художники и другие люди с более низким статусом пытались с помощью похвалы и признания чужих заслуг добиться своего повышения); третья – взаимная поддержка и признание в кругу образованных людей способствовали сохранению сословных интересов. Они обменивались своими картинами и стихами в качестве подарков. Например, Гао Кэгун подарил свою картину высокопоставленному чиновнику и художнику Ли

---

310 Так, к его работам было написано более 60 стихов и комментариев.

311 *Ся Вэньян.* Записи о живописи и скульптуре династии Юань [M]. С.377.夏文彦（元代）. 图绘宝鉴 [M]. 377.

312 Гао Кэгун рисует бамбук. [Электронный ресурс]. URL: https://www.haoshici.com/11f10zj2.html (Дата обращения:07.05.2024).

Каню, на которой Ли Кань, в свою очередь, написал хвалебные стихи в честь Гао Кэгуна.

В «бамбуковой живописи» Гао Кэгун, формируя свой уникальный стиль, применял техники, характерные для традиционной китайской пейзажной живописи. Например, он использовал технику точечного нанесения изображения «*ми дянь шань шуй*» (кит. 米点山水) художника Ми Фу эпохи Северная Сун (илл. 115). Держа кисть с разведенной тушью под наклоном, художник медленно и уверенно наносил упорядоченные горизонтальные точки, формируя текстуру гор. Он использовал разведенную тушь разной густоты для создания плавных переходов тона, и передавал в своих работах ощущение движения водяного пара по поверхности изображения.

В своей «бамбуковой живописи» Гао Кэгун стремился добиться плавности линий и чувства легкости, характерных для свободного стиля. Изображение бамбука у него реалистичное и лаконичное, что во многом достигалось при помощи использования различных тонов туши – бледной, размытой туши на заднем плане, и густой и влажной на переднем. Художник был доволен полученным результатом, о чем свидетельствует следующая запись в сборнике стихов «*У Си Цзи*» (кит. «梧溪集») Ван Фэна (кит. 王逢, XIV в.) эпохи Юань: «После того как Гао Кэгун нарисовал свой бамбук, он написал: “бамбук Чжао Мэнфу имеет дух, но не реалистичен, бамбук Ли Чу реалистичен, но лишен духа, однако у моего бамбука – единство тела и духа”»[313].

---

313 *Ван Фэн*. У Си Цзи [М]. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2016: С . 77. 王逢（元代）. 梧溪集 [M] . 北京:北京师范大学出版社出版，2016：77.

Картина «Бамбук, склоненный над камнем», также известная под названием «Бамбук под дождем» (кит. « 雨 竹 图 ») (илл. 116.), является чрезвычайно характерной для творчества мастера работой. Художник решил изобразить бамбук под дождем по двум причинам. Во-первых, это символизирует жизненную стойкость образованных людей, которые не боятся трудностей. Во-вторых, дождливая погода была излюбленной темой в творчестве Гао Кэгуна, который писал много туманно-дождливых пейзажей. Это, например, такие его картины как как «Дождь в горах» (кит. 雨山图) (илл. 117) и «Летний дождь в горах» (кит. 夏山过雨图) (илл. 118). Горы и листья на этих картинах практически не имеют четко очерченных контуров и выполнены непосредственно тушью разной густоты. Благодаря наличию в бумаге квасцов, содержащаяся в туши вода не проникает внутрь, а удерживается на поверхности, образуя водяные разводы, что создает ощущение текучести водяного пара (туман) по поверхности произведения. В своих работах Гао Кэгун творчески переосмыслил технику изображения бамбука, тем самым обогатив художественные приемы *мочжу* эпохи Юань.

В своих картинах *мочжу* Гао Кэгун любил изображать бамбук рядом с каменными глыбами. На картине «Бамбук, склоненный над камнем» художник изобразил валун, размер которого рассчитан согласно «правилу золотого сечения» и составляет примерно 1/3 от общего размера листа бумаги. Гао Кэгун использовал густую тушь с большим содержанием воды и с помощью техники Ми Фу «*ми дянь шань шуй*» изобразил мох на камне и выделил объём. Позади камня расположены два стебля бамбука: они прямые, однако их вершины пересекаются,

что придаёт динамичность статичным параллельным линиям изображения. Использование при написании бамбукового стебля на переднем плане темной туши, а для стебля на заднем плане разбавленной туши позволяет разделить пространство на два плана – ближний и дальний. Художник не использует промежуточных тонов, что усиливает контраст между ними. Листья, отягченные влагой, хоть и поникли, но всё же выглядят упругими. Мелкие листья бамбука, изображенные на переднем плане на фоне камня, имеют насыщенный темный цвет и вместе с верхними образуют треугольник, форма которого ярко констатирует с округлостью камня, демонстрируя стойкость и жизнеспособность, восхваляя непоколебимое мужество образованных людей. (илл. 119)

В нижней части картины имеется надпись «Картина написана для Гунь Су» (кит. 龚璛, 1266－1331, поэт эпохи Юань) и личная печать Гунь Су. Все это указывает на то, что картина была подарком близкому другу, известно, что она была показана общему другу Чжао Мэнфу. Последний изложил свои впечатления от увиденного в стихотворении, размещенном в верхней части работы: «Бамбук Гао Кэгуна обладает изящен и реалистичен. Два стебля бамбука стоят в пелене дождя. Сколько людей в мире могут это понять? Изумрудный бамбук и шум ветра дарят чувство прохлады». Гао Кэгун мастерски владел каллиграфией, с помощью искусных линий он изображал ветви и листья бамбука, передавая их изящество и силу. Чжао Мэнфу также искусно применял каллиграфические приемы в *мочжу*, поэтому первая строка его стихов содержит похвалу Гао Кэгуну. В третьей строке он задаёт вопрос, намекая на то, что он сам является знатоком. Как видно,

«живопись бамбука» эпохи Юань – это также отражение способа общения и образа жизни в кругу образованных людей.

4.3 Семья Чжао Мэнфу

Семья Чжао Мэнфу[314], представленная им самим, его женой Гуань Даошэн и сыном Чжао Юном, оказала большое влияние на развитие искусства в эпоху Юань. Чжао Мэнфу, высоко ценивший новаторство в искусстве, создал теорию живописи, центральными концепциями которой были возвращение к классике и использование каллиграфии в живописи. Дун Цичан (кит. 董其昌, 1555－1636), знаменитый художник периода Мин (1368－1644), назвал его «лидером юаньских живописцев»[315]. Возвращение к классике подразумевало уход от южносунского стиля живописи и возвращение к танской энергичности и классической красоте. Южносунская живопись критиковалась им, как «живопись застоя», так как «стиль живописи, характерный для Южной Сун, был связан с политическим упадком и вторжением чужеземцев в ханьскую культуру»[316]. Каллиграфия является одним из видов искусства линии, наряду с китайской живописью. В соответствии с утилитарными требованиями, развитие иероглифики в эпоху Хань и Цзинь привело к упрощению каллиграфического почерка и постепенной утрате пиктографического характера иероглифов. Переход от гравировки на камне и дереве к письму на бумаге, а также соответствующее изменение письменных

---

314 См. подробнее： Ду Шанждэ. Стилевые особенности бамбуковой живописи семьи Чжао Мэнфу // Вестник ГГУ. 2025. № 2. С. 29-39.

315 Ли Тинхуа. Чжао Мэнфу [М]. Шицзячжуан：Хэбэйская образовательная пресса. 2004: С.46.

316 Кэхилл Д. Некоторые альтернативные источники архаических элементов в картинах Цянь Сюаня и Чжао Мэнфу [J]. Ars Orientalis, 1998, том 28, 75-летие художественной галереи Фрира, С. 64-75.

инструментов, оказали влияние на подход к живописи. Чжао Мэнфу, отказавшийся от художественной косности Южной Сун в пользу прорывной энергии, завершил трансформацию линий в живописи – жесткие линии гравировки превратились в плавные и мягкие линии письма.

Жена Чжао Мэнфу, Гуань Даошэн, также была знаменитой художницей и очень образованной женщиной, что было редкостью для ее времени. В живописи бамбука Гуань Даошэн есть три отличительных особенности: применение каллиграфических техник, использование образов бамбука для выражения женских чувств, а также ее излюбленной темой был молодой бамбук в ясную погоду. Она черпала вдохновение в ритмике и динамике линий каллиграфии, применяя техники каллиграфии в живописи.

Среди всех детей Чжао Мэнфу успехи Чжао Юна наиболее значительны. Работа «Бамбук, камень и хохлатая майна» из коллекции Музея Гугун в Тайбэе (илл. 120), воплощает особенности живописи тушью, характерные для творчества Чжао Юна. Художник соединяет техники *гунби* и цзянби в своей работе– ему важно было и передать сходство с природой, и написать «идею» (*се-и*).

«Три бамбука семьи Чжао» из Музея Гугун (илл. 121) – это длинный свиток, впервые составленный коллекционером периода династии Мин и объединяющий три картины, созданные Чжао Мэнфу, Гуань Даошэн и Чжао Юном.Центральная тема свитка – побеги бамбука. Хотя у трех частей картины есть общие черты, они также имеют и различия. Итак, живопись *мочжу* членов семьи Чжао Мэнфу занимает очень значимое место в истории китайской

живописи, благодаря ее стилистическим особенностям, заключающимся в синтезе каллиграфии и живописи, композиционной простоте, изяществу и строгости, и также натуралистичности и живости.

4.4 «Бамбук и камень» и другие произведения У Чжэня (1280－1354)

До нас дошло множество произведений живописи *мочжу* мастера У Чжэня, написанных в преклонном возрасте. Большинство картин украшены стихами. Одна из таких работ — хрестоматийное произведение из «*Мочжу пу*» (илл. 122) – «Бамбук и камень» (илл. 123). Каллиграфическая надпись, которую мастер оставил на картине гласит: «У Чжэнь полжизни изучал бамбук, и теперь он уже стар». Чжэн Се, мастер живописи *мочжу* времен династии Цин, так интерпретировал эту надпись: «Ему потребовалось полжизни, чтобы научиться рисовать бамбук»[317]. Такая скромная оценка собственной деятельности свидетельствует о том, что живопись *мочжу* весьма сложна в плане техники. У Чжэнь однажды сказал, что «рисование бамбука — это игра кисти и туши, своего рода удовольствие, в которое погружаются ученые мужи после написания своих литературных произведений»[318]. Однако эта картина — зрелый и непревзойдённый шедевр. Картина поистине живая и яркая, на ней изображены два тонких бамбуковых стебля одинаковой высоты с небольшим количеством бамбуковых листьев. На переднем плане — покрытый мхом валун.

---

317 *Чжэн Се* (Династия Цин). Чжэн Се [M]. Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2004:C.18.郑燮（清代）. 郑燮 [M]. 北京：人民美术出版社，2004: 18.

318 *Лу Юн* (Династия Юань). Сборник исторических материалов Учжэня [M]: Издательство Чжэцзянского университета, 2013: C. 88. 卢勇.（元代）吴镇史料汇编 [M]. 杭州：浙江大学出版社，2013: 88.

Камень полностью затушеван, на нем точками изображен мох, придавая картине ощущение спокойствия и утонченности. Стихотворный текст на картине повествует о том, что эта работа была написана У Чжэнем по просьбе друга после тщательного изучения живописи *мочжу* таких мастеров, как Вэнь Тун и Су Ши. Кроме того, стиль изображения свидетельствует о том, что У Чжэнь овладел определенными стандартизированными техниками живописи *мочжу*. Например, группировка листьев бамбука. Несмотря на то, что они разные по размеру, угол их расположения различается, однако все группы состоят из пяти листьев, более того, они имеют одинаковую композицию. Такая комбинация листьев часто встречается в трактате «*Мочжу пу*».

Полотна «Бамбук на ветру» (илл. 124) и «Прозрачные тени бамбуковых рощ» (илл. 125), были написаны У Чжэнем в возрасте 70 лет в 1350 г. На обеих работах бамбук выполнен в натуралистической манере. Художник сжимает пространство, смешивая свет и тень, далекое и близкое. Он выбрал лицевую сторону бамбукового листа и изобразил его силуэт. Даже листья на картине «Бамбук на ветру» скручиваются под ветром и нет ощущения, будто они вторгаются в глубь пространства. Эта картина стилистически сильно отличается от работы У Чжэня «Бамбук и камень», так как изображение бамбука более обобщенным, второстепенным становится и внешний вид растения, каким он встречается в естественной среде. В то же время данная работа была предшественицей живописи *мочжу* эпохи династии Мин, где доминирует *се-и* – живопись идей.

Бамбук не только символизирует благородную личность, но и отражает чувства отшельника У Чжэня. Как сам художник однажды сказал: «Когда на сердце неспокойно, я выражаю свои чувства, рисуя вертикальные и горизонтальные бамбуковые ветки»[319]. Он жил в уединении и никогда не покидал родного края, кроме как когда занимался *бушу* – искусством «прочтения и предсказания жизненного пути», выезжая для этого в Ханчжоу. Художник не соприкасался со светской жизнью, поэтому его картины не пользовались популярностью. Он писал в основном дикорастущий бамбук, жил в бедности и находил в этом радость[320].

Стиль живописи *мочжу* У Чжэня имеет две особенности. Прежде всего, бамбук отличается легкостью и безыскусностью. У Чжэнь делал акцент на простом и непринужденном творческом образе мышления, искренне и естественно выражал свои эмоции. Такое свободное отношение побуждает дилетантов ошибочно полагать, будто техника рисования живописи *мочжу* проста. Но в действительности, художник прошел тщательное обучение и в течение длительного времени тренировался, прежде чем с легкостью освоить этот стиль. Во-вторых, У Чжэнь стремился к свободным трансформациям в соответствии со строгими техническими правилами. Например, когда он рисовал ветки, штрихи его кисти стремительные и скачкообразные, так, что он мог одновременно нарисовать множество причудливо переплетающихся тонких веточек. Хотя детали

---

319 *Лю Цзюньжо*. Исследование живописных стихов династии Юань [M]. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2017:C. 78. 刘君若.元代题画诗研究[M].上海：上海人民出版社.2017:78.

320 *Ли Цзерон*. О бамбуке тушью У Чжэня во времена династии Юань [J]. Журнал Гуандунского университета радио и телевидения, 2013, 22 (06):C. 68-74.李杰荣.论元代吴镇的墨竹 [J]. 广东广播电视大学学报, 2013, 22 (06):68-74.

хаотичны, вся картина воспринимается как единое целое, будь то рисование ветвей бамбука или листьев, это порождает ощущение разреженности, в композиции много свободного пространства, что коренным образом отличает У Чжэня, например, от Ли Каня.

У Чжэня больше волновала некая скрытая потенциальная тенденция и динамика. Линии связны между собой, очень ритмичны, и этот ритм ветвей и листьев бамбука скачкообразный, он отражет яркость и свободу живописи *мочжу*. Однако техника письма художника унаследовала и классические нормы Вэнь Туна, Ли Каня и других. У Чжэнь тяготел к натурализму и строгой технике, поэтому свобода трансформаций была в определенной степени ограничена. В этом коренное отличие от полностью персонализированного метода живописи *мочжу* таких художников династии Мин, как Сюй Вэй (кит. 徐渭, 1521－1593) (илл. 126) и династии Цин, как Ли Фанъин (илл. 127).

4.5 «Бамбук на ветру» и другие произведения Гу Аня (1289－1365)

«Живопись бамбука» стала естественным этапом творческого пути для Гу Аня－поэта и ученого, которому в период работы в Тайном совете[321] приходилось много времени уделять каллиграфии. Его стиль изображения бамбука черной тушью является чем-то средним между натуралистичной и свободной живописью (*се-и*). В своем творчестве он продолжает традиции Хучжоуской школы «бамбуковой живописи»[322] и объединяет их с художественными идеями таких

---

[321] Организация, которая в эпоху Юань отвечала за сохранение военной тайны и безопасность приграничных территорий (границ).

[322] В середине периода правления Северная Сун (1015–1070) Су Ши и Вэнь Тонг, совмещавшие функции политиков, литераторов, каллиграфов и живописцев, использовали бамбук в качестве

мастеров времени ранней империи Юань, как Чжао Мэнфу, Ли Кань и Кэ Цзюсы. В свою очередь, Гу Ань оказал влияние на таких художников эпохи Мин, как Ван Фу (кит. 王绂, 1362－1416) и Ся Чан (кит. 夏昶, 1388－1470), став значимой фигурой в популяризации темы бамбука в искусстве.

Его работы демонстрируют волевой характер ученого и точность, свойственную придворной живописи. Для манеры Гу Аня характерно изображение бамбука и его молодых побегов сильными мазками, сделанными с использованием разведенной или чистой туши. Большинство листьев бамбука направлены вверх, их густота соответствует природной, а динамическая структура очень живая. Художник сочетает изображение узорчатого камня и бамбука, применяя технику Хуан Гунваня: сначала создаёт текстуру с помощью приема «*косой кончик*» (кит. 侧锋用笔)[323], а затем использует «*бледную тушь*» (кит. 淡墨)[324] для ее окрашивания. В работах Гу Аня бамбук выглядит более изящным и естественным по сравнению с произведениями Ли Каня и Кэ Цзюсы.

Работа «Бамбук на ветру» (илл. 128), хранящаяся в музее провинции Шаньси, является шедевром позднего периода Гу Аня. На картине изображены две ветви бамбука – одна темная, другая светлая, что позволяет показать

темы для своих произведений. Они использовали монохромную живопись в качестве формы выражения единства поэзии, каллиграфии и живописи, характерную для Хучжоуской школы «бамбуковой живописи» (кит. 湖州竹派). Школа получила свое название в честь указанных художников, которые в Хучжоу служили чиновниками и получили там признание.

[323] «Косой кончик» – прием, при котором кончик кисти отклонен по отношению к ее оси; кисть движется под небольшим углом, при этом её кончик не удерживается по центру черты, а скашивается в бок, в результате чего один край линии выходит ровным, а другой – нет. Линии получаются плавными и разнообразными. Указанная техника часто используется для изображения листьев бамбука.

[324] «Бледная тушь» – тушь, разведённая до серого тона, свободно растекающаяся, с хорошо видными подтёками).

расстояние между ними. Благодаря использованию гибкой и жесткой кисти создается ощущение, что тушь как бы проникает в стволы растений, наполняя их живой энергией. В порыве осеннего ветра листья поднимаются вверх, но стебли остаются прямыми, что демонстрирует стойкость бамбука и его жизненную силу.

Гу Ань стремится максимально реалистично передать молодые побеги бамбука, их изящество, внутреннее достоинство, подчеркивая, что искусство «живописи бамбука», кроме серьезного отношения к технике, также должно достоверно изображать само растение и его благородные качества. На картине ветви и ствол бамбука крепкие, листья пышные, высоко подняты вверх и преисполнены символизма. В своей работе художник соединяет деликатность техники живописи тонкой кистью *гунби* с вольностью *се-и*, в основном используя метод *чжунфэн юнби* - «*сцентрированного кончика*» (кит. 中锋用笔)[325] в сочетании с приемом «косого кончика», практически не прибегая к повторным мазкам. Так, техника изображения листьев бамбука, за счет использования каллиграфической откидной черты撇 (piě) – вниз и влево (丿), и откидной черты捺(nà) – вправо (丶), полна изящества каллиграфии[326], воплощающего принцип гармоничного сочетания «бамбуковой живописи» и каллиграфии, которых в своем творчестве придерживался Чжао Мэнфу. Подобный подход придает изображению упорядоченность, ясность и изящество, демонстрируя крепкие навыки Гу Аня эффективно объединять живопись и каллиграфию.

---

[325] Метод, при котором направление кисти строго вертикально к бумаге, а линии сильные и энергичные. Данная техника живописи используется для изображения стебля и ветвей бамбука.

[326] *Ли Ян*, *Ли Хуэй*. В стихах - картины, в картинах – книги. Толкование «бамбуковой живописи» Гу Аня эпохи Юань. − Коллекционный мир, 2014 (05). – С.96 – 97.

В левой нижней части картины стилем «*синшу*» написаны имя и фамилия автора, а также место ее создания. Используемый здесь стиль каллиграфии и техника рисования бамбука очень похожи. Две красные печати, нанесенные на картину, соединяют ее элементы в единое целое и уравновешивают композицию. В левой верхней части картины имеется еще одна надпись в стиле «*синшу*», выполненная в более свободной манере. Она принадлежит художнику Чжан Шэню (кит. 张绅, ?－1385)[327] – другу и единомышленнику Гу Аня, который также специализировался на «бамбуковой живописи». Указанная надпись не нарушает композиционного строя работы, а «оттягивает» импульс движения вправо вверх, создавая дополнительный баланс. Чжан Шэнь в своей надписи использует летящие штрихи, которые созвучны динамике развивающихся листьев бамбука на ветру, создавая чувство упорядоченности. В верхнюю и нижнюю части картины добавлены хвалебные стихи от таких знатоков «бамбуковой живописи», как Юйчжэнь (кит. 俞贞木, 1332－1401) и других, что свидетельствует об их высокой оценке и любви к этому произведению.

Картина Гу Аня «Заросли бамбука и живописный камень» (илл. 129) выполнена в черно-бело-серых тонах. Художник изображает группу стволов бамбука, при этом с помощью разной степени насыщенности цвета выделяет главные и второстепенные элементы. Цвет стеблей, коленец ствола и листьев плавно и равномерно меняется, переходит один в другой и выглядит естественно. Подобный эффект достигается благодаря двум причинам: во-первых – для окрашивания ветвей и коленец используется одинаковая концентрация туши;

[327] Чжан Шэнь – каллиграф конца эпохи империи Юань – начала эпохи Мин.

во-вторых – изображение наносится на шелковую основу, пропитанную квасцами[328], что благоприятно для повторного нанесения туши. Манере живописи Гу Аня свойственно рисование тонких ветвей бамбука последовательными, точно выверенными штрихами, что позволяет ясно проследить траекторию движения кисти художника.

Камень Тайху (кит. 太湖石)[329], благодаря своему серому тону и дырчатой структуре, хорошо оттеняет величественный облик бамбука, усиливая возвышенную атмосферу, создаваемую картиной. Художник ретушью[330] тщательно проработал объем и текстуру камня, что позволяет ощутить рельеф камня. Демонстрируя изящную вытянутую форму камня, его изгибы, Гу Ань усиливает чувство динамики произведения. Использование в работе сочетания таких композиционных элементов как земляные склоны, побеги бамбука и листья орхидеи позволило художнику создать поистине спокойную и умиротворяющую атмосферу.

Следует отметить, что камень на этой работе напоминает узорчатые камни с картин жанра «цветы и птицы» эпохи Сун. Во времена Сун и Юань художники

---

[328] Наличие квасцов в ткани не позволяет туши проникать внутрь, благодаря этому можно аккуратно и тщательно наносить повторный рисунок. Шелковая ткань, пропитанная квасцами, чаще всего используется для живописи в манере «*гунби*».

[329] Камень Тайху – китайский садовый камень, который добывается в озере Тайху в Сучжоу. Из-за постоянного многолетнего воздействия волн на камнях образуется множество углублений оригинальной и изящной формы. Камень Тайху часто используется в качестве предмета декора для дома, либо композиционного элемента картины, поскольку он символизирует упорство и серьезность образованных людей.

[330] Ретушь – своеобразная техника окрашивания, характерная для живописи в манере «гунби». Она заключается в том, что для работы используются две кисти. Сначала одна кисть окунается в тушь и ей наносится точечный рисунок. Затем вторая (чистая) кисть окунается в воду и с помощью нее художник доводит тон первоначального окрашивания до нужного.

уделяли большое внимание выбору материалов и точности рисования, в отличие художников периодов Мин и Цин, картины которых на тему «бамбук и камень» выполнены в относительно грубой манере. Мастера очень тщательно анализировали природные свойства, форму камней и выбирали именно тот, который лучше всего подходил к задуманной теме будущего произведения. Внешний вид и техника изображения камня на картине Гу Аня похожи на то, что мы видим на картине «Драконий камень» (кит. 祥龙石) императора Хуэй-цзуна (илл. 130). Таким образом, художник развивает традиции живописи жанра «цветы и птицы» эпохи Северная Сун, привнося в них что-то новое. Он полностью изменил используемую во времена империи Юань технику изображения камня «распущенная конопля»[331] (кит. 披麻皴) (илл. 131), стал использовать изящный метод тонких линий, характерный для картин жанра «цветы и птицы» эпохи Северная Сун и использовал послойное нанесение туши, чтобы добиться реалистичности изображения камня Тайху, передать его красоту, изящество и неровность фактуры.

Таким образом, на картине Гу Аня «Заросли бамбука и живописный камень» нет ничего случайного, поскольку по замыслу художника именно такой камень, который он использовал в своей работе, и примененные им техники для изображения ключевых элементов композиции могли достоверно передать истинную суть бамбука и камня. Сюй Цзунхао (кит. 徐宗浩,1880－1957) так выразил свое впечатление об этой картине: «Хотя тушь разведена, ее

[331] Штриховка косо поставленной кистью является одной из техник традиционной китайской пейзажной живописи (*шаньшуй*) и внешне выглядит как растрепанная пеньковая веревка. Ее часто используют для изображения невысоких склонов холмов и каменистой почвы.

консистенция рассчитана очень профессионально; спустя сто лет смотришь на изображение, оно по-прежнему выглядят так же реалистично и трогательно, как будто смотришь на него из своего окна».

4.6 «Бамбук и хризантема» и другие произведения Кэ Цзюсы (1290—1343)

Кэ Цзюсы – художник и каллиграф, эксперт в живописи и каллиграфии, коллекционер, а также член академии «Павильон Литературная звезда» в средний период правления династии Юань (1271—1368). В живописи бамбука – *мочжу* – он заимствовал все лучшее и создал собственный стиль живописи, в чем не последнюю роль сыграла богатая художественная коллекция Кэ Цзюсы и его опыт в оценке произведений искусства. Художник происходил из семьи интеллектуалов-литераторов и с малых лет погружался в созерцание живописи[332], следуя примеру своего отца Кэ Цяня, Ван Чжи (кит. 王芝, XIII в.), Цяо Куйчэна (кит. 乔篑成, 1244—1313) и других коллекционеров, культивируя интерес к искусству и изучая приемы его критической оценки. В возрасте 38 лет достоинства Кэ Цзюсы удостоились внимания императора Вэнь-цзуна (Тимур, кит. 帖木儿, 1336—1405), и художник вступил в должность при академии «Павильон Литературная звезда» (*Куйчжангэ*, кит. 奎章阁)[333], которая была ключевой организацией, предназначенной для того, чтобы привлекать гражданских чиновников в качестве советников императора. Кроме того, академия выполняла культурную функцию экспертизы художественных коллекций императорской семьи. Благодаря тому, что Вэнь-цзун с уважением относился к ханьским

---

[332] *Цюань Сяоцинь*, *Дэн Сяо.* Кэ Цзюси, великий каллиграф династии Юань, думает о коллекционировании картин и каллиграфии [J]. Мир Лантай, 2015 (12): С. 128-129. 权小芹, 邓晓. 元代鉴书大家柯九思的书画收藏思想 [J]. 兰台世界, 2015 (12): 128-129.

[333] *Ван Синьхуа*. Кэ Цзюси [M]:Хэбэйское образовательное издательство. 2006:С. 4. 万新华. 柯九思 [M]. 石家庄:河北教育出版社. 2006:4.

сановникам[334],разрыв между монгольской культурой и культурой Хань постепенно сокращался, а Кэ Цзюсы получил возможность наслаждаться выдающимися произведениями и проявлять собственные таланты. Коллекционирование художественных работ и наслаждение предметами искусства были важными способами установления общественных связей между интеллектуалами-литераторами периода Юань[335]. Начав заниматься экспертизой искусства и коллекционированием, Кэ Цзюсы поддерживал обширные связи со своими современниками – учеными и коллекционерами: Чжао Мэнфу, Юй Цзи (кит. 虞集, 1272－1348), Чжу Дэжунем (кит. 朱德润, 1294－1365). Такое общение, поддержка, критическое рассмотрение произведений искусства, копирование и коллекционирование картин расширяли кругозор Кэ Цзюсы, совершенствовали эстетику и технику живописи.

В период правления династии Юань отсутствовали инструменты для научной экспертизы, однако метод оценивания, разработанный Кэ Цзюсы на основе соотнесения его собственной каллиграфической и художественной практики, а также эстетического опыта с историей искусства, литературными памятниками, получил широкую известность в последующие эпохи[336]. Художник методично и внимательно копировал древние произведения и использовал результаты критической художественной оценки в собственной живописи бамбука. По словам Сюй Банда (кит. 徐邦达, 1911－2012) – основоположника современной экспертизы каллиграфии и живописи, «копирование заставляет ближе познакомиться с особенностями древней живописи: если художник хочет копировать точно, приходится исследовать добросовестно – это помогает в изучении экспертизы и в творчестве».

---

334 *Ван Синьхуа*. Теория искусства Ке Цзюси *мочжу*[J]. Юго-восточная культура, 1999 (04). С.63-71. 万新华. 柯九思墨竹艺术论 [J]. 东南文化,1999(04)63-71.

335 *Leung Pui Yi*. Bamboo in Principle:Ke Jiusi's (1290-1349) Paintingsand Knowledge in the Yuan Dynasty (1271-1368) [D]. The University of Hong Kong , 2016, p41.

336 *Цзян Ихан*. Павильон Куйчжан и фигуры Куйчжан в династии Юань [M]. Издательство Ляньцзин, 1981: С. 2. 姜一涵. 元代奎章阁及奎章人物 [M]. 新北：联经出版社. 1981: 2.

Кэ Цзюсы часто изображал старый бамбук в классическом стиле, полном кипящей энергии. Большое влияние на творчество художника оказывал Ли Кань, в течение долгого времени занимавший должности в Цзянсу и Чжэцзян – поэтому семейства Кэ и Ли связывала давняя дружба. Кэ Цянь некогда составил предисловие к «Бамбуковой летописи» Ли Каня, а впоследствии Кэ Цзюсы написал «Летопись живописи бамбука», имитируя стиль этой книги. Источником вдохновения для Кэ Цзюсы служила техника Ли Каня, воплощавшего дух бамбука через реалистичное изображение его внешнего облика. Копируя стиль Ли Каня, художник изображает побеги бамбука с широким основанием, стройной серединой и тонкой верхушкой – в полном соответствии с иллюстрациями из «*Чжу пу сян лу*» (илл. 132). Для верхней и нижней части коленец бамбука художник сначала использует бледную тушь, а затем, пока краска еще не высохла, добавляет мазки густой туши, придавая побегам тяжеловесность и оставляя в центре не заполненные пигментом участки в форме полумесяца. Сложность использования такой техники живописи бамбука заключается в необходимости предварительно продумать идею, поскольку «[если коленца] слишком изогнутые подобно суставам, расположенные слишком далеко друг от друга – бамбук на листе кажется неживым»[337]. Изображение ветвей бамбука следует естественным законам, а для листьев используется контраст густой и очень бледной туши, создающий ощущение пространства между листьями бамбука. При этом вся сгруппированная масса листвы направлена вверх, а углы раскрытия листьев упорядоченно изменяются.

[337] *Ли Кань*. *Чжу пу сян лу* [M]. C.13 . 李衎. 竹谱详录 [M]. 13.

Характерное произведение Кэ Цзюсы – «Бамбук у тайного терема» («Бамбук из Цинбигэ, написанный тушью») (илл. 133) выполнено стремительной, легкой и энергичной кистью. Художник вносит каллиграфическую эстетику в живопись, используя для листьев бамбука такие черты китайских иероглифов, как “ ノ ” (откидная черта вниз и влево) и “ 乀 ” (откидная черта вправо) (илл. 134) , выполненные в технике танского каллиграфа Янь Чжэньцина (кит. 颜真卿, 709-784) (илл. 135) . Бамбуковые листья полны жизненной силы, выполнены чередованием густой и бледной туши, что создает эффект разрежения и сгущения. Кэ Цзюсы поддерживал дружеские отношения при помощи живописи: из надписи в левом нижнем углу произведения следует, что это произведение было создано 49-летним Кэ Цзюсы в кабинете Ни Цзаня (илл. 136), что в свою очередь свидетельствует о художественном взаимообмене между двумя мастерами живописи и каллиграфии. Побеги бамбука на переднем и заднем плане пересекаются друг с другом – бамбук на переднем плане написан густо и насыщенно, а на заднем – скромно и нежно. Большие и малые камни соединяются в одно целое – гладкие и блестящие, выполненные влажными и глянцевитыми штрихами. Густая поросль молодого бамбука окружает два высоких побега, перекликаясь с их густой листвой.

Произведение «Бамбук и хризантема» (илл. 137) было подарено Кэ Цзюсы монгольскому правителю Тимуру ходже Хану (кит. 阿鲁辉, ? — 1361). Написанная до того, как Кэ Цзюсы вкусил тяготы жизни после отставки со своего поста, картина была призвана выразить отношение художника к тем представителям монгольского народа, которые интересовались ханьской культурой. В работе использована глубокая композиция, в которой ярко проявляются отношения между главным и второстепенным. Образы наполнены символизмом: бамбук отражает стремление твердо придерживаться благородных моральных устоев; направленные вверх листья – стремление к свету (надежде); камни – душевную стойкость. Терновник продолжает символизм «Чуских строф»

(кит. 楚辞) Цюй Юаня (кит. 屈原) и выступает в качестве образа притеснений, которым благородные и честные люди подвергаются со стороны тех, кто склонен к низости и малодушию. Хризантема символизирует уход со службы и возвращение на родину для наслаждения сельской идиллией, перекликаясь с жизнью Тао Юаньмина, и воплощая его отказ от суетных мирских страстей к славе и богатству, стремление к спокойной и благостно безмятежной жизни. Хотя атмосфера работы кажется уныло пустынной, истинность заложенных в нее чувств трогает душу.

4.7 «Засохшие деревья и заросли бамбука» и другие произведения Ни Цзаня (1301－1374)

Ни Цзань никогда не служил на государственной службе, жил безмятежной и утонченной жизнью, был создателем цельной художественной концепции живописи. Он также был ключевой фигурой в области реформирования китайского стиля живописи и оказал глубокое влияние на китайское искусство. В области культуры и искусства Ни Цзань обладает столь высоким статусом, что почитается почти как святой. Например, Цзянь Цзян (кит. 渐江, 1610－1664), художник начала династии Цин, писал: «Произведения Ни Цзаня являются для меня семейными реликвиями, я каждый день возжигаю благовония, чтобы отдать дань уважения мастеру»[338]. Живопись бамбука у Ни Цзаня это способ самовыражения – создает он ее в свободное время, посредством живописи бамбука художник стремился передать дух утонченной и свободной жизни.

Ни Цзань изменил функцию живописи, изображение бамбука было для него способом оставить позади суету внешнего мира и вернуться к внутреннему миру, обретая радость и духовное наслаждение. Ни Цзань в письме «Ответ Чжан

---

[338] *Чэнь Чуаньси*. Цзян Цзян [M]. Пекин: Издательство Народного изящного искусства 1988: С. 7. 陈传席. 渐江 [M].北京：人民美术出版社. 1988:7.

Цзаочжуну»(кит. 答张藻仲书)[339] отмечал: «Мои работы свободны, в них нет стремления отразить подлинный облик физических предметов, моя живопись – это способ развлечь самого себя»[340]. В письме Ни Цзань рассказывает о том, что создал картину по заказу Чжан Цзаочжуна, и это прояснило его собственное отношение к живописи. Иными словами, он не желал подчиняться указаниям и давлению извне, и в то же время он выступал против бесчувственного и бездумного творчества, тем самым выдвигая собственную концепцию живописи, согласно которой конечной целью живописи является саморазвлечение.

Это начало переломного момента в стилистике живописи, до династии Юань живопись нужна была для того, чтобы фиксировать предметы, служить объектом обучения, быть украшением или подарком, поэтому художественное воспроизводство действительности было основным назначением живописи. Концепция Ни Цзаня, согласно которой функцией живописи является развлечение, изменила функцию живописи, вывела ее из плоскости реализации внешних ценностей на созерцание самого Творца, чтобы в конченом счете, выразить собственные мысли и душу, что привело к пробуждению эго художника. В то же время, данная концепция привнесла в творчество радость и элемент игры, нивелировала утилитаризм в живописи, подчеркивала свободу и лиризм.

Поэтому до династии Юань метод подлинного художественного воспроизводства и структурирования элементов живописи (таких как точка, линия,

---

[339] Чжан Цзаочжун (кит. 张藻仲,1341–1373) был политиком и поэтом поздней и ранней династий Юань.

[340] *Ни Цзань*. Коллекция павильона Цин Чжэнь [M]. Ханчжоу：Издательство Силин Иньше. 2010: С.319. 倪瓒. 清閟阁集 [M]. 杭州：西泠印社出版社. 2010:319.

плоскость, «густая тушь», «бледная тушь» и т. д.) стремился к некой эстетической свободе, которая была отражена в произведениях Ни Цзаня, где за основу сюжета взяты бамбук и камень. «Засохшие деревья и заросли бамбука» (илл. 138) — одна из 14 работ Ни Цзаня, сюжетом которых является бамбук и камень[341]. Этот сюжет полюбился художнику по двум причинам: во-первых, будучи мастером традиционной китайской живописи, Ни Цзань обладал превосходной техникой изображения камней. Во-вторых, бамбук и камень символизировали независимое сознание людей искусства. Помимо стихов и печатей, на картине изображены деревья, бамбук и камни. Плоское пространство и почти параллельное расположение предметов не соответствуют законам природы. Компоновка изображения сбалансирована и устойчива, кисть мягко и свободно скользит по всему пространству полотна. Длинный и узкий свиток бумаги, вытянутые формы предметов создают простую и спокойную художественную концепцию. Но спокойствие таит в себе биение жизни, что определяется двумя причинами.

Во-первых, хотя на картине и изображены засохшие деревья, но «густые» и «бледные» точки туши на стволах деревьев все же обладают неким чувством ритма и движения. Во-вторых, бамбук изображен насыщенным черный цветом, листья бамбука тонкие и длинные, по форме напоминающие крыло ласточки. Ветви бамбука миниатюрные, едва различимые благодаря чему листья бамбука теряются среди деревьев и камней, что добавляет произведению жизненной силы. Очевидно, что дзен-буддийские понятия «уверенности в себе, самопросветлении,

---

[341] *Лу Фушэн.* Исследование Ни Цзаня [M]. Шанхай: Издательство Шанхайской живописи и каллиграфии, 2005:C. 101. 卢辅圣. 倪瓒研究 [M]. 上海：上海书画出版社. 2005:101.

самореализации и самодостижения»[342] оказали глубокое влияние на живописные идеи Ни Цзаня. Концепция саморазвлечения заключается в том, чтобы творить в расслабленном состоянии души, отказываясь от внешних ограничений, таких как слава и жажда личной наживы, светские нормы и эстетические традиции прежних времен, что достигается посредством понятия *свабхава* (истинная природа кит. 自性)[343]. *Свабхава* проникает в самое сердце, тем самым индивид обретает духовное самовосхождение и просветление.

Ни Цзань пишет впослесловии: «Я рисую бамбук, чтобы выразить чувства, в которых нет места мирскому. Какая мне разница, похож ли он на реальный бамбук, много ли у него листьев или нет, наклонены ли ветви или прямые? После того, когда картина была закончена, некоторые люди думают, что это конопля некоторые, что это — тростник. Я не спорю, не переубеждаю их в том, что это бамбук»[344]. Ни Цзань не спорил о том, похоже ли то, что он изобразил, на бамбук или нет, потому что художник ставил во главу угла не объективную реальность, а субъективное эмоциональное выражение. Если же начать спорить, то зритель не поймет этого эмоционального выражения, ведь когда зритель сравнивает нарисованный бамбук с бамбуком в природе, и обнаруживает, что нарисованный бамбук не совпадает с реальным, он чувствует себя обманутым. Поэтому бамбук, каким его изображал Ни Цзань, оставляет простор для фантазии и не имитирует

---

[342] *Пуджи* (Династия Сун). Уденг Хуйюань [M]. Хайкоу: Хайнаньское издательство. 2011: С. 1659. 普济（宋代）. 五灯会元 [M]. 海口：海南出版社. 2011:1659.

[343] Понятие в индийской мысли, обозначающее природу вещей с точки зрения её естественности и независимости от внешних факторов.

[344] *Ни Цзань*. Коллекция павильона Цин Чжэнь [M]. Ханчжоу: Издательство Силин Иньше. 2010: С. 302. 倪瓒. 清閟阁集 [M]. 杭州：西泠印社出版社. 2010: 302.

природу. То, что художник отказывается спорить, свидетельствует о том, что посредством изображения бамбука, он возвышается над реальностью, выражает свои свободные и непринуждённые чувства.

Ни Цзань всю свою жизнь рисовал бамбук. Во времена династии Сун художники стремились к тому, чтобы «даже если на бумаге бамбук длиной всего в несколько десятков сантиметров, он должен обладать мощью в несколько метров»[345]. Но Ни Цзань, изображая бамбук, не гонится за мощью и движением, он предпочитает создавать его посредством непревзойденного мастерства, рисовать бамбук плавно, даже как будто бы без воодушевления, чтобы выразить сдержанное, тихое и спокойное внутреннее содержание. Ни Цзань любил рисовать ветки бамбука, его картина «Ветви бамбука» (илл. 139) — одна из самых знаменитых работ. Он написал ее на склоне лет. На картине нет сложных форм, ветвь бамбука беззаботно и неторопливо тянется по бумаге. Ни Цзань писал так: «Я уже в летах, у меня нет сил, поэтому я могу писать только так. Если вам не нравится моя работа, прошу, пожалуйста, ни в коем случае не вините меня». Этими словами художник стремился показать, что современники не понимали его и не ценили его творчество.

В отличие от Вэнь Туна, живописца, династии Сун или Чжао Мэнфу, Гао Кэгуна, Кэ Цзюсы и других художников живописи бамбука начала династии Юань, Ни Цзань рисовал бамбук так, что композиция его работ простая и лаконичная, даже можно сказать однообразная. В основном он рисовал молодой бамбук с

---

345 *Ван Шуйчжао*. Исследование Су Ши [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2015: С. 44. 王水照. 苏轼研究 [M]. 北京：中华书局. 2015: 44.

высокими, смотрящими вверх листьями, использовал только «густую тушь», а не чередование «густой» и «слабой» туши, как другие художники. Черный цвет разделяет лицевую и обратную стороны листьев. Мазки кисти на его картинах энергичные и резкие, композиция уравновешена, ветки и листья сияют, они полны жизненной силы, глядя на картину, не скажешь о преклонном возрасте живописца. Скорее ее можно воспринимать как сожаление, самоуничижение из-за того, что живописец не обрел славы среди современников. В то время бамбук на картинах Чжао, Гао и Кэ, напротив, обычно изображался с широкими, длинными и низко свисающими листьями, бамбук писали чередованием «густой» и «слабой» туши. Все вышеперечисленные художники были влиятельными чиновниками при дворе, и такого рода живопись постепенна стала синонимом общественного признания. На Ни Цзаня, отшельника и одиночку, придворные художники, конечно, взирали свысока.

Однако работа «Ветви бамбука» имела хождение вплоть до династии Цин, была высоко оценена императором Цяньлуном (кит. 乾隆,1736－1796), который даже украсил картину стихами: «Одной ветки бамбука достаточно, чтобы выразить саму природу бамбука, кажется, что ты видишь бамбуковую рощу, площадью в тысячу му, плывущую в дымке» (илл. 140). Ни Цзань изобразил природу бамбука и вместе с тем отразил истинные жизненные чувства художника. Копирование внешнего вида предмета и стремление к динамике – это не то, ради чего он рисует бамбук.

4.8 «Картины семи благородных мужей» - коллекция живописи

Чжао Тяньюя, Кэ Цзюсы, Чжао Юаня, Гу Аня, Чжан Шэня и У Чжэня

В заключении приведем исследование шедевра юаньской живописи «Картины семи благородных мужей» (кит. 七君子图)[346] (илл. 141 — 148), представляющего собой коллекцию из семи работ в жанре мочжу. Единый длинный свиток был составлен коллекционерами, представляя собой пример выбора экспертов более позднего времени. В свитке собраны произведения мочжу, выполненные шестью ведущими художниками эпохи Юань: Чжао Тяньюем, Кэ Цзюсы, Чжао Юанем, Гу Анем, Чжан Шэнем и У Чжэнем. По сути своей, каждое представленное здесь произведение дает представление о различных стилях живописи *мочжу* эпохи Юань, а их последовательный анализ позволяет проследить эволюцию жанра периода расцвета. Таким образом, в свитке «Картины семи благородных мужей» династии Юань собраны произведения, демонстрирующие разные тенденции в развитии живописи *мочжу*, он праву считается шедевром живописи художников-литераторов. Первое упоминание о свитке «Картины семи благородных мужей» относится к минской эпохе (1368—1644)[347], когда знаменитый коллекционер Сян Юаньбянь (кит. 项元汴, 1525—1590) собрал картины шести юаньских мастеров *мочжу* и оформил их в единый длинный свиток. Впоследствии этот свиток хранился в коллекциях разных ценителей *мочжу*: Сюй Шоухэ (кит. 徐守和, XVII век.), Чжана Чуньсю (кит. 张

[346] См. Подробнее: *Д.Н. Воробьева*, *Ду Шанждэ*. «Картины семи благородных мужей» в контексте развития жанра *мочжу* династии Юань // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. Часть 1. С. 316-329.

[347] Согласно «*Пиншэн чжуангуань*» («Великие красоты, увиденные мной в моей жизни», кит. 《平生壮观》) коллекционера эпохи Цин (1636-1912) Гу Фу (XVIII в., кит. 顾复),

纯修, 1647－1706), Цяо Чуньсю (кит. 乔崇修, 1669－1744), Цзяна Гуансюй (кит. 蒋光煦, 1813－1860), Ли Хунъя (кит. 李鸿裔, 1830－1885), Гу Вэньбиня (кит. 顾文彬, 1811－1889) – и Гу Линьши(кит. 顾麟士, 1865－1930). При Цяо Чуньсю был утрачен рисунок художника Гу Аня, и свиток был переименован в «Картины Шестерых беспечных из бамбуковой долины». Позднее коллекционер Гу Вэньбинь снова расширил свиток до семи работ, добавив приобретенную им работу *мочжу* художника У Чжэня, которая как раз подходила по размеру. Это позволило вернуть изначальное название «Картины семи благородных мужей». Его внук, также коллекционер Гу Линьши, попросил художника позднецинского и республиканского периода У Чаншо провести оценку и описание свитка, им же была впервые написана история этого коллективного произведения. В 2008 г. потомки Гу Линьши подарили работу Музею городского округа Сучжоу.

Произведение Чжао Тяньюя, открывающее свиток, является самым ранним, художник жил между династией Южная Сун и Юань, это единственное изображение бамбука в свитке, где растение показано в пейзаже. Работа Чжао Тяньюя представляет собой чарующий пейзаж речной долины, окутанной туманом и дождем. По берегу и холмам растет бамбук, самые высокие растения помещены в центре композиции, являясь главным ее акцентом. Художник мастерски чередует стебли и листья растения, тщательно подбирает густоту туши, выявляя объем композиции – растения на дальнем плане написаны сильно разбавленной тушью. Композиция работы Чжао Тяньюя имеет чрезвычайное сходство с работой Чжао Куя «Свиток стихов Ду Фу»: в обеих за счет четкой

проработки дальних и ближних холмов, заросших бамбуком, ручья и тумана создается открытое пространство. Концепция также похожа на работу «Живопись из хижины в бамбуковой роще» художницы Гуань Даошэн: в обеих произведениях авторами создается ощущение комфортной атмосферы, в которой человек живет в гармонии с природой, олицетворяемой бамбуком.

В левом верхнем углу рассматриваемого пейзажа записано стихотворение художника: *«Пышная зелень листьев бамбука, в которой скрываются ветви. Облака рассеиваются вдали, солнце рассыпается брызгами после дождя, дует ветерок»*, передающее настроение мастера. Чжао Тяньюй продолжает традицию династии Сун, согласно которой бамбук изображался в реальном пейзаже, в то же время, он включил поэзию, объединив каллиграфию и живопись, создавая тем самым семантически более наполненное произведение в жанре *мочжу*. В его работах можно увидеть переход от гармоничного диалога человека и бамбука к восприятию человека и бамбука как единого целого. Таким образом, произведение *мочжу*, выполненное художником Чжао Тяньюем, отражает изменение трактовки жанра от династии Сун к династии Юань.

Художником двух последующих произведений *мочжу* является Кэ Цзюсы, он так же сопровождает живопись каллиграфической надписью; в его интерпретации жанр обретает легкость и элегантность. Ветви бамбука, написанные на пустом фоне, обретают самоценность. Кэ Цзюсы – художник и каллиграф, эксперт, коллекционер, а также член академии «*Куй Чжан Гэ*», работавший в середине династии Юань. В живописи бамбука – *мочжу* – он заимствовал все лучшее у

старших поколений художников и создал собственный стиль, в чем не последнюю роль сыграла богатая художественная коллекция Кэ Цзюсы и его опыт в оценке произведений искусства. Мастер любил рисовать старый бамбук в классическом стиле, полном кипящей энергии. Большое влияние на творчество художника оказал Ли Кань, в течение долгого времени занимавший должности в Цзянсу и Чжэцзяне. Известно, что семейства Кэ и Ли связывала давняя дружба. Кэ Цянь, отец художника, некогда составил предисловие к «*Чжу пу сян лу*» Ли Каня, впоследствии Кэ Цзюсы написал «Летопись живописи бамбука» , имитируя стиль этой книги. Источником вдохновения для Кэ Цзюсы служила техника Ли Каня, воплощавшего дух бамбука через реалистичное изображение его внешнего облика. Копируя жанр Ли Каня, художник изобразил побеги бамбука с широким основанием, стройным стеблем и тонкой верхушкой – в полном соответствии с иллюстрациями из «Летописи живописи бамбука». Для верхней и нижней части коленец бамбука Кэ Цзюсы сначала использовал бледную тушь, и накладывал на нее мазки густой туши, пока бумага еще не высохла, придавая побегам тяжеловесность и оставляя в центре не заполненные пигментом участки в форме полумесяца. Сложность такой техники живописи бамбука заключается в необходимости предварительно продумать идею, поскольку «[если коленца] слишком изогнутые подобно суставам, расположенные слишком далеко друг от друга – бамбук на картине кажется неживым». Изображение ветвей бамбука следует естественным законам природы, для листьев художник использовал контраст густой и очень бледной туши, создающий ощущение воздушности –

пространства между листьями бамбука, вся их масса сгруппирована и направлена вверх.

В первой своей работе Кэ Цзюсы явно подражает классическому изящному методу художника Вэнь Туна. Листья располагаются по обеим сторонам от стеблей бамбука, при этом написанные более густой тушью накладываются на изображенные сильно разбавленной тушью листья. Они сгруппированы так, что общая форма напоминает человеческую ладонь.

Известно, что этот бамбук был написан Кэ Цзюсы на свитке авторства самого Вэнь Туна. История гласит, что, будучи придворным художником, Кэ Цзюсы занимался реставрацией старинной живописи и во время работы с произведением Вэнь Туна, решился написать на нем бамбук собственноручно. Впоследствии рисунок Кэ Цзюсы все же был отрезан от оригинального произведения Вэнь Туна. И затем стал частью свитка «Картины семи благородных мужей». Каллиграфическая надпись в левой части композиции является оммажем Вэнь Туну, на которого указывают иероглифы «Ю Кэ» (прозвище Вэнь Туна): «Однажды в столице я увидел Ваши рисунки бамбука. Я не осмелился писать в своей манере, поэтому подражал Вашей».

Вторая картина Кэ Цзюсы, вошедшая в свиток, написана в характерной для него непринужденной и изящной манере. Хотя композиции обеих его произведений схожи, в этой работе листья не плотно прилегают к стеблям, что создает ощущение легкости и воздушности. Два бамбуковых стебля слегка наклонены, они написаны энергично. Линии выполнены в каллиграфическом

стиле *чжуаньшу* (кит. 篆书), с сильным нажимом на кисть и округлыми формами линий. Для изображения же ветвей художник использовал каллиграфический скорописный стиль – *цаошу* (кит. 草书), для которого характерны легкость линий, похожих на переплетающиеся травинки, давшие название стилю. Также очевидно, что листья бамбука направлены вверх и вниз, и пишутся художником подобно линиям иероглифов «八» и «个» в китайской каллиграфии. Таким образом, мы видим, что Кэ Цзюсы не только был знатоком каллиграфии, но и активно использовал каллиграфические приемы в *мочжу-хуа*.

Четвертая работа в свитке принадлежит кисти Чжао Юаня. Данный рисунок бамбука имеет уникальную композицию, на что указывает название «Драконьи рога» (кит. 龙角) в подписи в правом нижнем углу рисунка. В форме бамбука обращает на себя внимание сочетание силы и гибкости: в левой нижней части композиции толстый бамбуковый ствол практически имеет горизонтальное направление – кажется, что он упал из-за сильного ветра, однако растущие из стебля тонкие ветви сначала растут вправо, но в правой четверти картины внезапно поднимаются вверх, меняя направление. Несколько листьев на тонких верхушках бамбука написаны густой тушью. В этой работе отмечается новая для того времени тенденция в трактовке *мочжу* – художник стремится не к демонстрации стабильности, а к динамике, используя для этого новаторскую композицию. Тонкие стебли и листья бамбука выполнены мощными сцентрированными движениями кисти. Художник не стремится натуралистично передать ветви и листья бамбука, а использует его образ для создания ритмичной

композиции, с переходами от длинных мазков к коротким штрихам, что придает рисунку богатую эмоциональную выразительность.

Пятая работа свитка принадлежит кисти Гу Аня. Работа в жанре *мочжу* стала естественным этапом творческого пути художника – поэта и ученого, которому в период работы на должности чиновника в Тайном совете приходилось много заниматься каллиграфией. Его стиль изображения бамбука являет собой нечто среднее между натуралистичностью *се-шэн* и свободной живописью *се-и*. В своем творчестве он продолжает традиции Хучжоуской школы «живописи бамбука» (кит. 湖州竹派) и объединяет их с художественными идеями мастеров ранней Юань – Чжао Мэнфу, Ли Кань и Кэ Цзюсы. В свою очередь, Гу Ань оказал влияние на таких художников эпохи Мин, как Ван Фу и Ся Чан , став значимой фигурой в популяризации темы бамбука в искусстве.

Композиция работы Гу Аня выстроена в форме буквы «S», что существенно отличает ее от других произведений. Протянувшийся влево изогнутый бамбуковый стебель очень мощный, ветви и листья направлены вверх, их абрис напоминает летящего в облаках дракона. Бамбук растет не вертикально вверх, а изгибается под действием внешних сил, но даже несмотря на изгибы, направление его остается восходящим, взмывающим ввысь. Такая форма, получившая название «*юйчжу*» («изогнутый бамбук»), берет свое начало еще в работах родоначальника жанра Вэнь Туна. Художники-литераторы часто писали изогнутый бамбук, поскольку его гибкость символизирует непоколебимую волю. Конфуцианская философия требует, чтобы благородный муж «в богатстве проявлял сдержанность

и избегал расточительства, в бедности не менял своей воли, находясь под гнетом, не менял своего отношения». Находясь под властью иноземцев, Гу Ань чувствовал себя истощенным физически и морально, и свои эмоции выражал в собственной живописи.

Несмотря на то, что на первый взгляд, ветви и листья бамбука на рисунке Гу Аня переплетены в хаотичном порядке, композиция тщательно выверена художником. Переплетения листьев, переходы от плотно заполненных мест на картине к пустым, и от густой к бледной туши не разрушают композиционное единство картины, но лишь делают ее более выразительной. Это, безусловно, является свидетельством большого мастерства художника.

Художник Чжан Шэнь выбрал для своего произведения верхушку бамбука, расположив растение по диагонали – оно как бы произрастает из левой нижней части картины в верхнюю правую. Листья бамбука свисают, подобно чертам иероглифа « 介 ». Листья накладываются друг на друга, что придает пышность бамбуку. Контраст между зрелым и молодым бамбуком символизирует смену времен года, размышления художника о течении времени. После холодной зимы наступает весна, а с ней приходит и новая жизнь. Листья на молодых побегах еще не раскрылись, при помощи коротких восходящих мазков художник прорисовывает яркую фактуру распускающихся молодых побегов, создавая живую и естественную композицию, проникнутую динамизмом. Надпись на картине гласит: «толкать бамбук» (кит. 推 蓬 竹), отсылая к стихотворению юаньской эпохи «Чжэн Сысяо толкает бамбук», указывает на особую технику

письма листьев бамбука сверху вниз, которая была изобретена в это времени для изображения бамбука под дождем. Здесь ясно видна техника мазка Чжао Мэнфу, побеги бамбука не похожи на стиль династии Сун, заключающийся в обрисовке и последующем раскрашивании, скорее наоборот – бамбук изображается посредством свободных мазков туши разных оттенков – густой и разбавленной, сухой и влажной, в соединении с каллиграфией.

На седьмой работе кисти художника У Чжэня изображены две ветви бамбука, покачивающиеся от дуновения ветра из стороны в сторону. Если мы посмотрим на расположение листьев и ветвей на картине, то мы увидим, что художник, сохраняя тенденцию к натуралистичности, прорабатывал свою индивидуальную узнаваемую манеру. Настроение художник передает посредством контроля силы нажима кончика кисти. Характерная особенность здесь – переходы между легким и сильным нажимом, быстрыми и медленными движениями. Подобно акварельной технике, художник в полной мере использует способность бумаги впитывать воду и усиливает насыщенную и влажную текстуру, меняя соотношение воды и чернил. Благодаря ритму, создаваемому точками, линиями и незаполненными пространствами, а также оттенками туши, создается ощущение свежести и изящества. Слева расположена подпись У Чжэня, выполненная каллиграфической скорописью *цаошу*. Это зрелая работа мастера, о чем говорят уверенные движения кисти, равномерные расстояния между иероглифами, стилевое соответствие избранного стиля каллиграфии рисунку, благодаря чему надпись органично вписывается в композицию.

В произведении можно наблюдать очень важную тенденцию в эволюции жанра *мочжу* – использование каллиграфических техник, которыми художники-литераторы в совершенстве овладевали в повседневной работе и жизни, для изображения бамбука, что обогатило язык живописи с одной стороны, с другой же, сделало надпись органичной частью работы.

Итак, работы всех художников свитка «Картины семи благородных мужей» в целом наследуют Вэнь Туну: в манере изображения ветвей, стебля и физической структуры растения, в основном весьма натуралистично передавая реальный облик бамбука, каким он встречается в природе. В то же время присутствуют и черты эпохи, сформировавшиеся под влиянием Цянь Сюаня и Чжао Мэнфу, которые творили в начале династии Юань, такие как контроль над толщиной линии, движением кисти и густотой туши. В последнем во многом проявилось стремление к формированию собственной манеры живописи каждым художником.

Работы расположены в свитке в хронологическом порядке, ясно показывая процесс эволюции стиля живописи *мочжу* в начале периода Юань, его середине (1286 ─ 1333) и в конце (1334 ─ 1368). Первая работа Чжао Тяньюя отражает раннюю стадию *мочжу*, который вырос из пейзажной живописи Сун Циюаня, делается акцент на ощущение трехмерного пространства и реалистичных объектов. Во второй и третьей рвботвх Кэ Цзюсы основным объектом изображения становится бамбук, причем уже фрагментированный, написанный натуралистично. Художник дополнил изображение изысканными стихами, которые обогатили содержание, придав живописи *мочжу* гуманистическое

звучание.

Далее Чжао Юань в своих работах обратил внимание на влияние художественной техники и композиции на образ, на то, как расстояние между линиями может расширить или сжать пространство. Это наблюдение продолжается в творчестве Гу Аня и становится путем *мочжу* к большей условности и символичности живописи *мочжу*. Чжан Шэнь и У Чжэнь использовали преимущества разнообразных линий из каллиграфии, прибегая к приемам которой они стремились к формированию индивидуальных стилей. В их творчестве виден переход от более натуралистического изображения бамбука к запечатлению духа бамбука и собственных чувств и мыслей художника.

Проанализировав работы *мочжу* эпохи Юань, можно выделить два пути развития ее в контексте *вэньжэнь-хуа*. Первое направление – символическое, при котором структура и композиция произведения тесно связаны с его символическим значением. Это требует от автора глубокого знания литературы, поэзии и искусства в целом, тонкой восприимчивости к культурным и социальным изменениям, способности кодировать смыслы внутри произведения так, чтобы они вызывали ассоциации с историческими событиями и литературными произведениями. Примером этого направления являются произведения *мочжу* Кэ Цзюсы. Второе направление – это исследование каллиграфических приемов в живописи *мочжу*, а именно творческое переосмысление стилей и штрихов каллиграфии для написания бамбука, как в случае с работой художника У Чжэня. Впоследствии эти эксперименты с линиями открыли для художников эпох Мин и

Цин пути выражения своей индивидуальности посредством живописи бамбука.

Заключение

К числу знаменитых художников *мочжу-хуа* эпохи Юань относятся Ли Кань, Чжао Тяньюй, Гао Кэгун, Чжао Мэнфу, Гуань Даошэн, У Чжэнь, Гу Ань, Кэ Цзюсы, Ни Цзань, в творчестве которых живопись бамбука достигла своего исторического пика.

Политическая и культурная среда эпохи Юань привела к трансформации художественных идеалов и эстетических предпочтений вэньжэней. Это проявляется в следующих четырёх аспектах:

Во-первых, влияние политической обстановки на личность литераторов. Приостановка системы императорских экзаменов на соискание ученой степени, прежде служившие средством социальной мобильности, сильно затруднили карьерный рост литераторов. В результате многие литераторы, такие как Цянь Сюань, были вынуждены отказаться от карьерных и политических амбиций и обратились к художественному творчеству, как средству заработка и поиска душевного равновесия. Монгольское владычество привело к определенной маргинализации подавляющего большинства ханьских литераторов.

Во-вторых, это поворот в культурной политике и эстетке. В отличие от системы академий живописи династии Сун, при династии Юань не было создано официального института живописи, и художники-литераторы, такие как Ли Кань, должны были добывать средства, занимая официальные должности. Популярность идеала отшельничества (как фактического, так и духовного, как в случае с Чжао Мэнфу), стремление духовной свободе и простоте, повлияли и на стиль живописи

мочжу: бамбук изображался достаточно просто и аллегорично, как символ стойкости духа и умеренности.

В-третьих, религиозный синкретизм и единство трех учений – конфуцианства, даосизма и буддизма, а также развитие неоконфуцианства позволили *мочжу* выйти за рамки простого изображения предметов. Из конфуцианства пришла идея о бамбуке – благородном муже, из даосизма – идеал духовной свободы и эстетика, чань-буддизм стал катализатором стремления освободиться от мирского через живопись бамбука. Так *мочжу* стала для художников-литераторов средством передачи философского дискурса и идеалов личности.

В-четвертых, нововведения в технологиях и материалах. Развитие производства бумаги при династии Юань привело к тому, что бумага стала хорошей впитываемостью. Это, необходимость в более доступном материале – бумаге, использование более гибких хучжоуских кистей привели к отказу от сунской техники нанесения контура с последующим его заполнением, что лучше подходило для живописи на шелке. Поэтому юаньская манера *мочжу* более стремительная, динамичная, направленная прежде всего на выражение эмоции автора.

Эволюция жанра *мочжу-хуа* в творчестве юаньских *вэньжэней* представляла не пассивную реакцию на эпоху, но культурное самоосознание художников, которые, синтезируя личные переживания с осмыслением истории и интеграцией художественных ресурсов,

осуществили эпохальное творческое преобразование. Это объясняется следующими тремя причинами:

Во-первых, утрата поддержки со стороны императора, конечно, неблагоприятно сказалась на развитии живописи, но в то же время были сняты ограничения, которые на художников накладывала сама институционализация живописи. Именно этот относительный беспорядок дал больше возможностей для эволюции живописи и вдохновил художников Юань на образное выражение своих чувств и идеалов и обращение к своему внутреннему миру.

Во-вторых, перенесение эстетических идеалов каллиграфии на живопись бамбука, важную роль в процессе сыграли Чжао Мэнфу и Гао Кэгун, имевшие должности при дворе, этот процесс стал продуктом творческой свободы, пришедшей с освобождением от оков системы. Привнесение каллиграфии в живопись расширило границы двух видов искусства и дало широкое пространство для развития. Способствовала использованию каллиграфических черт в живописи и сама форма бамбука, а также материалы *мочжу-хуа*, которая, в отличие от живописи предшествующих эпох, использовала чаще бумагу, а не шелк. Опираясь на опыт сунских литераторов-чиновников (художников-любителей) Су Ши и Вэнь Туна по использованию каллиграфии в живописи, многие юаньские литераторы, с их большим опытом в каллиграфии (т.е. написании официальных документов или сочинений), рассматривали каллиграфию как наиболее простой путь вхождения в искусство живописи.

В-третьих, индивидуализация художественных ориентиров. Отсутствие

Академии и проникновение каллиграфии в живопись дали последней возможность превратиться из публичного, утилитарного вида искусства в способ художественного самовыражения в частный, обладающий тремя особенностями. Во-первых, официальные художники рисовали бамбук, чтобы снять напряжение. Во-вторых, литераторы не на службе при дворе общались между собой, устраивали собрания, на которых рисовали бамбук и обменивались идеями. В-третьих, художники-отшельники рассматривали рисование бамбука как способ самосовершенствования. Почти все художники эпохи Юань были увлечены созданием картин *мочжу-хуа*, и не столько для выплескивания национального чувства, сколько для самовыражения.

В китайской культуре бамбук обладает богатой символикой. В религиозном аспекте он символизирует стойкую жизненную силу. В этическом отношении олицетворяет благородную личность. В литературе бамбук становится носителем повествовательно-лирического начала. Художники, сочетая бамбук с камнями, растениями, птицами, людьми и водой, выражают стремление к идеальной личности и прекрасной жизни, а также размышления о жизни и бытии. В конечном итоге это сделало *мочжу* жанром, который через лаконичные образы выражает богатую палитру чувств и философских размышлений.

Эволюция жанра *мочжу*, можно выделить два пути развития ее в контексте *вэньжэнь-хуа*. Первое направление – символическое, при котором структура и композиция произведения тесно связаны с его символическим значением. Это требует от автора глубокого знания литературы, поэзии и искусства в целом,

тонкой восприимчивости к культурным и социальным изменениям, способности кодировать смыслы внутри произведения так, чтобы они вызывали ассоциации с историческими событиями и литературными произведениями. Примером этого направления являются произведения *мочжу* Кэ Цзюсы. Второе направление – это исследование каллиграфических приемов в живописи *мочжу*, а именно творческое переосмысление стилей и штрихов каллиграфии для написания бамбука, как в случае с работой художника У Чжэня. Впоследствии эти эксперименты с линиями открыли для художников эпох Мин и Цин пути выражения своей индивидуальности посредством живописи бамбука.

Эстетический смысл живописи бамбука заключается в том, что она одновременно выражает чувственное восприятие природы и также имеет социально-культурную функцию. Бамбук, как эстетический объект, приобрел множество смыслов и форм в эпоху Юань под влиянием различных систем, концепций, верований и культурных традиций. В этой образной эстетике юаньская живопись исследовала дух свободы и стремилась к выражению идей и тонких материй. Этот поворот от отсутствия автора[348] в эпоху Сун до подчеркивания личного восприятия[349] в Юань ознаменовал пробуждение и освобождение самосознания живописцев. Художники начали переходить от изображения пейзажей к выражению своего внутреннего мира. В юаньской живописи бамбука «Я» стало основным телом картины, а пейзаж и различные предметы, выступавшие как символы, использовались для выражения чувств автора.

[348] Художники эпохи Сун делали акцент на правдивом изображении природы, и считали, что нужно избегать субъективного отношения к ней.

[349] Художники эпохи Юань делали акцент на выражении личного восприятия природы.

Художник перестал быть средством описания природы и превратился в субъект творчества. Повышение статуса художников и теоретико-философское обоснование этого феномена привели к реформе китайской живописи. Художники больше не скрывали свои имена, как это делали предыдущие поколения, а писали их на своих полотнах. Также, благодаря литераторам ценность картины стала ассоциироваться с человеческими качествами автора. Тезис о том, что «характер человека определяет качество картины»[350], заставил живописцев ставить на первое место самосовершенствование. Связь качества художественного произведения с нравственными качествами автора – это критерий, который вполне соответствует китайскому конфуцианству, буддизму и даосизму, а бамбук как тема живописи как нельзя лучше подходила к такому мировоззрению художников, которые в эпоху Юань создают картины *мочжу-хуа*. Так, монохромная живопись бамбука в Юань достигает своего исторического расцвета.

---

[350] Репрезентативным взглядом положения о том, что характер человека определяет качество производимого им искусства можно назвать высказывание теоретика живописи эпохи Северная Сун Го Жосюя. Он писал, что у высоконравственного автора неизбежно в картине будет «одухотворенный ритм», в котором не может не быть «живого движения». При этом для него «высоконравственность» предполагала не только моральные качества, но образование человека (знания, талант, характер и идеалы), т.е. в том смысле, в котором это слово использовалось в период Вэй-Цзинь (220-420). После Сун эта идея получила широкое признание среди художников-литераторов. Поэтому, как в творчестве, так и при оценке картин, и художники-литераторы, и критики искусствоследовали принципу первостепенности личных качеств автора.

Библиография

На русском языке

1. *Алексеев В. М.* Китайская литература: Избранные труды / Сост. и коммент. М.В. Баньковской. – М.: Наука, 1978. – С. 214.

2. *Алексеев В. М.* Китайская живопись как философский текст // Проблемы Дальнего Востока, 1966. №4. – С. 112-125.

3. *Белозёрова В. Г.* Традиции знаточества (*цзянь*) и эксцентрики (*се*) в каллиграфии Фу Шаня (1607-1684). // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, vol. 9, no. 2, 2019, – С. 280-299.

4. *Белозёрова В. Г.* Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции : диссертация . //доктора искусствоведения : 24.00.01. – Москва, 2004. — 447 с.

5. *Белозёрова В. Г.* Анатомия традиционной китайской живописи Общество и государство в Китае. // vol. 45, no. 2, 2015, 342-370.

6. *Бокщанин А. А.*, Непомнин О. Е., Степугина Т. В. История Китая:древность, средневековье, новое время.Ин-т востоковедения РАН. – М.: Вост. Лит., 2010. – 599 с.

7. *Виноградова Н. А.* Искусство Китая. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.

8. *Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.

9. *Виноградова Н. А.* Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве. –

М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 287 с.

10. *Воробьева Д. Н*, *Ду Шанждэ*. «Картины семи благородных мужей» в контексте развития жанра *мочжу* династии Юань // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. № 1. Часть 1.– С. 316-329.

11. *Головачёва Л. И*. Символика растений в китайской традиционной культуре . Владивосток: ДВФУ, 2009. 336 с.

12. *Го Жосюй*. Записки о живописи: что видел и слышал. – М.:Наука,1978.

13. Гао Кэгун рисует бамбук [Электронный ресурс]. URL: https://www.haoshici.com/11f10zj2.html (Дата обращения:07.05.2024).

14. *Дао дэ цзин*. Лао-цзы. / в переводе В.В. Малявина. – М.: Астрель. – С. 52.

15. *Дао дэ цзин*. Лао-цзы. / в переводе В.В. Малявина. – М.: Астрель. – С. 50.

16. *Ду Шанждэ*. Стилевые особенности бамбуковой живописи семьи Чжао Мэнфу // Вестник ГГУ. 2025. № 2.– С. 29-39.

17. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006 — . Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. — 2008.– С. 259.

18. *Завадская Е. В*. Юаньский мастер Ли Кань о тайне живописи бамбука. – М.:главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – С. 216-221.

19. *Завадская Е. В*. Эстетика живописи в Китае: поэзия и каллиграфия в эпоху Юань . – М.: Наука, 1975. 210 с.

20. *Зограф И.Т.*, Торчинов Е. А. «Поэзия и живопись в теории Су Ши: семиотический аспект»// Письменные памятники Востока. – М.: ИВ РАН, 2003. – Вып. 2(15). – С. 101–115.

21. Из стихов «За вином». Перевод Л. Эйдлина. Источник [Электронный ресурс]. URL:https://www.lib.ru/POECHIN/china_classic.txt (Дата обращения: 16.09.2024).

22. *Иванченко Н. В*. Особенности дискурса конфуцианства// Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2014. №2. – С. 23-28.

23. *Изетова Е. М*. Философско-историческая реконструкция эволюции неоконфуцианства. // Восток. 2023. № 21.– С. 444-450.

24. *Кривцов В. А*. Чжан Янь-юань и его «Записки о знаменитых художниках минувших эпох». Проблемы Дальнего Востока. 1976:С. 187-190.

25. Кравцова М. Е. История культуры Китая : учебное пособие / М. Е. Кравцова. — Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2023. — 560 с.

26. *Кравцова М. Е*. История искусства Китая. СПб.: Лань, 2004. Гл. 5. С. 178-203.

27. *Конфуций* (Весенний и осенний период). Лунь юй URL:https://www.e-reading.biz/book.php?book=29283 (Дата обращения: 18.06.2023).

28. *Крюк М. Н*. Становление и развитие идеи мирового господства в общественном сознании Средневековой Монголии и Арабского халифата. // Символ науки. - 2017. - №. 3 (3). – С. 75.

29. Комитет ученых степеней Государственного совета Китая [Электронный ресурс]. URL:http://www.moe.gov.cn/srcsite/A22/moe_833/202209/t20220914_660828.html (Дата обращения: 13.09.2022).

30. *Лукьянова А. С*. Диалог традиций: китайская монохромная живопись и византийская иконопись. М.: БуксМАрт, 2020. 178 с.

31. *Лао Цзы* (Весенний и осенний период). *Дао Дэ Цзин* URL:https://opentextnn.ru/man/lao-czy-dao-dje-czin/?ysclid=m3ei7cyodi576467793 (Дата обращения: 18.06.2023).

32. *Лепехов С. Ю*. Психологические проблемы в "Хридая-сутре" // Психологические аспекты буддизма / под ред. В. В. Мантатова / Академия наук СССР, Сибирское отделение, Бурятский филиал / Бурятский институт общественных наук. — Новосибирск: Наука, 1986. — С. 38.

33. *Лукьянов А. Е*. *Дао дэ цзин*: предфилософия и философия // Философские науки. – 1989. – № 2. – С. 46-54.

34. *Ли Ян, Ли Хуэй*. В стихах - картины, в картинах – книги. Толкование «бамбуковой живописи» Гу Аня эпохи Юань. − Коллекционный мир, 2014 (05). – С. 96 – 97.

35. *Малявин В. В*. Философия туши: монохромная живопись как

метафизическая практика // Восток-Запад, 2018. №3. – С. 45-61.

36. Матвеева А. Сергеева Ф. Чжао Мэнфу. Живопись. – М.: Шанс, 2017. – С. 5.

37. *Мартынов А. С. Чжун юн* // Духовная культура Китая: Энциклопедия. – М.: Вост. лит., 2006.– Т. 1.– С.592.

38. *Нестерова.Е. Р.* Особенности культурного взаимодействия монголов и китайцев в XIII-XIV вв. // Вестник СПбГУКИ. 2015. № 4 (25). – С. 55-59.

39. *Одинокова П .С.* Синтез живописи, литературы и каллиграфии в альбомных листах Шитао раннего периода. // Человек и культура. 2016. № 1. – С. 139-173.

40. *Одинокова П. С.* Альбом Шитао «Возвращение» единство слова и изображения. Художественная культура, no. 4, 2020, – С. 168-183.

41. *Одинокова П. С.* К проблеме атрибуции альбомов десять пейзажей и странствие по реке [кисти] Шитао. Художественная культура, no. 2 (37), 2021, – С. 122-139.

42. *Одинокова П. С.* Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна. Общество и государство в Китае, том. 52, no. 43, 2023, – С. 136-149.

43. *Кобзев А. И.* Философия китайского неоконфуцианства. – М.: Восточная литература, 2002. – С. 37.

44. Постоянство пути. Избранные танские стихотворения / В переводах

В. М. Алексеева. – СПб.: Петербургское Востоко-ведение, 2003. [Электронный ресурс]. URL:https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2807 (Дата обращения: 16.09.2023).

45. *Рифтин Б. Л*. Китайская классическая эстетика. М.: Наука, 2006.

46. *Роули Дж*. Принципы китайской живописи. Книга Прозрений / сост. В. В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. – С. 212-325.

47. *Ринчинова М. М*. Живопись как феномен китайской культуры//Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. – С. 213-220.

48. *Серебряков Е. А*. Даосские аллюзии в живописи бамбука эпохи Юань // Искусство Азии, 2012. №1(8). – С. 34-49.

49. *Соколов-Ремизов С. Н*. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. – 312 с.

50. *Соколов С.Н.* «Монохромный бамбук» как образ «совершенного человека». Культура Востока. Выпуск 3: «Визитные карточки» восточных культур /Ред.-сост. Е. И. Кононенко. — М.: ГИИ, 2018. С. 142.

51. Соколов-Ремизов С. Н. Восемь янчжоуских чудаков: Из истории китайской живописи XVIII века. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2000. – 348 с.

52. *Соколов-Ремизов С .Н.* Между Прошлым и Будущим. Живопись и каллиграфия Китая и Японии. М.: УРСС, 2004. – 41с.

53. *Фунада Йошиюки* (Япония). Исследования по истории династии Юань:«Цветноглазые» Проблема неотделима от «теории четырёх классов» [Электронный ресурс]. URL:http://www.baijiahao.baidu.com/s?id=1744943571591817605&wfr=spider&for=pc (Дата обращения:9.1.2023).

54. *Цзун Бин*. Введение в пейзажную живопись. В переводе Е.В. Завадской // Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 302.

55. *Чжуанцзы*, *Ле-цзы* (Философское наследие, Том 123). / пер. *В.В. Малявин*. – М.: Мысль, 1995. [Электронный ресурс] – URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml?id= (Дата обращения 08.03.2024).

56. *Яшмовые ступени*. Из китайской поэзии эпохи Мин. Пер. и предисл. Ильи Смирнова. - М.: Нау-ка. Главная редакция восточной литературы, 1989. [Электронный ресурс].

57. *Я*н *Чж*у. Чжуанцзы [Электронный ресурс] URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml?id= (Дата обращения 08.03.2024).

На китайском языке

58. *Аоки Масару.* О живописи китайских литераторов [M]. Ханчжоу: Народное изящное искусство Чжэцзяна. 2019. 青木正儿. 中国文人画谈 [M]. 浙江人民美术出版社. 2019.

59. *Бай Цзюй* (Династия Тан). Избранные стихи Бай Цзюйи [M]. Пекин: Коммерческая Пресса. 2016: С. 44. 白居易（唐代）.白居易诗选 [M]. 北京：商务印书馆. 2016: 44.

60. *Би Баокуй*. Биография Мэн-цзы [M]. Модерн Пресс, 2022:С. 171.毕宝魁.孟子传 [M]. 北京：现代出版社. 2022:171.

61. *Ван Пин.* Культура китайского бамбука [M]. Пекин: Издательство «Национальности». 王平. 中华竹文化 [M]. 北京:民族出版社. 2001.

62. *Ван Вэй* (Южная династия). Повествование о живописи [Электронный ресурс]. URL: https://so.gushiwen.cn/shiwenv_50838b1f82a1.aspx (Дата обращения: 1.10.2023). 王微（南北朝）. 叙画.[电子资源] URL: https://so.gushiwen.cn/shiwenv_50838b1f82a1.aspx (访问时间: 2023.10.1).

63. *Ван Шуйчжао*. Исследование Су Ши [M]. Шанхай: Народное издательство Шанхая. 2019: С. 104. 王水照. 苏轼研究 [M]. 上海:上海人民出版社. 2019:104.

64. *Ван Шидянь, Шан Цюнъюн. Мишу-цзянь чжи* [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг. 2022: С. 209. 王士点（元代）、商企翁（元代）.秘书监志 [M].上海：上海古籍出版社. 2022: 209.

65. *Ван Шаохуа*. Исследование живописных стихов династии Юань [M]. Пекин: Издательство Пекинского института радиовещания. 2010: С. 61.王韶华. 元代题画诗研究 [M]. 北京: 北京广播学院出版社. 2010: 61.

66. *Ван Мянь* (Династия Юань). Собрание сочинений Ван Мяня [M]. Ханчжоу: Издательство древних книг Чжэцзян. 2012: С. 33. 王冕（元代）. 王

冕文集 [M]. 杭州: 浙江古籍出版社. 2012: 33.

67. *Ван Мянь* (Династия Юань). Собрание сочинений Ван Мяня [M]. С. 43. 王冕 (元代). 王冕文集 [M]. 43.

68. *Ван Чжицин*. Избранные стихи Бай Цзюйи [M]. Пекин: Коммерческая пресса. 2016: С. 57. 王志清. 白居易诗选 [M]. 北京: 商务印书馆. 2016: 57.

69. *Ван Чжицин*. Культурная перспектива · Расшифровка книжных чтений Ван Чанлина [J]. Книга для выставочной группы. 2023 (07):79. 王志清. 文化视点·解密王昌龄 [J]. 博览群书. 2023 (07): 79.

70. *Ван Шаохуа*. Исследование мета-названий живописи и поэзии [M]. – Пекин: Издательство Пекинской академии радиовещания. 2010: С. 160.王韶华. 元题画诗研究 [M]. 北京：北京广播学院出版社. 2010: 160.

71. *Ван Шисян*. Исследования по теории китайской живописи [M]. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета. 2002: С. 296 . 王世襄. 中国画论研究 [M]. 桂林：广西师范大学出版社. 2002: 296.

72. *Ван Фэн*. У Си Цзи [M]. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2016: С . 77. 王逢（元代）. 梧溪集 [M] . 北京: 北京师范大学出版社出版. 2016: 77.

73. *Ван Фэн*. У Си Цзи [M]. С . 441. 王逢（元代）. 梧溪集 [M] . 北京: 北京师范大学出版社出版，2016: 441.

74. *Ван Синьхуа*. Кэ Цзюси [M]. Хэбэйское образовательное издательство. 2006: С. 4.万新华. 柯九思 [M]. 石家庄: 河北教育出版社. 2006:

4.

75. *Ван Шуйчжао*. Исследование Су Ши [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2015: C. 44. 王水照. 苏轼研究 [M]. 北京:中华书局. 2015: 44.

76. *Ван Шаохуа*. Исследование мета-названий живописи и поэзии [M]. – Пекин: Издательство Пекинской академии радиовещания. 2010: C. 159.王韶华. 元题画诗研究 [M]. 北京：北京广播学院出版社. 2010: 159.

77. *Гу Ин* (Династия Юань). Юйшань миншэн цзи [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2008: C.498. 顾瑛 (元代). 玉山名胜集 [M]. 北京：中华书局. 2008: 498.

78. *Го Жосюй* (Династия Сун). *Тухуа цзянь вэнь чжи* [M]. Пекин:Издательство народной литературы. 1964: C. 53. 郭若虚（宋代）. 图画见闻志 [M]. 北京:人民美术出版社. 1964: 53.

79. *Го Жосюй*. *Тухуа цзянь вэнь чжи* [M]. C. 76. 郭若虚（宋代）. 图画见闻志 [M]. 76.

80. *Го Жосюй*. *Тухуа цзянь вэнь чжи* [M]. C.10. 郭若虚（宋代），图画见闻志 [M].10.

81. *Гао Чжэннун*. Махапаринирвана Сутра [M]. Пекин: Восточное издательство. 2018: C. 291. 高振农.大般涅槃经[M]. 北京:东方出版社, 2018:291.

82. *Гу Цянь* (Династия Западная Хань). Хуайнань-цзы [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2009: C.280. 顾迁. 淮南子[M]. 北京:中华书局,

2009:280.

83. *Гуйчжуан* (Династия Цин). Коллекция Гуйчжуан [M]. Шанхай: Издательство древних книг Шанхая. 2010: C. 460. 归庄（清代）. 归庄集 [M]. 上海:上海古籍出版社. 2010:460.

84. *Го Си* (Династия Сун). Записки о высокой сути лесов и потоков [M]. Цзинань: Издательство Шаньдун иллюстрированное. 2018:C. 12.郭熙（宋代）. 林泉高致 [M]. 济南:山东画报出版社. 2018:12.

85. *Ду Гуаньин* (Тайвань). Эволюция классификации этнических групп в династии Юань [Электронный ресурс]. https:books.google.ru/books/about/%E5%85%83%E4%BB%A3%E6%97%8F%E7%BE%A4%E5%88%86%E9%A1%9E%E7%9A%84%E6%BC%94%E8%AE%8A.html?id=iZhwzgEACAAJ&redir_esc=y (Дата обращения:26.1.2023). 杜冠颖（台湾）. 元代族群的分类演变 [电子资源]. https:books.google.ru/books/about/%E5%85%83%E4%BB%A3%E6%97%8F%E7%BE%A4%E5%88%86%E9%A1%9E%E7%9A%84%E6%BC%94%E8%AE%8A.html?id=iZhwzgEACAAJ&redir_esc=y（访问时间：2023.1.26）.

86. *Ду Миньчжэнь, Чжан Юньцзи.* Исследование взаимосвязи между культурной политикой и развитием каллиграфии и живописи в династии Юань [J]. Оценка искусства. 2021 (09):C. 131-132. 杜敏祯, 张云霁. 元代文化政策与书画艺术发展形态的关系研究 [J]. 艺术品鉴. 2021 (09): 131-132.

87. *Дэн Лин*. Исследования метаагентистской мысли [D].Педагогический университет Шэньси. 2020. C. 78. 邓凌.元代理学思想研究

[D]. 陕西师范大学. 2020: 78.

88. *Дун Цичан*. Собрание сочинений [M]. Шицзячжуан: Хэбэйская образовательная пресса. 2003: С. 58. 董其昌 (明代). 董其昌 [M]. 石家庄：河北教育出版社. 2003: 58.

89. *Дун Цичан*. Заметки из кабинета живописи и медитации [M]. —Цзинань: Шаньдунское художественное издательство. 2007: С. 13. 董其昌（明代）. 画禅室随笔 [M]. 济南：山东画报出版社. 2007: 13.

90. *Ду Баоюань*. Избранные переводы статей о династии Цзинь [M]. Издательство «Феникс», 2011: С. 65. 杜宝元.晋书选译 [M]. 南京：凤凰出版社. 2011: 65.

91. *Дуань Юцай*. Шуовэн Цзецзы Аннотация [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2013: С. 88.段玉裁.说文解字注[M]. 北京:中华书局, 2013: 88.

92. *Да Чунгуан* (Династия Цин). Картина Цюань [M]. Пекин: Издательство «Народноеизобразительное искусство». 1987: С. 18. 笪重光（清代）. 画筌 [M]. 北京：人民美术出版社. 1987: 18.

93. *Дун Цичан* (Династия Мин). Сборник сочинений господина Жунтай [M]. Ханчжоу: Издательство Силин Иньше. 2010: С. 77 .董其昌 (明代). 容台集 [M]. 杭州:西泠印社出版社. 2012: 467.

94. *Джин Чжэньхуа*. Исследования о Е Чанчжи [M]. Чанчунь:Народное издательство Цзилинь. 2005:С. 79. 金振华.叶昌志研究 [M].长春:吉林人民出版社. 2005:79.

95. *Дай Шэн* (Династия Западная Хань). Ли цзи [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2022: C. 713. 戴圣(西汉). 礼记[M].北京：中华书局.2022:713.

96. *Жэнь Даобинь*. Собрание сочинений Чжао Мэнфу [M]. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии. 2010: C. 103. 任道斌. 赵孟頫文集 [M]. 上海:上海书画出版社. 2010: 103.

97. *И Тунпэй*. Иллюстрированный китайский бамбук [M]. Пекин: Научная пресса. C. 384-385.易同培.中国竹类图志[M]. 北京：科学出版社. 384-385.

98. *Кэ Цзюсы* (Династия Юань). Статьи и картины Кэ Цзюсы [M]. Тайбэй: Тайваньское издательство китайской живописи и каллиграфии, 1976: C. 32. 柯九思 (元代). 元柯九思墨竹画册及其竹谱 [M]. 台北：台湾中华书画出版社. 1976: 32.

99. *Ляо Чжао*. бамбук тушью в поэзии и живописи в эпохи Сун и Юань. 廖钊. 宋元“墨竹”诗画研究 [D]. 南开大学. 2011.

100. *Лян Пэйи*. Основы бамбуковой живописи: произведения Кэ Цзюсы и знания эпохи Юань [D]. Университет Гонконга. 2016. 梁佩仪.竹原理：柯九思（1290-1349）的绘画与元代知识（1271-1368）[D]. 香港大学. 2016.

101. *Лю Цин*. Искусство живописи *мочжу* эпохи Юань [D]. Педагогический университет Цюйфу. 2016. 刘青. 元代墨竹艺术研究 [D]. 曲阜师范大学. 2016.

102. *Ли Чжан*. Исследование политической системы династии Юань

[M]. Пекин: Народное издательство. 2003: С. 81. 李治安. 元代政治制度研究 [M].北京: 人民出版社. 2003: 81.

103. *Ли Цзежун*. О Можу из Учжэня во времена династии Юань [J]. Журнал Гуандунского университета радио и телевидения. 2013: 22 (06). С. 68-74. 李杰荣. 论元代吴镇的墨竹 [J]. 广东广播电视大学学报. 2013: 22 (06): 68-74.

104. *Ли Линкан*. Сборник исследований по истории китайской живописи [M]. Тайбэй:Деловая пресса. 1992: С. 55. 李霖灿. 中国绘画史研究集[M]. 台北: 商务印书馆. 1992: 55.

105. *Линь Цинчжан*. Исследовательская коллекция Яо Цзихэна. Тайбэй: Академия Синика Пресс. 2001: С. 110. 林庆彰. 姚际恒研究集 [M]. 台北: 中央研究院出版社. 2001: 110.

106. *Ли Минцюань*. «Совершенство и совершенство — дух конфуцианского искусства» [M]. Чэнду: Народное издательство Сычуани, 1995: С. 74. 李明泉. “尽善尽美—儒学艺术精神” [M]. 成都:四川人民出版社. 1995. 74.

107. *Лянь Чжэньбяо*. Исследование Го Пу [M]. Шанхай: Книжный магазин Саньлянь. 2002: С. 163. 连镇标. 郭璞研究 [M]. 上海：三联书店. 2002: 163.

108. *Ли Цзэхоу*. Сегодняшнее чтение аналектов [M]. Пекин: Книжный магазин Саньлянь. 2008: С. 221.李泽厚. 论语今读 [M].北京：三联书店. 2008:221.

109. *Лу Яньшао*. Лу Яньшао об искусстве [M]. Шанхай: Издательство Шанхайской живописи и каллиграфии. 2010: C. 45. 陆俨少. 陆俨少论艺 [M]. 上海:上海书画出版社. 2010: 45.

110. *Ли Кань* (Династия Юань). *Чжу пу сян лу* [M]. Цзинань: Шаньдунское иллюстрированное издательство. 2018. C. 57 .李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 济南：山东画报出版社. 2018: 57.

111. *Ли Кань*. *Чжу пу сян лу* [M]. C. 233. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 233.

112. *Ли Кань* . *Чжу пу сян лу* [M]. C. 13. 李衎（元代）.竹谱详录 [M].13.

113. Ли Кань . *Чжу пу сян лу* [M]. C. 95. 李衎 (元代). 竹谱详录 [M]. 95.

114. Ли Кань.Чжу пу сян лу [M]. C. 16. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 16.

115. *Ли Кань.Чжу пу сян лу* [M]. C. 43. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 43.

116. *Ли Кань.Чжу пу сян лу* [M]. C. 86. 李衎（元代）. 竹谱详录 [M]. 86.

117. *Лю Цзюньжо*. Исследование живописных стихов династии Юань [M]. – Шанхай: Шанхайское народное издательство. 2017: C.78. 刘君若. 元代题画诗研究 [M]. 上海:上海人民出版社. 2017: 78.

118. *Ли Цзерон*. Бамбуке тушью У Чжэня во времена династии Юань [J]. Журнал Гуандунского университета радио и телевидения. 2013. 22 (06): C. 68-74. 李杰荣.论元代吴镇的墨竹 [J].广东广播电视大学学报. 2013. 22 (06):68-74.

119. *Лу Юн* (Династия Юань). Сборник исторических материалов

Учжэня [M]: Издательство Чжэцзянского университета. 2013: С. 88.卢勇.（元代）吴镇史料汇编 [M]. 杭州：浙江大学出版社. 2013: 88.

120. *Лу Фушэн.* Исследование Ни Цзана [M]. – Шанхай: Издательство Шанхайской живописи и каллиграфии, 2005:С. 101. 卢辅圣. 倪瓒研究 [M]. 上海：上海书画出版社. 2005: 101.

121. *Лю Сяо* (Тайвань). Влияние расового фактора на судебные процессы при династии Юань [Электронный ресурс]. URL:https://leghist.project.sinica.edu.tw/pages/a2013/data_4_a2013_199-228.pdf (Дата обращения:26.1.2023). 刘晓（台湾）. 元代司法审判中种族因素的影响[电子资源]. URL:https://leghist.project.sinica.edu.tw/pages/a2013/data_4_a2013_199-228.pdf（访问时间：2023.1.26）.

122. *Лю Юйси* (Династия Тан). Собрание сочинений Лю Юйси [M]. Шанхай: Народное издательство Шанхая. 1975: С. 144. 刘禹锡（唐代）. 刘禹锡集 [M]. 上海:上海人民出版社. 1975: 144.

123. *Лю Цзюньнань*. Исследования по древней китайской истории [M]. – Яньбянь: Издательство Яньбянского университета. 2000: С. 91. 刘俊男.华夏上古史研究 [M]. 延边：延边大学出版社. 2000: 91.

124. *Ли Тинхуа*. Чжао Мэнфу [M]. – Шицзячжуан : Хэбэйская образовательная пресса. 2004: С. 46.李廷华.赵孟頫 [M].石家庄：河北教育出版社,2004:46.

125. *Ли Дэчжу*. Иллюстрированный справочник по китайским

бамбуковым растениям [M]. Пекин: Научная пресса. 1993: C. 12. 李德铢. 中国竹类植物图鉴 [M]. 北京: 科学出版社. 1993: 12.

126. *Пумин* (Династия Юань). Заметки о технике рисования орхидей. [Электронный ресурс]. URL:https://m.jiajiase.com/art/53055.html (Дата обращения: 10.05.2024). 普明(元代).画兰笔法记[电子资源]. URL:https://m.jiajiase.com/art/53055.html (访问时间：2024.5.10).

127. *Пан Вэньтин*. Исследования Гуань Даошэн по искусству каллиграфии и живописи [D]. – Бохайский университет. 2014. 潘文婷.管道升书画艺术研究 [D]. 渤海大学. 2014.

128. *Пуджи* (Династия Сун). Уденг Хуйюань [M]. Хайкоу: Хайнаньское издательство. 2011: C.1659. 普济（宋代）.五灯会元[M]. 海口:海南出版社.2011:1659.

129. *Ма Шаофэй*. Исследование Донг Цичана [M]. Тяньцзинь: Издательство Нанькайского университета. 2010: C. 91. 马蹯非. 董其昌研究 [M]. 天津:南开大学出版社. 2010: 91.

130. *Ма Вэй*. На примере *мочжу* проанализировать художественные достижения художника Гуань Даошэна [J]. Журнал Сучжоуского профессионально-технического колледжа искусств и ремесел. 2018 (04):C. 47-50. 马威. 以墨竹形象为例探析画家管道升的艺术成就 [J]. 苏州工艺美术职业技术学院学报. 2018 (04): 47-50.

131. *Нань Хуайцзинь*. Высказывание «*Чжун юн*» [M]. Пекин: Восточное издательство. 2015: C. 17.南怀瑾.话说中庸 [M]. 北京：东方出版社.2015: 17.

132. *Ни Цзань* (Династия Юань). Коллекция павильона Цин Чжэнь [M]. Ханчжоу: Издательство Силин Иньшэ. 2010: С. 302. 倪瓒（元代）. 清閟阁集 [M].杭州：西泠印社出版社. 2010: 302.

133. *Ни Цзань* (Династия Юань). Коллекция павильона Цин Чжэнь [M]. С. 319.倪瓒（元代）. 清閟阁集 [M]. 319.

134. *Нин Фангюн.* Коллекция Ли Хунъи и «Картины семи благородных мужей» [J]. арт-грандиозный вид. 2022 (06). С. 49-51. 宁方勇. 李鸿裔和《七君子墨竹图》的鉴藏 [J].美术大观. 2022 (06). 49-51.

135. *Ся Вэньянь*. Драгоценное зерцало живописи (Тухуэй Баоцзянь) [M]. – Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2016: С. 89. 夏文彦(元). 图绘宝鉴 [M]. 北京：北京师范大学出版社. 2016: 89.

136. *Ся Вэньян* (Династия Юань). Записи о живописи и скульптуре в династии Юань [M]. С. 234.夏文彦（元代）. 图绘宝鉴 [M]. 234.

137. *Ся Вэньян* (Династия Юань). Записи о живописи и скульптуре в династии Юань [M]. С. 157.夏文彦（元代）. 图绘宝鉴 [M]. 157.

138. *Ся Вэньян* (Династия Юань). Записи о живописи и скульптуре в династии Юань [M]. С. 377. 夏文彦（元代）. 图绘宝鉴 [M]. 377.

139. *Ся Вэньян* (Династия Юань). Записи о живописи и скульптуре в династии Юань [M]. С. 401. 夏文彦（元代）. 图绘宝鉴 [M]. 401.

140. *Сунь Минджун*. Избранные стихи Бай Цзюйи [M]. Пекин: Издательство народной литературы. 2005: С. 187. 孙明君. 白居易诗选[M]. 北京:人民文学出版社. 2005: 187.

141. *Су Ши* (Династия Сун). Собрание сочинений Су Ши [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2004: C. 12. 苏轼（宋代）. 苏轼文集 [M]. 北京: 中华书局. 2004 :12.

142. *Цао Сюэцинь* (Династия Цин) .Сон в красном тереме [M]. Пекин: Издательство народной литературы. 1996: C.437. 曹雪芹 (清代). 红楼梦 [M]. 北京:人民文学出版社. 1996:437.

143. *Су Чэ* (Династия Сун). Собрание сочинений Су Че [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2017: C. 66. 苏辙（宋代）. 苏辙文集 [M]. 北京：中华书局. 2017:66.

144. *Сунь Сяоли*. Предварительное исследование стихов и эссе о картинах династий Юань и Мин - и современное наследие формы «единства поэзии и живописи» [J]. Журнал Шанхайского университета (издание по социальным наукам). 2005 (01) . 36-41. 孙小力. 元明题画诗文初探——兼及“诗画合一”形式的现代继承 [J]. 上海大学学报 (社会科学版). 2005 (01). 36-41.

145. *Су Ши* (Династия Сун). Коллекция Ци Су Ши [M]. Шанхай: Издательство древних книг Шанхая. 2009: C. 199. 苏轼（宋代）.苏轼词集 [M]. 上海:上海古籍出版社. 2009: 199.

146. *Сун Лянь* (Династия Мин). Юань Ши [M]. Пекин： Издательство современное образование. 2011: C. 211. 宋濂 (明代). 元史 [M]. 北京:现代教育出版社. 2011:211.

147. *Су Ши* (Династия Сун). Полное собрание сочинений Су Ши [M]. Пекин: Книжный магазин Чжунхуа. 2021: C. 448. 苏轼（宋代）.苏轼全集 [M].

北京：中华书局. 2021: 448.

148. *Ту Цзи* (Династия Цин). Исторические записи Великих Моголов [M]. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии. 2020: С. 33. 屠寄（清代）. 蒙兀儿史记 [M]. 呼和浩特：内蒙古人民出版社. 2020: 33.

149. *Тай Сюй*. Введение в буддизм [M]. Сянтань: Издательство Сянтанского университета. 2011: С. 7. 太虚. 佛学入门 [M]. 湘潭：湘潭大学出版社. 2011: 7.

150. *Тао Цзунъи* (Династия Юань). Важнейших вопросах истории каллиграфии [M]. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета. 2016: С. 104. 陶宗仪 (元代). 书史会要 [M]. 北京:北京师范大学出版社. 2016: 104.

151. *Ван Синьхуа*. Теория искусства Ке Цзюсы *мочжу* [J]. Юго-восточная культура. 1999 (04): С. 63-71.万新华.柯九思墨竹艺术论 [J]. 东南文化. 1 999 (04): 63-71.

152. *Тянь Дайхуа*. Хуанди Нэйцзин Сувен [M]. Пекин:Народное медицинское издательство. 2007: С. 100.田代华.黄帝内经素问 [M]. 北京:人民卫生出版社. 2007:100.

153. *Тан Чжисе*(Династия Цин). Скрытый смысл живописи [M]. Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство». 1985: С. 88. 唐志契（清代）.绘事发微 [M]. 北京:人民美术出版. 1985:88.

154. *У Цзинкан*. Биография У Чжэня [M]. Цзясин: Цзясин: издательство Цзясина аудио и видео, 2010: С. 25.吴静康. 吴镇传 [M]. 嘉兴：嘉兴音像出版.

2010 :25.

155. *У Цзинкан*. Биография У Чжэня [M]. C. 69. 吴静康. 吴镇传 [M]. 69.

156. *У Чжэнь* (Династия Юань). Работы У Чжэня [M]. Шанхай: Издательство Шанхайского народного изящного искусства. 2006:64. 吴镇 (元代). 吴镇墨迹 [M]. 上海:上海人民美术出版社. 2006: 64.

157. *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу [M]. Цзилинь: Издательство изящных искусств Цзилинь. 2003: C. 129 . 冯超，湖州竹派 [M].吉林:吉林美术出版社. 2003:129.

158. *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу [M]. C. 21. 冯超，湖州竹派 [M]. 21.

159. *Фэн Чао*. Бамбуковая школа Хучжоу [M]. C. 153. 冯超，湖州竹派 [M]. 153.

160. *Фань Цзинчжун*. Китайская бамбуковая поэзия [M]. Ханчжоу: Китайская академия искусств. 2011: C. 2. 范景中. 中华竹韵 [M]. 杭州：中国美术学院出版社. 2011: 2.

161. *Фу Цзай* (Династия Тан). Посмотрите, как господин Чжан рисует сосну и камень (Дата обращения:19.09.2023). 符载（唐代）. 观张员外画松石序[电子资源] URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=108634 (访问日期：2023.9.19).

162. *Фань Чэнда* (Династия Сун). Собрание сочинений Фань Чэнда [M]. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2020: C. 81. 范成大（宋代）. 范成大文

集 [M]. 北京:中华书局. 2020: 81.

163. *Тода Тэйю*. Наблюдения за японским искусством и сравнение с китайским искусством[M]. Тайбэй: Издательство «Камень». 2000. 戶田禎佑.日本美术之观察与中国美术之比较 [M]. 台北:石头出版社. 2000.

164. *Хэ Мин, Ляо Гоцян.* Культура китайского бамбука [M]. Куньмин: Народное издательство Юньнани. 2012. 何明,廖国强. 中国竹文化 [M]. 昆明: 云南人民出版社. 2012.

165. *Хуан Сюфу*. *Ичжоу минхуа лу* [M]. Чэнду:Издательство изящных искусств Сычуани.1892: С. 81. 黄休复（宋代）. 益州名画录 [M]. 成都：四川人民出版社. 1982: 81.

166. *Хуан Тинцзянь* (Династия Сун). Антология Шаньгу [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг. 2012:С. 739. 黄庭坚（宋代）. 山谷内集 [M]. 上海:上海古籍出版社. 2012: 739.

167. *Хуан Эрнин*. Переосмысление этнических отношений в династии Юань [J]. Журнал Центрального института социализма. 2020 (01): С. 138-148. 黄二宁.元代族群关系再思考——以“族群内外制”为中心 [J]. 中央社会主义学院学报, 2020(01):138-148.

168. *Хуан Юаньцзи* (Династия Юань). Книге о Пречистом и пресветлом законе преданности и сыновней почтительности [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2018: С. 44. 黄元吉 (元代). 净明忠孝全书 [M]. 北京:中华书局. 2018: 44.

169. *Хуан Боси* (Династия Сун). Сборник эссе Хуана Боси [M]. –

Нанкин:Издательство изобразительных искусств Цзянсу. 2009: С. 262. 黄伯思（宋代）. 黄伯思散文集 [M]. 南京:江苏美术出版社. 2009: 262.

170. *Хуэй-цзяо* （Южные династии）. Жизнеописания достойных монахов[электронные ресурсы]URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=712646&remap=gb (Дата посещения：11.11.2023). 慧皎（南朝）. 高僧传 [电子资源 URL:]https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=712646&remap=gb (访问日期：2023.11.11).

171. *Хань Ин* (Династия Хань). Биография корейских стихов [М]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2020: С. 79. 韩婴（汉代）. 韩诗外传 [M].北京:中华书局，2020: 79.

172. *Цзэн Гофань* (Династия Цин). Семейные письма Цзэн Гофаня [М]. – Издательство Саньцинь. 2018: С. 240. 曾国藩（清代）. 曾国藩家书 [M]. 西安：三秦出版社. 2018: 240.

173. *Цянь Юн* (Династия Цин). Коллекции сочинений Люйюань [Электронный ресурс]. URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb (Дата обращения: 19.09.2023). 钱泳（清代）. 履园丛话 [电子资源] URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb (访问日期：2023.9.19).

174. *Цигун*. Серия Цигун [М]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 1981: С. 139. 启功，启功丛书. 北京:中华书局. 1981:139.

175. *Цюань Сяоцинь, Дэн Сяо*. Кэ Цзюси, великий каллиграф династии

Юань, думает о коллекционировании картин и каллиграфии [J]. Мир Лантай, 2015 (12): C. 128-129. 权小芹,邓晓. 元代鉴书大家柯九思的书画收藏思想 [J]. 兰台世界. 2015 (12): 128-129.

176. *Цзян Ихан*. Павильон Куйчжан и фигуры Куйчжан в династии Юань [M]. Издательство Ляньцзин. 1981: C. 2. 姜一涵. 元代奎章閣及奎章人物 [M].新北:联经出版社. 1981: 2.

177. *Цянь Ингэ*. История «Картины семи благородных мужей» [J]. Китайская каллиграфия и живопись. 2017 (03): C. 12-15.钱莺歌.元人七君子墨竹图卷故事 [J].中国书画. 2017(03): 12-15.

178. *Цао Сюэцинь* (Династия Цин) . Сон в красном тереме [M]. Пекин: Издательство «Народная литература». 1996: C. 437. 曹雪芹 (清代). 红楼梦 [M]. 北京:人民文学出版社. 1996: 437.

179. *Цянь Ингэ.* Новая дискуссия на тему «Картины семи благородных мужей» [J]. Художественное наблюдение. 2018 (08): C. 107-111. 钱莺歌.《元七君子图》新论 [J]. 美术观察. 2018 (08): C. 107-111.

180. *Цзэн Цзы* (Весенний и осенний период). *Да сюэ* [M]. Пекин: Издательство по преподаванию иностранных языков и исследованиям. 2011: C. 5. 曾子（春秋）.大学 [M]. 北京:外语教学与研究出版社. 2011: 5.

181. *Цянь Му.* Биография Конфуция [M]. Пекин: Книжный магазин Саньлянь. 2012: C .253. 钱穆. 孔子传 [M]. 北京:三联书店. 2012: 253.

182. *Чэнь Мэнпин*. Живопись *мочжу* периода Северная Сун [D]. Национальный центральный университет, Тайвань. 2003. 陈孟苹.北宋墨竹绘

画研究 [D]. 台湾国立中央大学. 2003.

183. *Чэнь Бао , Би Шэн.* Сравнительный анализ изображений бамбука на фарфоре эпохи Юань и живописи *мочжу* эпохи Юань [J]. Керамическое производство Китая. 2024. 31(02):84-86. 陈宝,毕胜. 元青花竹纹与元代文人墨竹的比较研究 [J]. 中国陶瓷工业. 2024. 31(02): 84-86.

184. *Чжан Ли.* Исследование творчества Гуань Даошэн – женщины-художника эпохи Юань [D]. Шаньсийский педагогический университет. 2012. 张丽. 元代女画家管道升研究 [D]. 山西师范大学. 2012.

185. *Чэнь Сяньфэн.* Новый взгляд на живопись жанра «цветы и птицы» эпох Сун и Юань [J]. Изобразительное искусство. 2020 (09): 16-27. 陈相锋.重启花鸟画的“宋元之眼”[J]. 美术大观. 2020 (09): 16-27.

186. *Чжоу Лянсяо*. История династии Юань [M]. С. 216. 周良霄. 元史 [M]. 216.

187. *Чжоу Дуньи* (Династия Сун). Тайцзи тушо [Электронный ресурс].URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=216650&remap=gb#%E8%BF%98%E9%87%91%E8%BF%B0 (Дата обращения: 16.07.2023). 周敦颐(宋代). 太极图说[电子资源].URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=216650&remap=gb#%E8%BF%98%E9%87%91%E8%BF%B0 (访问时间：2023.7.16).

188. *Чэнь Гаохуа.* Рассказывает о династии Юань [M]. – Шанхай: Шанхайское издательство научно-технической литературы. 2009: С. 78. 陈高华.陈高华说元朝 [M]. 上海:上海科学技术文献出版社. 2009: 78.

189. *У Мэйин*. Биография Чжао Мэнфу [M]. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство древних книг, 2016: С. 27. 吴梅影. 赵孟頫传 [M].杭州:浙江古籍出版社. 2016: 27.

190. *Чжэнь Гуанцзюнь*. Лю Юань-замечательный скульптор династии Юань [J].Тяньцзиньский бюллетень НПКСК. 2008. №6. С. 47. 甄光俊.刘元:元代雕塑奇人 [J]. 天津政协公报. 2008 (06):47.

191. *Чэнь Юйян*. Ни Цзан [M]. Шицзячжуан: Хэбэйская образовательная пресса. 2003: С. 51. 陈雨杨. 倪瓒 [M]. 石家庄:河北教育出版社. 2003: 51.

192. *Чжэн Се* (Династия Цин). Собрание сочинений Чжэн Се [M]. Чэнду: Издательство Башу. 1997: С. 88. 郑燮（清代）. 郑燮文集 [M]. 成都: 巴蜀书社. 1997: 88.

193. *Чжао Цзи* (Династия Сун). Знакомство с *мочжу*. [Электронный ресурс]. URL:https://zh.wikisource.org/zh-hans/%E5%AE%A3%E5%92%8C%E7%95%AB%E8%AD%9C/%E5%8D%B7%E4%BA%8C%E5%8D%81 (Дата обращения: 10.05.2023). 赵佶(宋代). 墨竹绪论[电子资源]. URL:https://zh.wikisource.org/zh-hans/%E5%AE%A3%E5%92%8C%E7%95%AB%E8%AD%9C/%E5%8D%B7%E4%BA%8C%E5%8D%81（访问时间：2023.5.10）.

194. *Чжан Цзюньхуа* (Династия Сун). Юнь цзи ци цянь [M]. Пекин: Центральное издательство по компиляции и переводам. 2017: С. 678. 张君华.

（宋代）. 云笈七签 [M]. 北京：中央编译出版社. 2017: 678.

195. *Чжан Яньюань* (Династия Тан). О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох [M]. Пекин: Издательство народной литературы. 2004: С. 91. 张彦元（唐代）. 历代名画记 [M]. 北京：民间文学出版社. 2004: 91.

196. *Чжан Яньюань* (Династия Тан). О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох [M]. 2004: С. 137. 张彦远（唐代）. 历代名画记 [M]. 137.

197. *Чжао Цзи* (Династия Сун). Сюаньхэ хуапу [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1999: С. 102. 赵佶（宋代），宣和画谱 [M].上海：上海古籍出版社，1999: 102.

198. *Чжао Цзи* (Династия Сун). Сюаньхэ хуап у [M]. С. 144. 赵佶（宋代），宣和画谱 [M]. 144.

199. *Чжао Цзи* (Династия Сун). Сюаньхэ хуапу [M]. С. 110.赵佶(宋代). 宣和画谱 [M]. 110.

200. *Чжан Цзюэ*. Переведено Сюньцзы [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг.2012: С. 86. 张觉. 荀子译著 [M]. 上海：上海古籍出版社. 2012: 86.

201. *Чжао Мэнфу* (Династия Юань). Собрание сочинений Чжао Мэнфу[M]. Ханчжоу. Издательство древних книг Чжэцзян. 2006 : С. 331. 赵孟頫（元代）. 赵孟頫全集 [M]. 杭州：浙江古籍出版社. 2006: 331.

202. Чаньский наставник *Да Чжу* (Династия Тан). Чаньский наставник Да Чжу говорил [M]. Пекин: Типография Синья. 1989. С. 7. 大珠慧海禅师（唐）.

大珠禅师语录 [M]. 北京：兴亚印刷公司. 1989: 7.

203. *Чжэн Баньцзяо* (Династия Цин). Чжэн Баньцзяо Собрание сочинений [M]. Чэнду: Издательство Башу. 1997. С. 299. 郑板桥（清代）. 郑板桥文集 [M]. 成都: 巴蜀出版社，1997: 299.

204. *Чжан Хуа* (Династия Цзинь). *Бо у чжи* [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2021: С. 93. 张华（晋朝）. 博物志 [M]. 北京：中华书局，2021: 93.

205. *Чжао Мэнфу* (Династия Юань). Собрание сочинений Чжао Мэнфу [M]. Ханчжоу: Издательство древних книг Чжэцзян. 2010: С. 164. 赵孟頫（元代）. 赵孟頫文集 [M]. 杭州：浙江古籍出版社，2010:164.

206. *Чжэн Се* (Династия Цин). Чжэн Се [M]. Пекин: Издательство Народного изящного искусства . 2004: С. 3. 郑燮（清代）.郑燮 [M]. 北京: 人民美术出版社. 2004: 3.

207. *Чжэн Цзи* (Династия Цин). Краткое введение в живопись из кабинета Мэнхуань [электронные ресурсы] URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=584746&remap=g (Дата посещения：17.09.2023). 郑绩（清代）. 梦幻居画学简明 [电子资源]. URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=584746&remap=gb (访问日期：2023.9.17).

208. *Чжао Вэйцзян*. Чжао Мэнфу и Гуань Даошэн [M]. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа 2004: С. 21. 赵维江. 赵孟頫与管道升[M]. 北京：中华书局. 2004: 21.

209. *Чжао Вэйцзян* . Чжао Мэнфу и Гуань Даошэн [M]. C. 22. 赵维江. 赵孟頫与管道升 [M]. 22.

210. *Чжу Лиюань*. Словарь художественной эстетики [M]. Шанхай: Издательство Шанхайского словаря, 2012: C. 525. 朱立元. 艺术美学辞典[M]. 上海：上海辞书出版社, 2012: 525.

211. *Чжан Шаньвэнь*. Знакомство с Чжоуи [M]. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг. 2021: C. 39.张善文.周易入门 [M].上海: 上海古籍出版社. 2021:39.

212. *Чжоу Цзиинь*. Аннотации к избранным картинам и стихотворениям китайских династий [M]. Ханчжоу: Общество тюленей Силин. 1998: C. 2. 周积寅.中国历代题画诗选注 [M]. 杭州：西泠印社. 1998: 2.

213. *Чжан Чжоу.* Исследование интеграции поэзии и живописи Ни Цзана [M]. Гуанчжоу: Издательство высшего образования провинции Гуандун. 2014:C. 172. 张洲. 倪瓒诗画汇通研究 [M]. 广州：广东高等教育出版社. 2014:172.

214. *Чжан Чжоу*. Исследование интеграции стихов и картин Ни Цзана [M].C. 77. 张洲. 倪瓒诗画汇通研究 [M]. 77.

215. *Чжан Чжоу*. Исследование поэзии и живописи Ни Цзаня [M]. 39. 张洲. 倪瓒诗画汇通研究 [M]. 39.

216. *Чжао Шаоянь*. Бамбуковый том [M]. Пекин: Жунбаожай. 2015:C. 59.赵少俨. 竹卷 [M]. 北京:荣宝斋. 2015: 59.

217. *Чжуан Илин*. Коллекция исследований Дун Цичана [M]. Шанхай:

Шанхайское издательство живописи и каллиграфии. 2006: С. 765 . 庄艺岭. 董其昌研究文集. 上海:上海书画出版社. 2006:765.

218. *Чжао Мэнфу* (Династия Юань). Сун сюэ чжай цзи [М]. Ханчжоу: Издательство Силин Иньше. 2010: С. 77. 赵孟頫 （元代）. 松雪斋集 [M]. 杭州: 西泠印社出版社. 2010: 77.

219. *Чжао Мэнфу* (Династия Юань). Сун сюэ чжай цзи [М]. С. 105. 赵孟頫（元代）. 松雪斋集 [M]. 105.

220. *Чжан Цзюнь*. О влиянии Гуань Даошэна на творческую карьеру Чжао Мэнфу[J]. Художественный сад. 2019 (03): С. 90-91. 张俊. 论管道升对赵孟頫艺术事业的影响 [J]. 艺苑. 2019 (03): 90-91.

221. *Чжао Хуа*. Повторное обсуждение вопросов брака Чжао Мэн и Гуань Даошэна [J]. Каллиграфия, 2020 (03): С. 172-181. 赵华. 再谈赵孟管道升婚姻问题 [J].书法. 2020 (03): 172-181.

222. *Чжао Мэнфу* (Династия Юань). Эпитафия семье Гуань, госпоже Вэй Го [М]. Тайбэй: Коммерческая пресса Тайбэя. 1965: С. 3. 赵孟頫(元代). 魏国夫人管氏墓志铭 [M] . 台北:台北商务印书馆. 1965: 3.

223. *Чжэн Се* (Династия Цин).*Чжэн Се* [М]. Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2004:С. 18. 郑燮（清代）. 郑燮 [M]. 北京: 人民美术出版社. 2004: 18.

224. *Чэнь Чуаньси*. Цзян Цзян [М]. Пекин: Издательство Народного изящного искусства 1988: С. 7. 陈传席. 渐江[M]. 北京: 人民美术出版社. 1988: 7.

225. *Чэнь Ин*. Тело и трансформация бамбука бесконечно освежают — глядя на бамбуковые картины литераторов из «Картины семи благородных мужей» династии Юань [J]. Сучжоу Вэньбо Форум. 2011 (00): C. 221-227. 陈滢.其身与竹化 无穷出清新——从元《七君子图》看文人的墨竹画 [J]. 苏州文博论丛. 2011(00): C. 221-227.

226. *Шэнь Ко* (Династия Сун). Записи бесед в Мэнси [M]. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2022: C. 372. 沈括 (宋代). 梦溪笔谈 [M]. 北京: 中华书局. 2022: 372.

227. *Ши Шоуцянь*. Стиль и перемены [M]. Пекин: Издательство Пекинского университета. 2018: C.284. 石守谦. 风格与世变 [M]. 北京: 北京大学出版社. 2018: 284.

228. *Юй Цзяньхуа*. Сборник теории древнекитайской живописи [M]. Пекин: Издательство Народное изобразительное искусство 2004: C. 1102. 俞剑华.中国古代画论类编 [M]. 北京:人民美术出版社. 2004: 1102.

229. *Ю Цзяньхуа*. Древнекитайская теория живописи [M]. Пекин: Народное издательство изобразительных искусств. 2004: C. 48. 俞剑华. 中国古代画论类编 [M]. 48.

230. *Юй Цянь* (Династия Мин) .Собрание сочинений Юй Цяня [M]. Ханчжоу: Издательство древних книг Чжэцзян, 2013: C. 77 . 于谦 (明代). 于谦文集 [M]. 杭州：浙江古籍出版社. 2013:77.

231. *Янаи Ватару* (Япония). Исследование цветного зрения монголов и хань в династии Юань [M]. Народное издательство Шаньси. 2015: C. 89. 箭内

亘（日本）. 元代蒙汉色目待遇考 [M]. 太原: 山西人民出版社. 2015:89.

232. *Ян Дэчжун*. Краткое описание картин с персонажами художника династии Юань Ван Чжэньпэна [J]. Китайская живопись и каллиграфия. 2018 (08): C. 38-43. 杨德忠. 元代画家王振鹏人物画述略[J].中国书画. 2018(08): 38-43.

233. *Ян Данься*. Курица в китайской живописи [J]. Запретный город. 2005 (1): C. 62-81. 杨丹霞. 中国绘画中的鸡 [J]. 紫禁城. 2005(1): 62-81.

На английском языке

234. *Li, C. T.* Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao. – London: See notes for publisher info. 1965. – Pp. 157.

235. *Li, C. T.* Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao. – See notes for publisher info. 1965. – Pp. 68.

236. *Hills, E. Tradition.* – New York: Macmillan Publishers, 1990. – Pp. 33 .

237. *Tylor, E. B.* Primitive Culture. – New York: Henry Holt and Company, 1889. – Pp. 285.

238. *Bol, P. K.* Neo-Confucianism in History. Harvard University Asia Center. Cambridge city. – Harvard University Asia Center, 2010. – Pp. 253.

239. *Cahill, J.* Hills Beyond a River. Chinese Painting of the Yuan Dynasty. — N. Y., 1976. – Pp.109.

240. Cahill, J. Some Alternative Sources for Archaistic Elements in the Paintings of Qian Xuan and Zhao Mengfu // Ars Orientalis, 1998, Vol. 28, 75th

Anniversary of the Freer Gallery of Art. – Pp. 64-75.

241. *Ling, S. H.* On the relation between chinese painting and calligraphy. east and west, vol. 4, no. 4, pp. 269-277.

242. *Leung, P. Y.* Bamboo in Principle: KeJiusi's (1290-1349) Paintingsand Knowledge in the Yuan Dynasty (1271-1368) [D]. – The University of Hong Kong. 2016. – Pp. 41.

243. *Binyon, L.* The human spirit in Asian art. – New York: Dover Publications Inc. 1966. – Pp. 60.

244. Bickford, M. Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art. -New Haven: Yale University Arts Gallery. 1996. – Pp. 315.

245. Trouveroy, N. Landscape of the Soul: Ethics and Spirituality in Chinese Painting // Journal of Chinese Religions, 1993 (21):15-16. India International Centre Quarterly, 2003, Vol. 30, No. 1. – Pp. 5-19.

246. *Huang, S.* Picturing the True Form Daoist Visual Culture in Traditional China. – Cambridge (Massachusetts) and London:Published by the Harvard University Asia Center, 2012. – Pp. 297.

247. *Bush, S.* The Chinese Literation Painting. – Hong Kong University Press. 2012. – Pp. 118.

248. *Lucas, S.* Bamboo. – London :reaktion books, 2013. – Pp. 14.

249. *W., S.* Chinese Ink Bamboo Paintings // Archives of the Chinese Art Society of America. Vol. 3 (1948/1949). – Pp. 49-58.

250. *Lee, S. and Ho, W.* Chiese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty

(1257-1368). – Cleveland:The Cleveland Museum of Art. 1968. – Pp. 242.

251. *Ellmann, R.* Oscar Wilde //London: Vintage. 1988. – Pp. 304.

252. *Maeda, R. J.* The "Water" Theme in Chinese Painting // Artibus Asiae, Vol. 33, No. 4 (1971). – Pp. 247-290.

253. *Brook, T. J.* Rethinking syncretism: The Unity of the Three Teachings and their Joint Worship in Late — Imperial China. //Joural of Chinese Religions, 1993 (21). – Pp. 15-16.

254. *Egan, R.* The Problem of Beauty: Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China Harvard University Asia Center. 2006. – Pp. 110.

255. *Wang, S.* Chinese Ink Bamboo Paintings //Archives of the Chinese Art Society of America. Vol. 3 (1948/1949), – Pp. 49-58.

256. *Yü, Y.* Chinese History and Culture. – Colombia:Columbia University Press, 2016. – Pp. 300.

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算

高等教育机构

俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学

（俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学）

关于手稿的权利

杜尚劼

«元代文人墨竹画的演变：风格特征与语义内涵»

博士学位论文

艺术史博士候选人

专业 5.10.3 艺术类型（美术、装饰和应用艺术及建筑）

第一卷

科学导师：

艺术史候选人，副教授

瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜

莫斯科 — 2026

目录

引言 4

第一章 元代历史文化背景及艺术家立场 17

1.1. 元代政治文化环境 17

1.1.1. 民族问题 18

1.1.2. 元代政治的二元性 19

1.1.3. 多元宗教和“三教合一” 21

1.1.4. 理学作为国家意识形态的确立 24

1.2.元代艺术家的立场 26

1.2.1.元代宫廷画师 26

1.2.2. 元代文人画家 28

第二章 元代以前墨竹画的发展史 31

2.1. 中国文化中的竹子 31

2.2. 竹在绘画中的象征意义 32

2.2.1. 宗教意义 32

2.2.2. 伦理意义 33

2.2.3. 文学意义 36

2.3. 简述墨竹画派的发展历程 38

第三章 蒙元统治时期墨竹画的特点 47

3.1. 墨竹画工具属性 47

3.2. 单色竹画意境的构成要素 49

3.3. 诗文、书法、绘画合一：对意象与题词的解读 53

3.4. 元代单色画竹的理论与思想 58

3.4.1. 钱选、赵孟頫画论 59
3.4.2. 竹画书籍和如何画竹的理论 62
3.5. 竹画中常见的题材及其意义 67
3.5.1. 竹与石 67
3.5.2. 竹和其他植物 68
3.5.3. 竹与人 72
3.5.4. 竹与禽类 74
3.5.5. 竹与水 77
3.6. 元代墨竹的美学价值 79
第四章 元代名家作品中的墨竹 82
4.1 李衍《修篁树石图》等作品 82
4.2 高克恭《雨竹图》等作品 84
4.3 赵孟頫家族墨竹 86
4.4 吴镇《竹石图》等作品 86
4.5 顾安《风竹图》等作品 88
4.6 柯九思《晚香高洁图》等作品 90
4.7 倪瓒《丛篁古木图》等作品 92
4.8 《七君子图》—赵天裕、柯九思、赵原、顾安、张绅、吴镇合集 94
结论 95
参考文献 98

引言

研究相关性

水墨竹画是中国传统绘画课程中的一门学科，以竹子作为作品的主要题材，通过水墨技法进行创作；黑白调色板用于表达艺术家的思想和情感。本研究致力于分析元代（1271－1368）水墨竹画的发展，这一时期被誉为“墨竹”（字面意思为“水墨竹子”）这一流派的鼎盛时期。此时创作的作品，无论其艺术水平、理念，还是对后代的影响及现存真迹数量来看，对中国绘画史具有重要意义。

论文详细探讨了研究时期的墨竹画发展文化历史背景，并追溯了这一流派自身的演变。作品分析表明，元代独特的竹画风格受到社会文化环境，尤其是文人文化（亦称“士人文化”）的影响而形成。墨竹画的主要创作者是文人。[1]由于墨竹画与文人的精神传统和丰富的内心世界密不可分[2]，本研究将有助于更清晰地理解这一艺术形式背后的精神世界。

需要指出的是，由于先前的研究未能充分探讨“水墨竹画”这一绘画类型的历史发展问题，也未曾对墨竹画背后所承载的艺术传统、精神价值与文化内涵给予应有的关注，如今尤其迫切需要有分量的专题研究著作来填补这一历史认知空白。我们认为，在研究该绘画类型发展史问题时，必须正确理解和诠释其在不同演变阶段的内外因素，并阐释与这一艺术形式相关的精神传统。这些问题正是本研究的核心关键所在。

研究现状

[1] 文人是一个儒家概念，指代以儒家思想为根基、具备特定文学艺术修养的知识与文化精英阶层，这一社会群体通常由士大夫（在朝为官的学者）、文学家、画家等组成。

[2] 在中国传统文化中，竹子被赋予诸多象征意义。它被视为坚定信念和精神、正直品格和谦逊的象征。文人画家通过竹子表达他们的道德理想。对文人画家而言，竹子不仅是自然描绘的主题，更是表达其道德理想和自我完善追求的方式。此外，墨竹强调作者的内在精神世界和笔墨技巧，而非形象的写实性和外在相似性，这完全符合文人重视艺术中情感与思想统一的理念。因此，墨竹成为文人表达个人情感和哲学思想的媒介，使墨竹画具有抒情性，并成为文人理想的重要载体。

墨竹在我国传统绘画中历史悠久，从最初的竹画到专门的墨竹术语及绘画门类的出现，历代画论的记述不断。始于唐代（618－907）美术史家张彦远（815-907）《历代名画家》记载本朝画家萧悦（七世纪）已专攻画竹，宋代（960－1279）画家郭若虚（十一世纪）《图画见闻录》首提《墨竹》此术语。苏轼（1037—1101）《墨竹叙论》首次规定了墨竹创作方法。元代画家李衍（1245-1320）《竹谱详录》成为画竹与论竹的百科全书。另外还有很多散见于诗词文赋中的墨竹记载，为研究墨竹历史提供了丰富的史籍资料。从以上文字、插图便可窥墨竹简史脉络。

本研究对墨竹特别关注，缘于两本书：美国学者玛吉·比克福德 1996 年出版《墨梅》[3]和范景中 2011 年出版《中华竹韵》[4]。玛吉·比克福德《墨梅》提到了墨竹，认为墨竹是比墨梅更早形成和具备深刻文化精神的主题，但没有获得更好的关注，墨竹及其背后精神内涵极具探讨的可能性和必要性。范景中注意到了这个层面，梳理了不同诗人、画家毛笔下的竹，重要的是关注了中国竹文化中埋藏的精神价值，从不同角度展现了竹，写出了竹形象在中华文化史中的变迁及精神意蕴。但此著作未对墨竹做专题研究，对墨竹艺术传统的关注仍不够完整和有针对性。

近世对墨竹的研究，重要的是几篇早期墨竹科学文章：

1935 年日本学者青木正儿《水墨画四君子的由来》[5]，对水墨画四个经典题材（梅兰竹菊）由来进行了论述，指出竹是“四君子”中最早成为绘画题材的植物，并对墨竹的源起及发展进行了简单梳理。王世襄在 1948—1949 年撰写《中国墨竹画》，列举了早期曾出现竹的画迹，试图就墨竹画技法与风格之源起加以探究。随后户田祯佑于 1962 年撰著《五代北宋[6]墨竹》[7]，深入从画史论著中寻找自唐末（755

[3] 比克福德，M.玉骨冰魂:中国艺术中的梅花[M].纽黑文:耶鲁大学美术馆.1996.
[4] 范景中.中华竹韵 [M].杭州:中国美术学院出版社.2011.
[5] 青木正儿.中国文人画谈[M].浙江人民美术出版社.2019.
[6] 北宋（960-1127）中国古代宋朝的一个时期，都城设在汴京（今河南省开封市）。由于开封位于中国北部，因此这一时期被称为北宋。

—763）、五代（907－979）至十一世纪后半这段时间墨竹画形成的轨迹，以及墨竹成为被文人热衷的过程。他的结论是墨竹起于唐，到了前蜀（907—925）和南唐（937—975）各自独立发展。法国学者皮埃尔·雅基亚尔 1973 年撰写的《中国书法、抽象艺术、心画》[8]阐述了元墨竹与书法的关系。扎瓦茨卡娅《古代中国绘画的审美问题》[9]（1975）阐述了欣赏竹画需理解其蕴含的哲学与文化内涵。她在 1977 年《元大师李衍讲述竹画的秘密》中[10]又通过个案研究进一步分析了元墨竹概貌。1976 年美国汉学家詹姆斯·卡希尔《隔江山色： 中国元代绘画， 1279-1368》[11]提出了元画是从宋代写实主义到更多表现个人情感的转折。香港何惠鉴 1983 年《元代文人画序说》[12]有关于墨竹画的主要创作群体的论述。2004 年克拉夫佐娃《中国美术史》[13]对竹的象征意义进行了简单分析。2006 年出版的由蒂塔连科主编的《中国艺术精神》[14]艺术卷对元墨竹所处文化环境做了概述。这些早期学者的资料都很珍贵，为墨竹研究提供了先例。但是由于时代局限及文化差异，当时的论述不够充实，墨竹研究仍有很大的拓展空间。

在这些早期学者的启发下，后继学者对墨竹的研究日益丰富，可归为几类：

一类是墨竹断代研究：集中于宋 （960-1279）、元，如《北宋墨竹绘画研究》（台湾 陈孟苹 2003）[15]、《宋元“墨竹”诗画研究》（廖钊 2011）[16]。元以前关

---

[7] 户田祯佑.日本美术之观察与中国美术之比较 [M].台北:石头出版社.2000.

[8] 皮埃尔 雅奎拉德.中国书法、艺术抽象、精神绘画[电子资源]：URL：https://ngansiumui.com/about/about_pub_ebook-callig_fr.html（日期：16.07.2023）。

[9] 宗兵.山水画概论。扎瓦茨卡娅 译－扎瓦茨卡娅. 旧中国绘画的美学问题。 - 莫斯科：艺术，1975 年。

[10] 扎瓦茨卡娅 E.V. 元代大师李衍论竹画的秘密.莫斯科:科学出版社东方文学总编辑部.1977.

[11] 詹姆斯 卡希尔.隔江山色：元代中国绘画，1279－1368.纽约：沃斯豪尔儿出版社.1976.198.

[12] 何惠鉴.元代文人画序说[M]. 香港:香港大学出版社, 1983: 85.

[13] 克拉夫佐娃M.E. 中国美术史[M].圣彼得堡:梅花鹿出版社, 2023.

[14] 季塔连科 M.L.中国文化精神：百科全书。卷 3：文学。语言和写作/编辑。 M.L.季塔连科。 - 莫斯科：东方文学，2008 年。 - 855 页。

[15] 陈孟苹.北宋墨竹绘画研究[D].台湾国立中央大学,2003.

[16] 廖钊.宋元“墨竹”诗画研究[D].南开大学,2011.

于竹绘画研究多涉及诗赋方面，墨竹画的涉及不多，明（1368－1644）清（1644-1911）墨竹研究相对宋元要少很多，明代仅见《明初文人墨竹画探究》（朱万章 2013），清代未见系统研究的文章，但清代墨竹研究中对个案的关注较突出。

另一类是经典画家研究：元墨竹知名画家是研究热点，文同（1018-1079）、赵孟頫（1254－1322）、吴镇（1280－1354）、柯九思（1290-1343）等。代表性的如《竹原理：柯九思（1290-1349）的绘画与元代知识（1271-1368）》（梁佩仪 2016）将柯九思墨竹视为蒙古与文化精英合作的产物的观点有创造力 。管道升（1262－1319）由于女性角色的特殊性，也有多篇论文对其进行了研究，如《元代女画家管道升研究》（张丽 2012）。

还有墨竹比较研究：《重启花鸟画的“宋元之眼”》 （陈相锋 2020），《元青花竹纹[17]与元代文人墨竹的比较研究》（陈宝 毕胜 2024）等通过比较突出了元墨竹画部分特征。

这些研究角度各异，或关注艺术史，或关注艺术个体价值，或关注创作经验，通过此类材料，可以看出墨竹发展中的关键节点，但仅对局部关注，不全面。墨竹的发展是系统性的，相对完整的“墨竹史”性质的作品仍未出现。写元代墨竹只有硕士论文《元代墨竹艺术研究》（刘青 2016），但内容过于粗浅，不属于专题研究。

另外对墨竹的论述还散见于竹文化、竹诗文与竹画的研究文献中。竹文化研究主要以王平、何明、廖国强等的专著与论文为代表。这类研究囊括竹的自然、使用、文学、绘画等多方面，墨竹只是作为绘画被提及。竹诗文与绘画的研究方面，以咏竹文学研究和题画诗研究及竹主题画发展为主要方向，这些研究交代了竹文学、竹题画诗及竹主题画的形成、演进和文化内涵，但墨竹画仍不是关注的重点，且竹画

[17] 用蓝和白在陶瓷釉下彩绘图案。

与墨竹区分不明确。这些研究虽然多少提到墨竹，但并未视之为专门论题。

当代俄罗斯汉学界对元代墨竹画的理论阐释主要聚焦于其哲学内涵与笔墨[18]自律性，极具参考价值。阿列克谢耶夫（Алексеев В.М。）提出元代墨竹画是“诗书画三位一体的终极体现”，认为赵孟頫“以书入画”的理论重构了墨竹的审美标准，其笔法中的书法性韵律成为文人身份认同的视觉符号（Алексеев В.М., 1966）[19] 扎瓦茨卡娅（Завадская Е.В。）指出元代墨竹是“禅宗顿悟的视觉隐喻”，画家通过简练笔法实现“物我两忘”的境界（Завадская, 1975）[20]。克拉夫佐娃（Кравцова М.Е。）则强调墨竹的“程式化符号”特征，认为元代画家将儒家“比德”传统转化为抽象笔墨语言（Кравцова, 2004）[21]。谢列布里亚科夫（Серебряков Е.А。）分析墨竹与道家思想的关系，认为吴镇作品中“倾斜构图”和“湿墨晕染”技法是对《道德经》“柔弱胜刚强”[22]的图解，竹叶的疏密变化象征阴阳二气的流动（Серебряков, 2012）[23]。戈洛瓦乔娃（Головачёва Л.И。）关注墨竹的“政治隐喻性”，指出李衎《竹谱详录》中竹分类暗含对蒙古统治的抵抗，画家通过自然物象的“非政治性表象”传递遗民意识（Головачёва, 2009）[24]。

俄罗斯本土研究者常常强调竹画与书法之间的联系。别洛泽罗娃（Белозёрова В.Г。）多次指出，书法形成了中国文化特有的一种观照世界的方式。她的书法研究专著详尽地探讨了构成竹画基础的主要书体与基本笔法。她认为在中国绘画中，微观形式（线条、笔触、墨点）所传递的关于作者精神造诣的信息，比宏观形式（构

[18] 在俄罗斯汉学家的著作中，“笔墨”通常被解释为中国传统书法和绘画的工具及其艺术表现。
[19] 阿列克谢耶夫 V.M.. 中国画作为哲学文本. 远东问题. 1966(4). 112-125.
[20] 扎瓦德斯卡娅 E.V.. 中国绘画美学：元代诗歌与书法. 莫斯科：科学出版社. 1975. 210.
[21] 克拉夫佐娃 M.E.. 中国艺术史. 圣彼得堡：休耕鹿出版社. 2004. 178-203.
[22] 老子, 马利亚维娜 V.V.译. 道德经. 莫斯科：阿斯特雷尔出版社. 34.
[23] 谢列布里亚科夫 E.A.. 元代竹画中的道教典故. 亚洲艺术. 2012. №1(8). 34-49.
[24] 戈洛瓦切娃 L.I.. 中国传统文化中植物的象征意义. 符拉迪沃斯托克：远东联邦大学. 2009. 336.

图、色彩）更为丰富和直接（Белозёрова，2015）[25]。近年研究如,奥迪诺科娃（Одинокова П. С）认为书法占据了画面越来越多的空间，其内容也愈加复杂，而绘画、书法与文学之间的关系也变得越来越错综复杂（Одинокова, 2016）[26]。马利亚文（Малявин В.В。）进一步提出，墨竹的“飞白技法”[27]体现了中国美学“虚实相生”的宇宙观（Малявин, 2018）[28]。卢基扬诺娃（Лукьянова А.С。）从比较艺术学角度，将元代墨竹与俄罗斯圣像画的“金色背景”对比，指出两者均通过“去物质化”（如留白[29]/金箔）实现精神性的升华（Лукьянова, 2020）[30]。

必须指出С．Н．索科洛夫-列米佐夫的特殊贡献。他是俄罗斯研究文人画最重要的学者，在其著作中探讨了文人创作的各个层面，并特别指出了竹子形象在中国传统绘画中的特殊作用。“与书法艺术有机相连的水墨画，以及运用此技法描绘的，在传统象征隐喻为主题四君子画中，竹子占首要位置……揭示了中国精神文化现象中伦理与审美理想最核心的方面。”[31]

研究的现实性

---

[25] 别洛泽罗娃 В.Г.. 中国传统绘画的解构//《中国的社会与国家》。2015 年第 45 卷第 2 期，第 342-370 页。

[26] 奥迪诺科娃（О д и н о к о в а П. С..）石涛早期册页集绘画、文学、书法。人与文化。2016 年第 1 号。第 139-173 页。

[27] 一种书法技巧，毛笔尖端没有完全浸透墨水，快速书写时，导致出现“干笔”，留下类似鸟飞行动作后的痕迹或露出纸底。

[28] 马利亚文（ Malyavin V.V..）水墨哲学：单色绘画作为一种形而上学实践.东西方.2018(8).45-61.

[29] “留白（或‘留空’、‘空白’）在中国绘画中不仅是一处未填充的空间，更是‘无声之诗’（无声之乐），它在画作与观者之间构建对话。这一技法体现了‘言有尽而意无穷’的原则—缺席在此转化为最高意义的在场形式。”“留白技法既与道家‘虚中有实’的理念密切关联，又契合禅宗将空无视为万形本源的思想。”—里夫廷 B. L..中国古典美学.莫斯科：科学出版社.2006.

[30] 卢基亚诺娃 A.S.传统的对话：中国单色画与拜占庭圣像画. 莫斯科：莫斯科：艺术书店出版社. 2020. 178.

[31] 索科洛夫-列米佐夫 （С о к о л о в-Р е м и з о в С.Н.. ）：《墨竹作为完美男人的形象》//《东方文化》。 — 2018 年。— 第 3 期。 — 第 118-142 页.

此前的研究除了历史完整性不够完备之外，对墨竹背后所埋藏的艺术传统、精神价值、文化内涵缺乏关注。在厘清墨竹发展史的同时，需要理解并阐释墨竹画在不同阶段发展、演变的内外因，阐发墨竹背后的精神传统，这也是本文的重点及难点。

研究对象

是元代文人阶层代表画家，如李衎、高克恭（1248－1310）、赵孟頫、吴镇、顾安（1289－1365）、柯九思、倪瓒（1301－1374）等人的墨竹画作品，这些作品对该历史时期竹画的形成与发展产生了直接影响。

研究课题

是中国元代墨竹艺术风格、技术特征和类型特征及其固有的民族特征，艺术内涵、文化精神。

研究目标

通过分析绘画发展的外部因素，受到民族政策、政治制度、阶级变迁、宗教、哲学（审美取向）、文学等因素的影响。结合墨竹自身历史发展进程，以中国传统画论为评价标准。结合相关作品，采用风格学及图像学等艺术史研究方法，总结一般规律，创造性地对元代墨竹进行历史定位和风格分析。

研究任务

一、确定元代政治文化如何影响文人的生活境遇，进而反映在他们的墨竹绘画创作中。

二、厘清竹画这一绘画类型发展的内在规律，这些规律对元代墨竹风格演变产生了重要影响。

三、系统分析并梳理现有关于竹画象征意义的研究文献，以最大限度揭示该绘画类型的精神内涵。

四、探究竹画发展的主要历史阶段。

五、基于现存作品和绘画理论的综合分析，归纳该绘画类型的艺术特征与审美标准。

研究方法

本研究采用的方法体系由研究目的和任务决定，包含一般科学方法与专门研究方法。在一般科学方法层面，主要运用了系统分析法、历史研究法以及比较分析法。系统分析法使研究者得以将墨竹画置于中国传统绘画整体体系中进行考察；

历史研究法帮助厘清竹画发展的核心理论脉络，追踪墨竹画派的形成与演进过程，重构竹画艺术发展的文化历史语境，并系统呈现元代该画派主要代表画家的相关信息；通过比较分析法对不同画家的作品进行比对研究，从而揭示墨竹画在风格构成要素与典型技法方面的特征。

本研究所采用的专业方法包括艺术史学与文化研究的具体方法。其中：图像志方法用以确立墨竹画的基本特征与技法体系；图像学方法得以阐释竹意象的象征内涵与文化寓意；社会文化研究方法则揭示了元代墨竹画背后所蕴含的精神内涵与文化底蕴。

研究的创新性

填补了中、俄元代墨竹画专题研究的空白。创造性地提出了，元政治文化环境影响了墨竹画家艺术审美和创作心态的转变，但墨竹画在元的鼎盛，更本质的是由画家的文化自觉，即结合自身感受在梳理历史，整合文艺资源后的时代性创造的观点。

研究的时间范围

研究的年代范围涵盖元朝统治时期，即 1271 年至 1368 年，这正是墨竹画达到鼎盛的阶段。正是在此期间，创作了数量最多的竹画作品，并对后世画家的创作产

生了深远影响。

研究的地理范围

中国北京及东南地区墨竹画家聚集地。

研究来源

研究来源是元朝中国墨竹作品和相关文献，以及俄罗斯《汉学。儒：中国的历史和文化》网站。墨竹作品主要来自北京故宫博物院、台北故宫博物院及中国各省市博物馆的藏品。此外，作品还使用了东京国立博物馆、美国大都会博物馆、俄罗斯东方艺术博物馆等，科学出版物的摄影材料，中华珍宝馆网络图片，以及私人收藏展览中公开的材料。文献资料主要来源于中国及俄罗斯学术权威论文网站、下载的电子书、购买的纸质版画论等。

提交答辩的主要立场

首先，元墨竹是中国传统竹画题材鼎盛时期，具有鲜明艺术特色和丰富精神内涵。

其次，元墨竹风格与技法的独特性受到当时社会文化环境和自身发展脉络的双重影响。

第三，元墨竹体现了中国艺术精神，具有中国传统文化特色，是国画代表性主题。

第四，元墨竹是中国艺术家情感寄托、文化自觉和美学追求的体现。

研究的理论意义

本研究的理论意义在于：第一，本研究首次系统、全面地展现了元代墨竹画艺术的发展状况。第二，明确了影响墨竹画发展以及形成该时期竹画特有风格特征的因素。第三，揭示了墨竹画在历史发展过程中的变化，并阐释了元代竹画的深层含义。因此，本研究将极大地丰富与中国传统绘画主题相关的艺术学理论。同时，研

究中所包含的信息也为墨竹画艺术提供了丰富的资料，可供后续深入研究使用。

研究的实践意义

本研究的实践意义在于：第一，研究成果可为当代墨竹画家的创作提供良好的理论基础。第二，研究结果可应用于中国传统绘画或中国艺术史的教学课程中。第三，关于墨竹画艺术的知识可用于举办墨竹画大师班，这将有助于中国传统文化的国际传播，增进国家间的互信，促进文化交流。第四，本研究的材料和结论有助于博物馆工作人员在展览活动、编目、鉴定及墨竹画作品鉴赏方面的工作。

本研究的学术实践成果主要体现在以下方面

学术会议报告：在 10 次学术会议（含国际会议）上宣读论文核心观点。学术出版物：发表 9 篇相关论文（其中 4 篇刊载于俄罗斯高等认证委员会推荐的权威评审期刊）。教学实践应用：研究成果已转化为墨竹画史专题课程及开发竹画技法实践工作坊。

俄罗斯高等认证委员会推荐的权威评审期刊发表的学位论文相关文章：

1. 瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜，杜尚劼。中国中世纪的墨竹绘画小史。俄罗斯国立工艺美术大学学报。2023(4).第 2 部分。307-324.

2. 瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜，杜尚劼。中世纪作者的竹画论著。俄罗斯国立工艺美术大学学报。2024(4).第 1 部分。307-324.

3. 瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜，杜尚劼。元代墨竹画发展背景下的“七君子图”研究。俄罗斯国立工艺美术大学学报。2025(1).第 1 部分。316-329.

4. 杜尚劼。赵孟頫家族竹画的风格特征。格热尔州立大学学报。2025(2). 29-39.

在俄罗斯科学引文索引数据库收录刊物上发表的学位论文相关文章：

5. 杜尚勐。论当代中国油画中的东方语言转换方法。“设计与艺术——21 世纪设计文化战略”全俄青年研究者论坛论文集“DISC-2022”。莫斯科：A.N. 科西金国立大学（工艺·设计·艺术）。2022.113-115.

6. 杜尚勐。元代竹画艺术。“科学之春-2023”国际青年艺术研究者论坛论文集。莫斯科：国立艺术学研究所，2023.406-413.

7. 杜尚勐。瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜。艺术教育中东西方文化的融合机制。首届中俄艺术教育论坛：21 世纪艺术教育的理论与实践、传统与民族学派论文集。莫斯科：俄罗斯国立工艺美术大学。2024.181-183.

8. 杜尚勐。中世纪竹画论著《竹谱详录》研究。“笔测试”竞赛性科研工作论文集（本科生、研究生及青年教师）。莫斯科：俄罗斯国立工艺美术大学。2024.28-32.

9. 杜尚勐。元代墨竹画的精神象征性。东方人与文化：研究与译文集。莫斯科：俄罗斯科学院东方文化研究所。2024.173-180.

本研究的若干学术成果已在以下学术会议和论坛上以报告形式发表：

1. 论当代中国油画中的东方语言转换方法。设计与艺术——21 世纪设计文化战略全俄青年研究者论坛（DISC-2022）。莫斯科，2022 年。

2. 现代媒体影响下中国“摄影绘画”视觉特征的四个关键词。媒体艺术—二十一世纪：起源、艺术方案与教育问题国际学术会议。莫斯科，2022 年。

3. 元代竹画艺术。艺术青年研究者国际论坛（科学之春-2022）国际学术会议。莫斯科，2023 年。

4. 艺术教育中东西方文化的融合机制。首届中俄艺术教育论坛：21 世纪艺术教育的理论与实践：当代挑战、传统与民族学派。莫斯科，2023 年。

5. 元代墨竹画。全俄中国留学者科学论坛。莫斯科，2023 年。

6. 作为元代画家道德观念反映的墨竹画。第二十五届中国与东亚：哲学、文学、文化国际学术会议。莫斯科，2023 年。

7. 周春芽绘画中东方传统的现代诠释。第五届东方当代艺术：反思的契机国际学术会议。莫斯科，2024 年。

8. 传统的革新——吴冠中（1919-2011）的竹画艺术。第九届艺术与文化青年研究者年度论坛（科学之春-2025）。莫斯科，2025 年。

9. 地理因素对元代竹画风格的影响。第十一届艺术地理学国际学术会议。莫斯科，2025 年。

10. 论元代墨竹画中书与画的融合。第二十六届中国与东亚：哲学、文学、文化国际学术会议。莫斯科，2025 年。

关于竹画（墨竹）专题大师班：

1. 2022 年《中国传统墨竹绘画技法》莫斯科·俄罗斯国立工艺美术大学装饰艺术与设计史论系。

2. 2023 年《中国书法与墨竹画技法》莫斯科·俄罗斯总统国民经济与公共管理学。

3. 2024 年《中国传统墨竹绘画技法》莫斯科·俄罗斯国立工艺美术大学装饰艺术与设计史论系。

4. 2024 年《墨竹画研习》莫斯科·第九现代艺术中心。

5. 2025 年《中国传统墨竹绘画技法》莫斯科·时间与钟表博物馆（钟表遗产基金会主办）。

在俄学术与专业获奖与荣誉证书：

1. 一等奖证书（2023 年）。《笔测试-2023 科研论文竞赛》一等奖。获奖论文：《中世纪竹画论著〈竹谱详录〉研究》。参赛类别：美术与应用艺术、设

计、修复及艺术学领域的本科生、研究生、教职工科研成果竞赛。主办单位：俄罗斯国立工艺美术大学。

2. 一等奖证书（2024 年）。《艺术无国界国际艺术节暨艺术家眼中的世界国际展览竞赛》。获奖类别：风景绘画。主办单位：圣彼得堡国立工艺美术学院。

3. 参展证书（2024 年）。第四届独特的俄罗斯工艺美术展览论坛举办地点：莫斯科客厅博览馆。

4. 参展证书（2024 年）。中俄油画联展《如诗风景》。举办地点：俄罗斯装饰艺术博物馆。

文章结构

论文由引言、四章、结论、参考文献清单和附有插图的附录组成。

第一章 元代历史文化背景及艺术家立场

1.1. 元代政治文化环境

元代政治文化环境决定了绘画创作者的思想方向。文人[32]是墨竹画创作的主体。[33]虽然宋代苏轼首次明确提出了“文人画”[34]概念，但响应者不多。宋代苏轼首次明确提出了“文人画”[35]概念。本研究认同俄罗斯汉学家叶夫根尼·亚历山德罗维奇·托尔奇诺夫（1956－2003）关注苏轼文人画理论的社会功能性观点，即文人画是文人阶层文化权力构建的工具。托尔奇诺夫指出，“苏轼及其追随者通过题画诗和鉴藏跋文（如《东坡题跋》）构建了一个封闭的文人交际圈。这些文字不仅是艺术评论，更是身份认同的符号，只有具备同等文化资本的士人才能参与解读。”[36]一方面，苏轼提出的“诗画一律”[37]观念是对没有很高文化素养的画匠阶层的排斥。另一方面，苏轼的“不求形似”[38]的观念是对皇室科举[39]的反叛，即以一种主观的、游戏的态度，在皇权与士权博弈中保留精神自主性。[40]

---

[32] 是儒家思想的类群概念，指儒家文化圈传统知识分子，是具备一定文学与艺术素养的文化官员，文学家，画家等群体。

[33] 元夏文彦编撰的《图绘宝鉴》中收入元画家 175 人，其中明确记载擅长画竹者达 76 人，近总数的一半。

[34] “我看文人画马是画马的精神，画一匹马就可引发我的联想与情感。但画工画马是模拟马的外形，没有真情，看一点就让我厌倦”引自《东坡题跋》。王水照.苏轼研究[M].上海：上海人民出版社.2019：104.通常指中国封建社会受过教育的人所创作的绘画作品。这个概念起源于唐代，在各个时期有不同的含义，注重画家综合修养和技巧。

[35] “我看文人画马是画马的精神，画一匹马就可引发我的联想与情感。但画工画马是模拟马的外形，没有真情，看一点就让我厌倦”引自《东坡题跋》。王水照.苏轼研究[M].上海：上海人民出版社.2019：104.通常指中国封建社会受过教育的人所创作的绘画作品。这个概念起源于唐代，在各个时期有不同的含义，注重画家综合修养和技巧。

[36] 佐格拉夫·И．Т．，托尔奇诺夫·Е．А..苏轼诗画论：符号学层面．东方的文字丰碑．莫斯科：俄罗斯科学院东方研究所．2003．2（15）．101-115.

[37] 王水照.苏轼研究[M].上海：上海人民出版社.2019：105.

[38] 王水照.苏轼研究[M].上海：上海人民出版社.2019：103.

[39] 封建社会国家考试。是儒家教育体系的一个组成部分，为申请人提供进入政府官僚机构的机会并确保社会阶层流动性。

[40] 托尔奇诺夫 E.A. 中世纪中国艺术家的社会地位：苏轼的理论. 东西方：历史与文学年鉴. 莫斯科：科学出版社. 2001(3). 72-89.

正式进入实践阶段是元朝。元初钱选（1239—1301）在此基础上提出了“士气说”，即重视个人修养，绘画重自我情感表达与思想性、不以服务皇权、出售，博得声誉地位为目标，成为元墨竹画家普遍的准则。墨竹画发展在依托前朝技术成果的同时，元政治文化环境对画家艺术审美和创作心态的转变起到了重要作用。从民族问题，政治制度，宗教制度与理学在元的发展等方面探究其原因。

1.1.1. 民族问题

元朝作为非汉族统治的王朝，“四等人制”学说影响深远。历来治元史者多把“四等人制”看作元民族问题总特征，认为元朝把治下民众划分为蒙古，色目[41]，汉人[42]，南人[43]四等，他们在各方面权利和义务不同。但这一概念近年来受到诸多质疑，本研究否定“四等人制”，赞同“族群内外制度”的学说。

关于元代社会分类存在多种理论争议（魏源、屠寄、箭内亘等早期学者提出雏形，蒙思明系统化“四等人制”理论，而近年刘晓、杜冠颖等学者质疑）。本研究采用黄二宁提出的“族群内外制”理论（2020），该理论认为元代族群差异更多体现为文化亲疏关系而非严格等级制度，这一解释更符合当时多元文化交融的历史语境。

“另一个没有遭受蒙古征服的领域是美术。”[44]蒙元统治阶层以武力统一，但缺乏对以汉民族为主要人口的国家治理经验，政权动荡，成吉思汗（1162－1227）说过：“我像兄弟一样关心有才华的人。”[45]其孙忽必烈（1215－1294）[46]开始推行

---

[41] 通俗意义上的少数民族，除了蒙古人和汉人之外。是因为这些人与中国人不同，眼睛的颜色可能不同（尽管棕色眼睛的人也在其中）。不过，全名“各色名目之人”并不是指眼睛的颜色，而是字面意思“不同”。 “彩色眼睛”的含义是由于全称的缩写而形成的。

[42] 指原金朝统治下的人民，包括汉族、女真族、契丹族等民族。

[43] 南宋时期汉族及各少数民族。

[44] 涅斯特罗娃.E.R. 13-14 世纪蒙古与汉文化互动的特征. 圣彼得堡国立文化与艺术大学学报. 2015.4（25）. 55-59.

[45] 周良霄.元史[M].上海：上海人民出版社.2019:106.

[46] 到 1279 年，蒙古人完成了对宋朝的征服，忽必烈成为第一个征服整个中国的非汉族皇帝。

汉法，重视汉族文化艺术。在元初大量起用汉臣，如刘秉忠（1216－1274）对元政治体制与典章制度的奠定发挥了重大作用。王思廉（1238—1320）对元学术建设做出了贡献。赵孟頫促成了元绘画审美趣味的转向，对向其他民族介绍汉族艺术起到桥梁作用。

元代作为绘画创作主体的汉族文人虽然处于边缘地位，但民族问题并未使艺术创造出现停滞或倒退，凭借智慧与策略使文人画得到极大发展。画科大体分人物，山水与花鸟三类，因元绘画中不得画鬼神，不得用金色红色等禁忌，使得人物画衰微。画家们普遍不愿意面对社会生活，试图以一种隐逸的态度追求现实生活之外的美。反映在作品格调上，与前朝盛行色彩富丽的细致画风相比，呈现出黑白的水墨世界，画家从对现实景物的描述，转向对精神的探究与主观情感的表达。水墨这种便捷的画材方便画家迅速记录下主观情绪，因此水墨山水与水墨花鸟在元代得到了发展。竹历来被文人视为高尚品格的代表被广泛推崇。因与文人所追求的自我完善的价值观和对现实超越的志趣所契合，所以大量画家参与墨竹创作，赋予墨竹不同的个人体验，使其成为元代绘画的代表。

1.1.2. 元代政治的二元性

历代统治者政治文化政策都对书画艺术发展形态产生过一定影响。蒙元地域辽阔，开创了少数民族统一全国的先例，为维护统治，推行蒙古族旧制与汉法[47]相结合的政治文化制度，这影响了文人的生存状态与艺术样貌的发展。历史上汉儒仕途的唯一出路是科举，修齐治平[48]是理想。而距元建国 55 年后的 1315 年，元仁宗（1285-1320）下诏恢复科举（三年一次）到元亡才举行了十六次，[49]考中进士[50]的

[47] 指之前王朝留下的，以汉民族为主体制定的传统封建制度。它包括了先进的生产方式和与之相适应的上层建筑,与落后的蒙古游牧民族的制度相对立。

[48] 出自儒家经典《礼记·大学》。包含伦理哲学和政治理论。强调文人要提高自身修为，管理好家庭，治理好国家，担负起良好的社会责任。

[49] 周良霄.元史[M].上海：上海人民出版社.2019:210.

共计 1139 人。1315 年仁宗诏书上说：“25 岁以上，在居住地被认可是孝顺父母，诚实守信，有学术才华的人都有资格参加考试”[51]但很多文人的学问只是诗词歌赋，官方举办的教授治国安邦知识的教育场所有限。同时“出于对汉族文人的不信任，王室更愿意从色目人中选拔高级官员。”[52]所以虽有选人机制存在，但大部分文人仍不会被任用，体现了元代科举制度的“二元性”。

统治者的政治文化态度的“二元性”体现在二方面。一方面，推行汉法，反映出蒙汉间相互影响达到了新高度。汉法的推行进一步促进了蒙古族封建化，也使王朝得到了汉族地主阶级的支持。如宋王后裔，汉族知名文人赵孟頫[53]愿意在元统治下做官并被重视。另一方面，蒙古族本位思想严重。如实行汉语和蒙古语并行政策。汉语作为官方语言，但蒙古语是皇帝和贵族的语言，所以汉文化没有很好在统治阶层中普及。文化隔阂使绝大多数汉族官员处于边缘位置。

元代画家主要使用丝绸作画，而元代则偏好廉价的麻纸[54]。唐宋时期（618－1279）的绘画多采用昂贵材料以凸显华丽效果即丝绸与矿物颜料。失去朝廷庇护、生活窘迫的元代文人无力承担昂贵耗材，这促使他们另辟蹊径，例如大胆尝试具有吸墨特性的书籍用麻纸，使其作品呈现出与历代截然不同的视觉效果。（图 1.）

---

[50] 科举制度中通过最终一级即中央政府朝廷考试者。

[51] 周良霄.元史[M].上海：上海人民出版社.2019:216.

[52] 杜敏祯，张云霁.元代文化政策与书画艺术发展形态的关系研究[J].艺术品鉴,2021,(09):131-132.

[53] 中国艺术家、书法家、文学家和政治家，宋皇室后裔 。1286 年中国的儒家学者程钜夫（1249-1319）代表忽必烈（世祖皇帝 1271-1295 ）抵达湖州地区，招募当地知识阶层的代表在朝廷任职。赵孟頫是同意被招募的二十位南方学者之一。像赵这样代表宋朝皇室的人对于忽必烈眼中有利于赋予其政权的合法性。中国文人对赵的严厉批评持续了很长一段时间，他接受了自己的命运，宣扬“朝隐”的教义，并通过诗歌和绘画体现了他的观点。 “朝隐”即人可以参与政治生活，而在灵魂中，却保持隐士的身份，小心翼翼地保护自己的精神免受周围污秽的侵害。另外，从赵在朝廷任职期间的所作所为来看，他与汉族知识阶层的优秀代表一样，在蒙古统治时期尽了最大的努力来减轻汉人的不幸。他比四位蒙古皇帝活得更久，曾担任浙江和江西两省总督，并担任过许多其他重要职务，包括翰林院院长。

[54] 一种自古用于中国书籍制作的纸张。东汉时期（25-220）蔡伦（63-121）改良而成。这种由黄麻、竹纤维和布料制成的纸张质地坚韧且吸墨性极佳。

在元文人失去了在宋优越社会地位后，通过自发组织聚会，议论学问和吟诗作画等形式，形成了交际圈。元代富豪文人顾瑛（1310-1369）在家乡召集聚会前后持续二十年，参与的文学家与艺术家多达三百余人。[55]聚会以善于书画的诗人为主，相互的交流促进了诗书画的融合，使元代绘画体现出了丰富的文学性，善于用象征的方式抒发主观情感。所以画竹在元文人中得到了普及，成为一种文化与情感交流的方式。

元代统治者将政治需要放在首位，经济发展与文化建设居于次要。如元代行省的划分就与地理环境严重脱节（图 2.）。“行省是集民、财、军政大权于一体的高层政区，为了防止割据，省界的划定以犬牙相入为原则，行省的区划不考虑自然环境，而是根据军事行动和政治需要来确定。”[56]由此能推断出元统治者对人文的关注是薄弱的，而一切以维护蒙古贵族统治为核心。然而各阶层都在用自己的方式进行着对前朝的怀念和对现统治阶层的反抗。在这种精神压抑，民族文化隔阂浓烈的社会中，大部分文人被迫失去了仕途，选择了归隐。绘画方面，水墨清冷，文雅，淡泊，孤独的视觉感受引起了画家广泛共鸣，产生了符合画家审美心理需要以“黑白灰”为主要色调的绘画样式。

1.1.3. 多元宗教和“三教合一”

由于蒙古族统治者对各宗教的优待和宽容，使宗教在元朝呈现多元并存的繁荣局面，即汉地佛教（禅宗），藏传佛教，道教，伊斯兰教，犹太教，基督教等并存。又因维护统治的需要，儒释道三教合一。

最先与蒙古族统治者建立联系的是汉地佛教禅宗僧人中观（十三世纪）及弟子海云（十三世纪），成吉思汗尊称他们为长老[57]。之后的几位帝王一直把海云推为

[55] 顾瑛(元代).玉山名胜集[M].北京：中华书局.2008:498.
[56] 李治安.元代政治制度研究[M].北京：人民出版社.2003：81.
[57] 在早期佛教中，这个术语可以用来指在僧人中担任领导职务或享有特殊尊重的僧侣和尼姑。

天下禅门之首，但蒙古族民众信仰汉地佛教却极少。

在元最为活跃的是藏传佛教。在八思巴[58]（1235—1280）和忽必烈的引导下，藏传佛教在元朝宫廷中占有崇高地位。八思巴将藏地宗教游行移用到大都[59]，一是为元朝受到佛法护佑进行宣传。二是鼓舞军民士气，为蒙古战胜南宋（1127—1279）发挥了作用。因此忽必烈下令每年在上都举行佛教宗教活动。从此藏传佛教一举成为蒙古族统治者崇奉，民间信众广的众教之首。

元初（1271—1285）道教有所发展。领袖丘处机（1148—1227）与成吉思汗（1155—）[60]会晤后得到蒙古族统治者崇奉，并免除道士差役赋税。丘处机对成吉思汗的影响主要体现在：一是宣传“去暴止杀”，减轻了蒙古统治者对所征服地的种族屠杀。二是宣传济世安民思想，为恢复和发展中原地区社会经济、救济贫困百姓、安定社会秩序做出了贡献。

元是伊斯兰教发展高峰期。随蒙古军征战的亲军[61]、通过水陆丝绸之路来华商旅、传教士，多与各民族通婚，使信仰伊斯兰教的人数增加。统治者对伊斯兰教会同样优待，如免征商税，田租等。

随着通商的范围扩大，犹太教随之传入。蒙哥（1209—1259）时期成为有影响教派。但蒙哥因犹太人犹大出卖耶稣，违背蒙古族崇尚忠诚的文化，并未被优待。元天主教信徒主要由外国来华商人和蒙古贵族组成。由于蒙古部队西征，使东、西方联系紧密。第一位来华传教的天主教传教士孟高维诺（1247－1328）就受到元第二位皇帝铁穆耳（1265-1307）的接见。

总之，元代宗教有三个特点。一是多宗教共生发展。二是藏传佛教在官方最受

---

[58] 他被称为八思巴喇嘛，是西藏萨迦派佛教的第五任领袖。西藏第一位神权君主，他在未来几个世纪里确立了西藏在该地区的政治和宗教角色。他是忽必烈的精神导师，也是元帝国的国师。

[59] 元帝国首都名称，现代称北京。

[60] 成吉思汗是蒙古帝国的创始人和第一位伟大的汗，他统一了不同的蒙古和突厥部落。

[61] 由被蒙古人征服的民众组成，其中有阿拉伯人，波斯人和中亚各族人。

推崇。三是各宗教都受到汉文化，特别是儒家文化的影响，并呈现互相融合的状态。

儒不是宗教，但作为汉文化重要组成，和文人群体普遍信奉的处世准则，具备了宗教属性（永恒，道德，敬拜）。元代儒与道，佛的合一成为这个时代的特色。如周敦颐的主要哲学著作有《太极图说》[62]，吸收了道家的太极成果。二程[63]强调尊重自然规律和理性，通过内心的修养压制私欲的观念与南宋理学的“理一分殊”[64]的思想都显示了佛教心性论[65]和禅宗修持方法的影响。净明道[66]在《净明忠孝全书》中所说的“只要人忠义孝顺，虽愚钝，也可悟道”[67]是融合儒家伦理的例证。全真教在佛教的影响下吸收或形成了许多思想和冥想技巧，因此被称为“道家禅宗”。也蕴含儒教观念，如学校的信徒需要不断完善道德和对道观制度的接受。

加拿大汉学家卜正民（1951—）对“三教合一”的论述最具代表性，“蒙古统治者不像前朝以儒为尊，也向高道、高僧咨询修身治国方略。元代最早出现了关于三教合一的论述”[68]。一是因为元代中国对宗教宽容气氛促进了各种文化宗教的融合，更重要的是因为汉人对蒙古统治者解释了什么是汉文化。将儒释道三教描述为能够合为一体的主张，意在说明虽然在汉族文化中有三种相互竞争的知识体系和宗教传统，但三教殊途同归，都是对人的关照。

总之，蒙古统治者对宗教的态度归结于服务自身的统治需要，如元史专家陈高

---

[62] 周敦颐（1017 -1073），宋代哲学家、文学家，理学创始人。周敦颐(宋代).太极图说[电子资源]. URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=216650&remap=gb#%E8%BF%98%E9%87%91%E8%BF%B0（访问时间：2023.7.16）.

[63] 宋代儒家程颢(1032—1085)和程颐(1033—1107)。

[64] 由朱熹(1130—1200)提出的儒家观点。理即道理和伦理，而这个理又能在万事万物中体现。

[65] 指心未被烦恼妄念遮蔽的本来面目。是中国佛学的核心。

[66] 道教七大派别之一，始于宋，兴于元。

[67] 黄元吉(元代）.净明忠孝全书[M].北京：中华书局.2018:44.

[68] 蒂莫西·詹姆斯·布鲁克. 重新思考融合主义:晚清中华民族三教的统一及其联合崇拜[J].中国宗教杂志,1993(21):15-16.

华（1938 -）所说：“宗教是麻醉被统治者的鸦片。”[69]蒙古早期帝王在儒释道三家的政策并没有明显的厚此薄彼，采用了包容的宗教政策，而随着时间的推移对于三教的利用则凸显了实用性。成吉思汗等人主要利用的是道家、佛教在思想上，精神层面对于饱受战争困扰的人民的安抚功效，这源于道的清静无为、佛的淡泊名利。而对于维护封建秩序，拉拢汉民族为主体的封建地主阶层，则需要儒激发他们建功立业的思想。所以多元宗教与“三教合一”都对巩固蒙古帝国统治有积极作用。

1.1.4. 理学作为国家意识形态的确立

元统治者为了加强对以汉族为主体的全国统治提倡理学。三教合一发展的局面给了理学家更多元的思想养料，促成了以孔孟学派[70]为思想基础融合佛道学说的理学在元代的最终形成。

理学将人作为研究的中心议题，是东方特有的哲学。正如汉学家余英时（1930—2021）说：“理学和旧儒学最大不同在于心性论的出现。”[71]心性是中国古典哲学范畴，指人性情、性格，出自葛洪（283-363）《抱朴子·交际》：“先生选择交往对象时，他的行为事业要清白，他的情感欲望要纯正。”[72]谈心性最多的是佛学，如禅宗说：“我们的本性，就是我们的本心，佛性就是佛的心”[73]受此影响理学心性论的核心观点是：人心性为宇宙本体。为达到通过自身了解宇宙的目的，佛学灭情欲使内心澄净。道学排除俗世干扰，回到虚静淡泊的本质。儒学强调道德，克制私欲使言行合乎礼节。因此儒学家强调积极入世，关注现实，注重社会和国家

[69] 陈高华.陈高华说元朝[M].上海：上海科学技术文献出版社.2009：78.

[70] 以孔子（公元前 551 - 公元前 479 ）为精神领袖，倡导伦理秩序,注重社会治理,修身存养,道德理性。孟子（公元前 372 —公元前 289)在继承孔子思想基础上倡导帝王要仁爱百姓。伊万琴科 N.V.. 儒家话语特征. 科学成果. 理论与应用语言学问题.2014(2).23-28.

[71] 术语翻译 - A.I. 科布泽夫。- 参见 A.I. 科布泽夫. 中国新儒家哲学. 莫斯科：东方文学. 2002. 37.

[72] 俞英时.中国历史与文化.哥伦比亚:哥伦比亚大学出版社,2016.300.

[73] 太虚.佛学入门[M].湘潭：湘潭大学出版社.2011:7.

的治理。同时，也强调个人修养和道德实践，认为一个人的品德和行为应符合儒学所推崇的道德规范，这也是对社会和国家的贡献。

1235 年元军攻陷湖北德安，理学家赵复（十三世纪）被俘，后被朝廷任用。他通过办学传播了理学，培养了大批儒士，著名的有“元初三大理学家”之称的许衡（1209－1281）[74]，吴澄（1249—1333），刘因（1249—1293）。理学成为他们与蒙古统治者合作，共同推行汉法的理论根据。

特殊的时代背景促使儒士不能满足于对理学只作空泛的注疏释解，而是要更重实际，许衡便是推广儒学治世的代表，提倡理学与现实生活结合。提出理学的道理是“普通人能理解，能践行的道理”。[75]作为谋士他的思想结合了道家的统治者不过多干预国事的理念，对元初稳定政局起到积极作用。

吴澄的理学思想是宋代儒学延续和发展。他在总结宋朝儒学大师朱熹（1130—1200）与陆九渊（1139—1193）思想异同的基础上提出了融合朱陆的思想。他强调治学要严谨，反映出朱熹所倡导的通过后天学习提升思想境界的要求。同时也强调人当多自我反省，加强内心感知力。因此吴澄统一了学派内部矛盾，巩固了理学在元地位，为理学成为官学打下理论基础。

许衡向上层传播理学，获得了统治者的支持增加了理学地位，而刘因将理学推广到中下阶层，扩大了其在民间影响。刘因肯定普通人可以通过努力改变命运。通过修行去追求现实世界的美德从而达到圣人的境界。

中国文人的忧患意识作为一种思维传统通过理学予以反映，理学家们对佛道逃避社会责任，不重视纲常伦理作出了批判，对社会思潮展开反省。儒学理论内部的更新契合了蒙古人的统治需要，促成了元代理学的兴盛。为统治提供了理论依据，

[74] 他被忽必烈欣赏，提出“行汉法”的政治主张，元传播理学第一人。
[75] 彼得·基斯·波尔. 历史上的新儒学. 哈佛大学亚洲中心. 剑桥市：哈佛大学亚洲中心. 2010. 253.

为元代儒士提供了精神支撑，也为文学艺术提供了良好素材。最终理学成为元官方意识形态的代表。

1.2.元代艺术家的立场

元代汉族文人是绘画创作主体，在蒙古族统治下因个人身份、志向等不同分化为两类群体。一类如赵孟頫、柯九思等受雇于皇室，积极参与宫廷文化建设。他们主要身份是文化官员，其次是艺术家。另一类如钱选（1239—1299）、吴镇、倪瓒，他们心怀对汉民族王朝（宋朝）的忠诚，不屑为异族统治者服务，选择了归隐，通过绘画谋生和寄托情感。不同人生选择也反映在了艺术活动上。

1.2.1.元代宫廷画师

宫廷画院，是指在中国古代皇家内部设置专门掌管宫廷绘画事务官署，除为皇家绘制各种画作外，还承担皇家藏画鉴定、整理、保存及培养学生等事务。[76]元代废弃宫廷画院，只是将画家分散在翰林国史院、集贤院、奎章阁学士院以及秘书监等机构。画家大多通经博史，具有很高学识且具有艺术技巧。绘画及艺术活动只是其职责之一，基本职责是奉旨拟写诏令、纂修国史和顾问等。

翰林国史院与集贤院汇集了许多有影响力画家，李衎及儿子李士行（1282—1328）因献画获得官职。赵孟頫及次子赵雍（1289－1369）也供职于此。赵孟頫曾交替供职于翰林国史院和集贤院，艺术成就和政治地位皆高。夏文彦《图绘宝鉴》评价他：“以书法称雄，画入神品（极精妙的书画）。”[77]擅长多种题材，“山水、木石、花竹、人马，尤精致”。[78]精通工笔和写意两种技法（图 3.）（图 4.），学养深厚，富有哲思。因其是官职最高汉族画家，所以在元代宫廷中极具影响力。

---

76 宫廷画院的出现有两条件：一方面，阶级统治加强使得宫廷管理机构建制趋向完善，皇权统治开始在宗教、文化艺术等各个方面施加影响。另方面，绘画艺术积累发展，使其社会功能受到普遍重视，成为统治者维护其统治以及生活享乐可资利用的有效工具。

77 夏文彦（元代）.图绘宝鉴[M].北京：北京师范大学出版社.2016：89.

78 吴梅影.赵孟頫传[M].杭州：浙江古籍出版社.2016：27.

他在两处机构间的频繁互调，更增强了他画学思想和艺术风格的渗透力。自 1322 年赵孟頫故去，翰林国史院和集贤院已不再是宫廷文人画家的活动中心。

1329 年元文宗（1304-1332）在宫廷设立了奎章阁学士院，职能是宫廷教育，编纂翻译皇室典章，鉴定文物书画等。供职于此的诸臣多为名家，其核心是文物鉴藏家、竹画家柯九思（1290—1343），其次是擅长文学的画家揭傒斯（1274—1344）等。文学家及画家虞集（1272－1348）（图 5.）和柯九思常在奎章阁鉴赏古书画和当朝名迹并在其上书写题跋，他们收集、鉴定书画甚多，对保护汉文化起了积极作用。十二年后，奎章阁的绘画活动随着它的撤销而告终。1340 年设宣文阁继续承担原奎章阁的书画鉴藏职能，书法家周伯琦（1298-1369）取代离职回乡的柯九思，但是宣文阁的编制和地位缩减了，艺术功能已十分淡化。

秘书监和昭文馆是管理皇家经籍图书的机构，供职画家都具备精湛画艺，整体以逼真严谨的画风著称。秘书监建制贯穿整个元代，它所监理的与书画有关的事务包括鉴藏、分类、修复、装裱等。著名的画家有负责文书起草、校注“元代界画[79]第一人王振鹏（十四世纪）”[80]（图 6.）。从事文秘的商琦（图 7.），他画风继承南宋（1127—1279）画院，工整细腻。擅长人物肖像的有书画辨验专家唐文质（十四世纪），“为功臣官爵画像，作为图像记录流传后世。”[81]这是《秘书监志》记载的该机构唯一具体的绘画活动。除了管理监内图籍书画外，秘书监还承担绘制地图等任务，绘画的实用性在这里得到了发挥，而艺术性则下降。

在昭文馆中任职的宫廷画家著名的如擅画历史人物、马及建筑的何澄（1217—1309）（图 8.）。擅长雕塑和绘画的刘元（1240－1324）（图 9.），被开国皇帝忽必烈（1215-1294）招入宫廷。他将印度雕塑技法与中国传统文化相结合，“被

[79] 指使用界尺画线，适于画建筑物，风格严谨逼真的画类。
[80] 杨德忠.元代画家王振鹏人物画述略[J].中国书画,2018(08):38-43.
[81] 王士点（元）、商企翁（元）.秘书监志[M].上海：上海古籍出版社.2022：209.

宗教界称为奇才”[82]。另外还有负责宫廷服装设计，宫殿装潢，皇家寺院壁画等事务的画家，普遍官阶不高，繁杂与重复性的工作也限制他们艺术才能发挥。如刘贯道（十四世纪）因画《裕宗像》[83]得到皇室赏识，聘为服装设计师。

综上所述，在元代宫廷供职的文人画家们，其艺术创作呈现出三个特点：首先强调功能性。主要是为皇室服务，题材上以记录宫廷生活，展示帝王风貌为主，具有叙事性，起美化政治与宣教的作用。其次技法以工笔写实为主。多以精工细描的作画方式，追求真实地展现物象，在描绘人物大场景和壮丽河山时，重视营造宏大氛围，描绘对象复杂，色彩丰富鲜艳。最后个人作品风格具有两面性。因职责要求绘制作品具有很强局限性、目的性、实用性，且占据了绝大部分创作时间。但工作之余的绘画呈现出自由风格，即以水墨写意为主要技法。多以竹石、花鸟、山水等主题，黑白为色调，选择忽略形象逼真，而强调精神表现与对艺术的探索，如赵孟頫风格迥异的绘画（图 10.）。这或许是他们工作之余的放松，而这与倪瓒为代表的宫廷外文人画家“绘画是愉悦自己的方式”[84]的观点相同。

1.2.2. 元代文人画家

在元大批会书画文人失去了宋时优待，虽然举荐、科举与有书画职能的宫廷机构网罗了部分文人，但绝大部分文人远离政治中心，“当皇帝不再扮演赞助人的角色时，中国东南部因舒适的气候和发达的民间经济变成了文化中心。”[85]他们以民间聚会的形式探讨艺术。事实上，绝大多数画家都乐意为元廷服务，如钱选（图 11.）、郑思肖（1241—1318）（图 12.）、龚开（1221—1305）（图 13.）等一生都不愿为元廷服务的遗民画家在元画家中只占少数。事实是大部分文人缺乏做官机会，如

[82] 甄光俊.刘元：元代雕塑奇人[J].天津政协公报.2008(06):47.
[83] 真金（1243 — 1285），元帝国创始人忽必烈和他的妻子察碧的次子。
[84] 陈雨杨.倪瓒[M].石家庄：河北教育出版社.2003:51.
[85] 苏珊·布什.中国文人画[M].香港大学出版社，2012.118.

王蒙（1308—1385）（图 14.）作为赵孟頫的外孙，有家族入仕的传统，1340 年起担任官员，后因红巾之乱[86]仕途被迫中断。在谋求仕途的过程中遇到挫折的，如黄公望（1269—1354）（图 15.）被卷入税务舞弊案入狱，后辞官归隐。因此大部分文人无法获取官方薪水，经济上被迫转化成其他职业（阶层），如教师、商贾、医生等。标志着文化官员阶层的解体与向更广泛的文人阶层蜕变。

没有官职的文人画家虽然缺乏皇室对艺术的赞助，但也不被皇室的审美与功利化的需求所束缚，在艺术上享有更多创作自由，普遍遵循内心感受。他们从更具抒情与哲思的文人画理论与风格中获得启发。[87]

文人画具有三个特征：首先是格调文雅。文人画是集文学、书法、绘画及篆刻艺术为一体综合型艺术，是画家文化素养的体现，所以画家学识和人品会直接反映在作品的格调上。其次是重墨轻色。这同中国传统绘画审美观与哲学有关。一方面创作上画家把揭示事物生命本质作为最高艺术追求，将色彩元素置于次要位置[88]。另一方面，中国奉行内敛、谦虚的文化。儒家“做事不极端，用适中的做法。人在天与地的中间，要与世界和谐。”[89]，道家“色彩缤纷的世界，让人眼光迷乱”[90]，佛家“事物的表象是空虚的”[91]。使文人画具有重本质、弃浮华，简化色彩，以朴素的黑白灰，传递真挚感受与无限哲思特点。最后文人画在题材选取上重象征性，

---

[86] 红巾之乱是中国一场反对蒙古元帝国统治的运动，最终以蒙古政权垮台、中国恢复独立和 1368 年中国明朝的建立而结束。起义的开始时间被认为是 1351 年（十四世纪）。

[87] 明代画坛领袖董其昌（1555—1636）对文人画历史传承关系作了初步阐述：“文人画自唐代王维始，其后董源 （934—962)、巨然（960—985）、李成（919—967）、范宽（950—1032）为嫡子。王诜（1036－1093）、米芾（1051—1107），都从董、巨获益，直至元四家黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，都是正传。明朝（1368－1644）文征明（1470—1559）、沈周（1427—1509），又接续传承。”董其昌(明代).董其昌[M].石家庄：河北教育出版社.2003:58.

[88] 谢赫（南朝）“六法论”作为创作与品评绘画法典将气韵生动位列第一,随类赋彩位列第四。

[89] 马丁诺夫 A.S.. 中庸. 中国精神文化百科全书. 莫斯科：东方文学.卷一. 592.

[90] 卢基亚诺夫 A.E..道德经：前哲学与哲学. 哲学科学. 1989（2）. 46-54.

[91] 列佩霍夫 C. Ю..〈心经〉中的心理学问题. 佛教心理学研究.主编：V. V. 曼塔托夫 / 苏联科学院西伯利亚分院布里亚特分部 / 布里亚特社会科学研究所. 新西伯利亚: 科学出版社. 1986. 38.

有雷同倾向。即山水、花鸟，尤其梅兰竹菊等成为常见题材。但为克服这一局限，题诗在创作中起到了深化主题、丰富意蕴的作用。相同的题材，通过具有不同含意的诗文，可揭示出每个画家不同的构思和情感。

异族统治下，元文人一方面不断调节自己心理与行为适应社会，另一方面，内求诸己，将人生价值与意义寄托于超越个体生命的传统文化体系中。东南地区文人在反省亡国之因时，往往将过于精丽巧密的宫廷画同宋廷的腐朽没落相联系。“马一角”（图 16.）、“夏半边”[92]构图同残山剩水、亡国之征象联系，从心理上加以排斥。所以元文人画家们有突破旧形式，寻求新风格的需要，并在文人画理念中找到了归宿。

[92] 马远（1160—1225）、夏圭（1195-1224）同为南宋（1127－1279）宫廷画家。突破了全景山水画的图式，常描绘山水的局部，画面上留出大幅空白以突出景观。

第二章 元代以前墨竹画发展史

在元代以前，竹画经历了从作为衬景到成为绘画主体，画家从注重复制自然到艺术表现和精神象征性表达，技法从工笔勾勒轮廓再染色（或墨）到以墨笔直接抒写的文人墨竹的演变过程。逐渐形成了独特的绘画传统。本章旨在梳理元以前竹画的发展脉络，探讨其艺术表现、象征意义及题材内涵，有助于竹画理解。

2.1. 中国文化中的竹子

竹是竹亚科（Bambusoideae）植物的通称，属于禾本科，是禾本科中唯一具有乔木形态的类群（图 17.）。竹主要分布在热带、亚热带和暖温带地区。竹具有的独特特征使其被广泛应用与重视。第一，竹的多功能性：首先竹生长迅速，可再生可用于生产各种产品。其次竹材硬度大重量轻，在亚洲地区被广泛应用在建造房屋、桥梁、家具、工艺品等（图 18.）其强度与耐久性可抵御自然灾害和结构负荷，是一种可靠的材料。第二，竹的生态友好性：由于其茂密的生长和广泛的分布，竹林有助于保护土壤和水源，防止土壤腐蚀和污染。竹根具有良好固土力减少洪水风险。竹叶对二氧化碳及其他有害物质具有净化能力“达 12 吨/公顷，供氧能力比树多 35%”。[93]第三，竹的食药功能：首先，竹具有较高营养价值，如竹笋富含膳食纤维，维生素 C、钙等成分，可生食与炒食，口感清爽，在亚种烹饪中受欢迎，自古被誉为“吸收自然精华的胚胎”[94]。竹叶茶被广泛饮用，有助于清除体内毒素、调节血脂和促进消化。其次，竹茎、叶、根等部位被用于制作药物[95]。第四，竹具有审美意义。在日本、越南和中国竹被视为美好的象征。如在日本竹是庭院设计中竹直秀润泽、挺拔纤细，展现出高雅脱俗的东方气质，适于营造禅意（图 19.）。

---

[93] 苏珊·卢卡斯.竹子[M].伦敦：反应书籍.2013.14.

[94] 张君华.（宋代）.云笈七签[M].北京：中央编译出版社. 2017:678.

[95] 李德铢. 中国竹类植物图鉴 [M]. 北京: 科学出版社. 1993: 12.

2.2. 竹在绘画中的象征意义

在中国五千年的古典文明中，竹不仅有着宗教，伦理，文学方面的深刻含义，更是竹文化的重要组成部分。

2.2.1. 宗教意义

在中国文化中，竹子具有多种含义，是民间信仰、道教、佛教的重要象征。

中国具有祭祖传统，对竹神进行祭祀崇拜，目的是保佑信众获取竹旺盛生殖力以得到子嗣。仡佬族[96]是“竹王”的后代，族徽就是竹（图 20.），通过视觉化的设计使竹成为世代相传的神圣符号。可见竹具有密切血缘关系与增强文化认同的象征，具有凝聚族群使其繁衍不息的意义。

在古代道教观念中，因竹具有契合“道”[97]的生命运动机制及结构形态是“道”的物化象征。道教推崇竹，在实用方面竹具有医药，养生等功能。如竹叶汤可以治疗霍乱，竹筒拔罐可以祛除湿气（图 21.）。在精神层面参与生命循环的建构。如《道德经》中记载：“橐龠（鼓风用的竹管）为中空，空而虚，正因为中为空才能鼓风不断，其能量用之不尽。天地无心，则空，才可以生化万物，天地如果有了私心与杂念，成了实心，岂能再生化万物[98]。”竹空心的结构被视为“气”的通道，赋予了竹创造生命的意义。

竹是佛教的象征。竹林与竹建筑是佛教徒修行场所，竹（同竺）是僧人的姓，如南唐高僧竺道生（355—434）。唐代佛教实现了中国化，产生了本土佛教—禅宗，

---

[96] 仡佬中国的少数民族之一，聚集在贵州地区，具有 2000 多年历史仡佬是本民族的自称，其含义为“竹”或“人”，从族称上看， 仡佬以竹作为氏族或民族的名称，是一个典型的竹图腾崇拜的民族。

[97] 在道教中，“道”一词不再具有伦理意义，而是本体论意义，它既指宇宙的根本原因，也指潜在的神秘而不可知的模式，也指生命的完整性。道的概念在世界范围内享有盛誉，很大程度上要归功于经典文本《道德经》，它与《圣经》和《薄伽梵歌》一样，是翻译成外语最多的文本之一。中国文化的著名文学巨著《道藏》—“道之宝库”—与道的概念直接相关。

[98] 老子（周代）.道德经[M].北京：中华书局.2022:101.

被士大夫文人广为接受。禅，由天竺语（梵语）音译作“禅那”（Dhyama），意译为“思维修”。其真正的含义是“定心”，要保持冥思与静虚的状态与污垢充满欲望世俗社会保持距离。而竹的洁身自处，直立不倚，刚柔兼济，虚心节坚的植物属性，契合了佛教所主张的脱俗超凡，心境洁净，不受外扰，才能顺利地进入净土佛国，所以竹成为佛教的象征。大竹禅师语录：“青青翠竹，尽是法身；郁郁黄花，无非般若。”[99]法身，般若本是佛家所设定的彼岸意蕴，它可以从此岸之翠竹，黄花这里得到阐释与读解。因此，作为墨竹画创作主体的中国文人士大夫群体，以竹为师，在凝神与竹对话中，澄明了内心，竹是寄托禅意的精神象征。他们对大自然的竹感到亲切愉悦，从大自然的秀丽竹景中得到安恬的享受。同时也将自己的内心情感投射到大自然的竹中，使它们幻化为自己所喜爱所欣赏的“幽深清远”的景色物象，创造出饱含思想情感的艺术作品，从而丰富了中华竹文化的精神底蕴。

2.2.2. 伦理意义

竹自然物性如空心、坚韧、高耸挺拔、四季常青等契合了传统儒家文化中的理想人格，即“君子”具有崇高的道德理想、坚韧不拔的意志以及具有举止清雅的外在仪表，产生了契合，演化成为封建文人士大夫思想意识中有德行的君子贤人的化身。[100]

最早将竹赋予人的品格，把它引入社会伦理范畴是《礼记》：“礼[101]对于人来说，就好比竹的外表青皮，又好比松柏的内部实心。普天之下，只有竹和松有此美德，所以才一年四季总是翠绿的，枝叶永不凋落。”[102]魏晋时期以阮籍（210—263）、嵇康（223—263）为代表的文人逃避现实，不与当权者合作，遁隐竹林，为从懑闷

[99] 大珠慧海禅师（唐代）.大珠禅师语录[M].北京：兴亚印刷公司.1989:7.

[100] 索科洛夫-列米佐夫 （Соколов-Ремизов С.Н.）：《墨竹作为完美男人的形象》//《东方文化》。 — 2018 年。— 第 3 期。 — 第 118-142 页。

[101] 儒家用作封建等级制度象征的概念。

[102] 戴圣（西汉）.礼记[M].北京：中华书局.2022:713.

中解脱出来，竹林成为他们生活与文化交流的场所，竹的挺拔高耸，彼此独立的形态成为他们人格的象征。从此中国的文人士大夫与竹结下了不解之缘。

自汉代（206-200）以来，绘画受到儒家思想的影响扩大，成为社会精英手中的工具。儒家思想不是一种宗教，而是一种道德主义，强调正义、礼貌和人与人良好关系。这种人文精神影响了中国绘画的主题，绘画成为揭示人之间的关系手段。“绘画大师（古代中国）可以是科学家、官员、诗人，宫廷画师等职业，但普遍具有高尚灵魂的人。”[103]即儒家绘画的艺术形象要体现出道德要求与艺术家高尚人格。

苏轼在《文与可画墨竹屏风赞》中写道：“文同文章与他道德相比，算是糟粕。他的诗和他文章相比，不值一提。诗没办法淋漓尽致地表达感情，就挥墨以书法来表达，最后再转化竹画。”[104]这句话说明了两点：一是由诗入画的过程，成就了文同的文人画题材——墨竹，墨竹是道德的象征。二是在中国文人的评价中德、文、诗、书、画有先后，轻重，本末的关系。文同具备了中国文人的文化底蕴。因此画竹的秘密在于“要体验和凝神于竹的品格之中感悟一种气质风韵，传达一种人格力量。”[105]只有高尚的人才能画出竹的精神，达到人与竹合一的境界。

竹的伦理精神体现在三方面：一是重“气节”，二是坚强不屈，三是谦虚奋进。竹各段之间相连突出的部位被称为竹节，又比喻人性格坚贞。如西汉（公元前 202—公元前 8）典故记载，使臣苏武（公元前 140－公元前 60）被匈奴扣押后宁死不降，被迫沦为奴隶，他手握“节”（皇帝赐予使者的信物）（图 22.）在贝加尔湖边放羊，十九年后才回到祖国。之后“持节”成为指人在逆境中也能坚守某种高尚纯正的道德品质的行为表现，竹节与文人的气节形成了伦理认同。墨竹画家多着意于用风竹和雪竹的艺术形象来表现竹的迎风抗雨、凌霜傲雪的“气节”。如北宋文

[103] 罗利.V. V. 马利亚文编.中国绘画原理：洞见之书.莫斯科：娜塔莉丝出版社.1997. 212—325.
[104] 苏轼（宋代）.苏轼文集［M］.北京：中华书局. 2004 :12.
[105] 李明泉. “尽善尽美———儒学艺术精神”［M］. 成都：四川人民出版社 1995. 74.

同《雪竹图》则展示了竹在风刃霜剑、严寒相逼的雪地里，苍劲挺拔、力拒风雪的气概。因此，台湾学者徐复观指出：“文与可的高尚人格，淡泊地情操，这些都是他画竹的基本条件。而他的画竹，乃是将身与竹化的自己的精神，画了出来。”[106]南宋以后的画家，面对国家受到外来民族的压迫又无力反抗时，多借画竹来表现他们的气节。梅兰竹菊“四君子”和松竹梅“岁寒三友”是其常见题材。元画竹家吴镇《雪竹》（图 23.）题字：“董宣忠烈，严颜有节。砍头也不屈，坚强迎风雪。”画家借不畏强权的东汉洛阳令董宣（前 26—48）和宁死不降的东汉名将严颜（三世纪）的形象，指代竹的傲雪不屈的“气节”。清初画家归庄（1613—1673）说：“画竹不画坡，因非我国土。荆棘在旁，我不与它为伍。”[107]借画竹体现竹不畏严霜，不改其节的情操，勉励自己反抗满清，不与背叛明朝的人为伍的品格。因此在文人眼里“无竹”就是丧节，比杀头还可怕，竹代表了文人独立人格和精神。

坚固且韧性是竹另一特性。竹生长在恶劣自然条件下仍屈而不折（图 24.），展现出坚强的品性。如郑板桥（1693—1766）《竹石》（图 25.）画立根在乱石中的竹，冲破泥土，不畏环境摧残，展现出旺盛的生命力，这是作者通过画竹，对逆境中人生思考，乱石中的竹是其化身和写照，是其坚强品格精神的体现。竹原本是直生的，但生存环境不好就会曲而不直，则称“纡竹”。墨竹绘画中的“纡竹画”题材正表现了竹柔韧品格。文同仕途不顺，但仍心系百姓生活和国家建设，常画弯曲的竹来激励自己要忍辱负重，迂回向上，以柔克刚实是为自己生命所做的顽强挣扎形象的写照。元代顾安（1289-1365）（图 26.）所画弯曲的竹如中国龙在天空飞行，流畅的用笔，浓重的墨色，使墨竹仿佛在纸上运动，充满生机。体现了元代汉族画家虽处于卑贱屈辱地位，仍强烈追求个性独立与人格尊严的精神，是其寓竹

[106] 徐复观，中国艺术精神[M].沈阳：春风文艺出版社.1987:324.
[107] 归庄（清代）.归庄集[M].上海：上海古籍出版社，2010:460.

画竹的主要思想情感。正如英国人劳伦斯·比宁所言：“竹之被选用，不只因其枝干与叶片的形状易于用毛笔点染，而且也因为它象征着中国人所最为赞赏的那种性格，那种在人生的暴风雨面前屈曲，然而并不折断的性格，这种性格优雅但又坚强。”[108]因此，中国历代文人崇尚竹的坚强且柔韧的精神，是为了表达追求个人理想和社会责任的人生价值的决心。

竹的空心结构如同空的水杯，可以注入不同的液体，代表了一种包容谦虚的态度，又因竹可以长得很高代表了一种向上奋斗的力量。如白居易《养竹记》中：“竹是空心，方便传输外界的营养。君子受此启发，以谦虚的态度面对生活。”[109]又如元诗人扬载（1271—1323）《题墨竹》：“竹不论是生长在悬崖上或山谷里，都直上云霄，志向崇高。”[110]儒家经典《大学》记载：“之后才能整治好家庭，整治好家庭才能治理好国家，治理好国家才能天下太平。”[111]完善自身的修养为儒家伦理实践的根本，被文人士大夫视为最高理想。竹从笋破土到长成参天翠竹，需历经风雨的磨难，其过程正是儒家经历磨难奋斗成材的理论体现，所以中国历代的文人士大夫们无不厚爱修竹。竹无诱人的花色，低调内敛。风和日丽时，不趾高气扬。苦风凄雨时，枝繁叶茂，仍不失挺拔的气概。因此，竹虚心自持，奋发向上的品格，一直受到了中国人的礼赞，借其励志自己，乐观面对生活。

2.2.3. 文学意义

意象是文学作品中，具有唤起特定联想或情感功能的主题或概念。秦汉之前文学中的竹意象还不具有独立的地位，魏晋（220—420）南北朝（420—589）竹被纳入了文人审美的范畴，这一时期的文人或写竹之概貌，或赞竹之耐寒与坚贞，或于

[108] 劳伦斯·宾永. 亚洲艺术中的人文精神. 纽约：多佛出版公司. 1966. 60.
[109] 白居易（唐代）. 白居易诗选[M]. 北京：商务印书馆. 2016:44.
[110] 王韶华. 元代题画诗研究[M]. 北京：北京广播学院出版社. 2010:61.
[111] 曾子（春秋）. 大学[M]. 北京：外语教学与研究出版社. 2011:5.

竹中寄托风流放达、隐逸、思乡之情，竹意象由此形成。唐宋文人或对竹细致刻画，或颂扬竹之虚心、孤傲，或将个人经历、情感、志向、信仰等投射于竹，竹意象实现了其人格化与个性化的进程，中国文学中的竹意象成熟了。

古代中国画竹的人也写竹，体现了诗画相通的契机。国画重写意（“写意”指艺术家忽略艺术形象的外在逼真性，而强调其内在精神表现的艺术创作风格和手法。）诗重言志，二者都注重总结概括，以形写神，渲染意境。因古代文人又多为琴棋书画兼通，竹文化也就多渠道地渗透到文人心灵深处。其对于竹的文学描写基于传统文化心态及文人性格，所抒发的情感契合自身需要、内心敏感的意义层面。由于人情感活动与价值追求具有丰富性，所以竹文学意义可简单归纳为三种。

一是以竹表示对官场的厌恶，对归隐的憧憬以及对故乡的向往。在面对官场的黑暗与个人理想无法实现的处境，许多文学家主动或被迫辞职，回故乡隐居与竹为伴。如元末高启（1336－1374）曾作《题扇上竹》以示处窘境持操守 ：“秋天的竹枝，剩下几片竹叶。而仍坚强迎着秋风。宁愿随着团扇一同飘动，也不愿意被束缚在箧中。 ”[112]诗人将自身处境比喻成秋天，表达了时过境迁的悲凉，和对坚强与自由的向往。清代郑板桥担任县长时因请求赈济饥民，得罪了上司，被排挤作《画竹与人告别》的文章说“我决定辞官，因为官清廉，回家时一贫如洗。 我画了一竿瘦竹，竹能在寒冷江边当作鱼竿。”[113]

二是以竹烘托凄凉的氛围和表明内心的孤傲。人与竹，是情景交融的，如诗人王维《竹里馆》 “独自坐在竹林中，弹琴声在林间环绕。竹林的方位没有人知道，只有月光陪伴我。”[114]以朴素的描写，烘托出清新诱人的月夜竹林的意境。用竹表

[112] 高启（元代）.高启诗选[M].北京：中华书局.2005:30.
[113] 郑板桥（清代）.郑板桥文集[M].成都：巴蜀出版社.1997:299.
[114] 王维（唐代）.王维诗选[M].上海：上海古籍出版社.2017:103.

现孤傲性格的，如曹雪芹（1715—1763）《红楼梦》记载自黛玉住进潇湘馆[115]后，“窗外竹影映入纱窗，室内翠润阴凉。”用竹对潇湘馆氛围格调的烘托，是为了塑造黛玉高冷孤傲性格。正如林黛玉回答贾宝玉说：“我心里想着潇湘馆好，我爱那几竿竹 ”[116]这是作者借小说人物表达不与世俗社会同流合污,保持内心清洁的心态。

三是以竹表达女子爱而不得的惆怅。张华《博物志》载：“舜帝[117]死后，他的妃子痛哭流涕。眼泪洒到竹，使竹长出斑。”[118]泪能染竹成斑，这种不合生物规律却合乎民俗心理的文学化现象，使斑竹（图 27.）寄托了女性执着于失落爱情而无法解脱的悲情。被陷害降低官职的刘禹锡（772－842）又将多情相思象征的斑竹，升华到政治内涵：“斑竹枝啊斑竹枝啊，泪痕点点寄托我的相思。”[119]抒发自己政治受挫和被发配边疆的怨愤。在作者笔下，竹是一种隽永幽雅的意象，而不再是普通的自然景物。

咏竹文学的美感不同于西方对英雄歌颂的壮阔史诗，而是朴素内敛，清秀淡雅的“托物言志”。通过对竹的描绘歌咏，来表现文学家的情趣思想，而不是直接宣泄其所感所思，因此，咏竹文表现情感的方式一般都是迂回曲折、委婉含蓄。竹细圆修长，柔而难折，色泽淡雅，具有较鲜明而典型的阴柔美的审美特征，因而咏竹文学的美学风格大都是重视意境，启发联想。咏竹文学与中华民族传统的审美需求相契合，故得以较早出现，并获得充分发展。

2.3. 简述墨竹画派的发展历程

墨竹的历史主要分为三个时期：画中的竹，以竹为题材，文人墨竹画派。

I 画中有竹

---

[115] 《红楼梦》中大观园的场景。这是江南风格的宾馆，林黛玉的住所。

[116] 冯雪平.最美不过潇湘馆——“名著中的生态意识”之二[J].博览群书,2023,(10):92-95.

[117] 晚期父系氏族社会中部落联盟的传奇领袖。

[118] 张华（晋代）.博物志[M].北京：中华书局.2021:93.

[119] 刘禹锡（唐代）.刘禹锡集[M].上海：上海人民出版社.1975:144.

在中国人的思想史上，不是所有植物都享有平等地位。“考虑到儒家和佛家关于感官愉悦的禁忌和道家对平淡的追求，竹与梅花和菊花早已成为高尚人格的象征，因此对它们的欣赏也意味着对既定价值的认可。”[120]关于竹画的起源可考据的历史是在唐代。需要注意的是，所谓竹题材绘画，与竹图像之间存有区别。作为一种常见植物，竹图像的历史要早更多，清代叶昌炽（1849－1917）晚清著名的金石学家、文献学家、收藏家。光绪进士的《石语》[121]中记载有汉代的竹叶碑一件。北魏（386－535）孝子故事线刻石棺上的竹（图 28.）。敦煌莫高窟的西魏时期壁画《五百强盗成佛因缘》（图 29.）等。图像中亦有竹的身影。但这些只是衬景或装饰用的竹图像。到了初唐画家对如何画竹仍然处于探索阶段，试图用简括的笔墨勾画出竹之梗概的作者，一时更未能取得突破。如唐韩休墓壁画的墨竹（图 30.），叶子的排列有羽状的，有掌状的，有朝单一方向并列的，也有两叶对生的，整竿的布局显得呆板。

“竹不属于木本植物，但在中国传统园林中它与树木等同，参与空间的建构。”[122]竹同样出现在中国的山水画的产物的传统园林中，参与构建着园林主人的栖息家园。北宋（960—1127）郭忠恕复制盛唐王维《辋川图》（图 31.）中竹的处理可知这一时期画竹仅将竹机械排列在山坡上，表现景观的客观状态，并没有刻意强调竹人格化后的品质，所以依然是“画中有竹”。

II 以竹为画

唐朝能画竹的画家不少，但他们都没有将“竹”作为单独描绘的题材，而是与其他植物、禽鸟、花卉混搭，竹在这些画作中往往只作背景。比如汉王李元昌（619

[120] 罗纳德·C·伊根.美的问题：北宋中国的美学思想与追求.波士顿：哈佛大学亚洲中心.2006.110.

[121] 金振华（清代）.石语[M].长春：吉林人民出版社.2005:79.

[122] 戈洛索娃 E.V.. 园林与公园植物区系分析. 中国森林通报.2015 (5).58-65.

-643）善画“竹鸡”，韩干（706-783）曾画“花竹”、薛稷（649-713）画过“鹤竹”、韦偃（七世纪）画过“竹木”、边鸾（七世纪）画过“雀竹”。

中国绘画史上第一位以竹为创作母题的职业画家是萧悦。白居易《画竹歌》[123]在诗作中先指出了当时世人画竹的通病：容易将竹身画得臃肿，竹梢死垂而无生气。但萧悦（七世纪）画的竹，竦峙挺拔，生机勃发。晚唐张彦远（815 - 907），在他所撰的《历代名画记》[124]中，所记载唐代画竹画家及有关题材内容很少。有关萧悦词条评价仅为：“专攻一种颜色画竹，有雅趣”。“专攻”，“雅趣”说明“竹”已成为画家独立的审美对象，同时这种单色画竹技法于晚唐也开始形成风气。在宋人郭若虚《图画见闻志》的记载中，晚唐至北宋初这段时间，迎来了花鸟、山水画的大发展。他对这两百年中所取得绘画成就，感觉很自信，认为在山水、林石、花竹、禽鱼等画科方面，“唐宋时期优于古代”[125]在郭若虚的记载中，有一点不同寻常之处，就是他首次提到了“墨竹”，这应是完全不同于以往画家勾勒设色的一种技法如“孙位，善画人物、龙水、松石、墨竹。”[126]宋黄休复（十世纪）《益州名画录》说孙位（九世纪）于光启年间（885-888）在成都昭觉寺画“松石墨竹”壁画，并称此画“笔精墨妙”。[127]李衎《竹谱》中还提到成都大慈寺灌顶院有唐人张立的“墨竹画壁”。[128]他是第一位被记录的擅长“墨竹”的画家。虽然孙位所作的“墨竹”如今难睹原貌，但是他的人物画《高逸图卷》（图 32.）可佐证。实际上，唐人孙位的“墨竹”是受水墨山水画技法启发，用水墨写山水的画法在晚唐时期已成熟，盛唐时期的王维创立了与李思训（653-716）、李昭道（675-758）“青绿山

[123] 孙明君.白居易诗选[M].北京：人民文学出版社. 2005 :187.
[124] 张彦远（唐代）.历代名画家[M].北京：人民美术出版社.2004:5.
[125] 郭若虚（宋代）.图画见闻志[M].1964:53.
[126] 郭若虚（宋代）.图画见闻志[M].133.
[127] 黄休复（宋代）.益州名画录[M].成都：四川人民出版社.1982:81.
[128] 李衎（元代）.竹谱[M]北京：北京商务印书馆. 2021: 233.

水”迥异的“泼墨山水”，即用水墨淡彩的方式描绘山水。王维认为，用水墨绘画才是最好的选择：“夫画道之中，水墨最为上”。孙位将山水画技法迁移到画竹上，为宋元墨竹画派的建立打下了基础。

唐末国家分裂，但西蜀与南唐相对安定，且都建立了画院，出现了黄荃（903-965），徐熙（886-975），李坡（十世纪）等画竹名家。这一时期（五代十国）形成了一定的规范和程式，对于竹的技法不像盛唐之前那样呆板与僵硬。黄荃通过对竹细腻写实刻画和画面丰富的文化韵味，受到皇室和民间普遍喜爱，宋人李宗谔（964-1012）《黄荃竹赞》：“既能如实画自然中的竹，也能用竹传情”[129]。但黄荃竹图（图 33.）的表现技法是“以墨染竹”，是以墨进行渲染的工笔勾勒法画竹作品，而不是以墨笔直接抒写的文人墨竹画。宋代《宣和画谱》[130]记载了徐熙画竹技法的特点，一是他通过写生收集素材，二是，用墨来塑造形象。将徐熙《雪竹图》（图 34.）与《阆苑女仙图》（图 35.）中的竹对比，可直观到全以墨色来塑造整体形象的风格差异。在构图上形成了三两湖石之后，耸立着几竿竹的程式，被后世沿用。李坡是《宣和画谱》墨竹画科中著录的唯一五代画家。他不习他技，专工画竹，《风竹图》（图 36.）采用“S”形构图，让枝叶充分伸展，赋予了竹舒展的形态。用笔自由，用墨丰富，一气呵成。

画家们通过对竹的长期观察，已经总结出了一套相对成熟的绘画语言、程式与方法。他们高度概括出竹的生长规律与形态特征，展示了在自然中的变化。更重要的是，在构图方面突破了传统山水，花鸟画的繁复全景式构图，采用“特写”，重点刻画主要物象，其余采用留白的方式，以此营造出画中的诗意。比如其中“画竿、画节、画枝、画叶”的各种技法，与后人所总结的类似，也包括坡石在内的整体构

[129] 黄庭坚（宋代）. 山谷内集[M]上海：上海古籍出版社.2012:739.
[130] 赵佶（宋代）.宣和画谱[M]上海：上海古籍出版社.1999:102.

图，竹叶与竹竿之间的疏密布置等程式，都已然确立了墨竹技法。正是通过上述这些形式感极强的处理方式，画家为笔下的竹注入了生命力。

III文人墨竹

由宋官方主持编撰的从古至今皇室所藏绘画作品的著录著作《宣和画谱》首次将“墨竹”作为一个独立的画科，其思路是相对其他山水、花鸟画科中已经长期存在的“竹”，给出了一个相对具体的定义。画谱的编撰者们对于苏轼、苏辙（1039-1112）、文同等人倡导的文人绘画理论，显然不陌生，其对墨竹的定义与苏轼们相当接近。在其《墨竹叙论》[131]一章中，首先规定了“墨竹”创作方法：不采用丹青、朱黄、铅粉渲染以求形似，而用淡墨挥扫，独得于象外者——这与此前流行的双勾填色的方法完全不同。其次，谈到了“墨竹”的创作群体：“多出于文化修养高的人”，也就是这类人就像苏轼和文同一样的业余文人画家（主业是朝廷官员），而不是以画谋生的职业画师。第三，谈到了“墨竹”的创作目的：“当诗不能表达自己情趣、抱负、感想时，就借用书法，进而用绘画来表现。即文人士大夫们画墨竹，为的是表达自己的情感与思想”。“墨竹”这一画科的创作目的和创作群体，全然迥异于其他各类传统画科，其所倡导的“文人消遣时随兴而成的写意画”原则，与当时北宋文坛领袖们的美学思想如出一辙，这种诗、书、画异迹而同体的观念一直延续至近代，由此开启了中国将诗、书、画融为一体的文人画审美传统（图 37.).同时，由南宋苏汉臣（1094 - 1172）的反映风俗生活的《长春百子图》（图 38.）上画着儿童在欣赏墨竹，也可证实墨竹在宋代已建立，且形成了赏竹，画竹的社会风气。

第一位墨竹画大师是文同。文同是苏轼的表兄，是北宋文人群体的代表，《倒

[131] 本章是本书的重要组成部分，全面探讨了“墨竹”画的主题。

垂竹》虽以竹枝的局部为主题，但画面上充塞着磅礴的气势。《宣和画谱》说文同的墨竹：“气压十万丈夫”[132]。画中倒挂着的竹，枝叶茂盛，构图饱满，用浓墨画叶正面，淡墨画叶背面，用笔遒劲，风格潇洒，如同君子秀拔有风度。竹竿上一节环抱着下一节，当中出一道弧形的白线。在金代王庭筠的《幽竹枯槎图》上也能见到类似的画法。李霖灿（1913-1999）《中国墨竹画法的断代研究》[133]称前一种画法为“环节法”（图 39.）。大的竹节只在罗汉竹等品种上具有，是综合了几种竹的特点创作而出，但给人逼真可信之感，这源于画家对真竹的长期研究性绘画，使植物的生理与艺术融通。同时，他纠正了过去画“羽状叶”的习惯，将叶分组，利用笔根，笔肚，笔锋等毛笔不同位置的特点，配合墨的干湿浓淡变化，真实地表现出竹枝的生长关系，为元代用书法技法画墨竹做了铺垫。他的作品无疑是我国画竹史上的里程碑。

苏轼《石氏画苑记》[134]中说：“绘画最基本的是形似物象。”画竹形似并不容易，南北朝的画家画不出写实的竹，直到五代、北宋，画竹才开始有门径可寻。将赵佶《听琴图》（图 40.）背景中的竹与唐画相较，写实的本领已大有进步。北宋黄伯思（1079 - 1118）在评论这一时期竹画认为：“很多画家虽形似但缺乏画意”[135]。结合先秦时《荀子·天论篇》已指出：“形具而神生。”[136]可见到了宋代，已经从画竹的形似追求更高精神层面的意境。

元之后竹画发展简史

元代竹画的历史与理论将在后续两章中详述，但其发展并未就此终止，在明清两代仍在延续，不过已呈下降趋势，其鼎盛时期已经过去。

---

[132] 赵佶(宋代).宣和画谱[M].102.
[133] 李霖灿（台湾）.中国绘画史研究集[M].台北：商务出版社 1992:55.
[134] 苏轼（宋代）.苏轼全集[M].北京：中华书局. 2021:448.
[135] 黄伯思（宋代）.黄伯思文集[M].南京:江苏美术出版社.2009:262.
[136] 张觉.荀子[M].上海：上海古籍出版社 2012:86.

明初（1368－1424）时期，夏昶（1388－1470）是墨竹画的集大成者，其风格更为精湛。湘江流域自古以来便是朝廷官员的流放之地。在《湘江风雨图》（图41）中，河边的竹林不畏风雨与寒水侵袭，顽强耸立于两岸，正是人坚毅品格的化身。每片竹叶在风中姿态各异，令观者感受到来自四面八方的风，营造出一种悲怆而紧张、如临生死关头的氛围。

王绂（1362－1416）对竹画的贡献主要有两点。其一，是描绘烟云中的竹林（图 42）。他充分利用了宣纸[137]的特性以及元代皴染技法，以极淡之墨和迅捷笔触，使背景的竹叶隐隐显露，成功传达出雾中竹林的朦胧之感和茂盛生长的恣意情态。其二，王绂简化了竹节的画法，开始使用简单的勾勒笔法，这使得他笔下的竹子看起来更加生动。

从明中期到清代，画墨竹已从高雅的文人活动普及为民间市井活动。各种带有通俗读物性质的墨竹画谱得到欢迎，如嘉靖年间《遁山竹谱》，万历年间《雪斋竹谱》，天启年间《十竹斋竹谱》等。但清高文人为了避免世俗化的墨竹技法，选择以标新立异的方式完成创作。石涛（1642 - 1707）（图 43.）发挥生宣渗水性强的特性，墨色对比强烈，叶面宽大，饱满有力，给人自由奔放的感觉，其著作《苦瓜和尚话语录》认为：“没有技法是最好的技法。”扬州画派在石涛的基础上更追求画家个人画风的个性化。画竹具有代表性的是郑燮（1693 - 1766）（图44.），金农（1687 - 1763），李方膺（1695 - 1755）。

郑燮继承了石涛的画法但弱化前后竹的空间关系，注重墨色的浓淡干湿对比，用笔柔与硬的对比，竹叶多为正面堆叠，更具有平面装饰感。将行草的书法技法运用到画竹，画上大量题写忧国忧民的诗句，竹是他思想的可视化。金农六十岁

137 这是一种中国传统书画用纸。其生产始于唐代，名称来源于安徽省泾县。采用传统手工工艺，用青檀树皮和沙田稻草制成。

后开始画墨竹，将篆刻的技法运用其中，在《竹图》（图 45.）自题中说自己画“无潇洒之姿，有憔悴之状”。湿润的墨色使叶子粘连形如枫叶，营造出深远的意境，古拙而有童趣。

李方膺（图 46.）善画风中竹，竹叶形态如同在竹竿上挂布条别具一格，属于“表现主义”。

海派继承扬州画派的墨竹一派发展到清末已显颓势，作画潦草，过于求新求变，可能因动荡的时局，[138]蒲华（1832 - 1911） （图 47.）墨竹给人凌乱不安的感觉，竹象征君子的沉稳风度已不存在。又如吴昌硕（1844－1927）画竹用“石刻技法 ”，中锋用笔，气度浑劲如刻铁，不追求秩序感，而是随性挥洒。形态趋于抽象，竹只是构成画面点线面元素（图 48.）。

墨竹的历史也是中国传统美术的发展史，起源于唐，建立在宋，兴盛在元，发展于明，没落在清末，形成了强大，完整的文化传统。正如俄罗斯汉学家瓦西里 •米哈伊洛维奇 • 阿列克谢耶夫曾说“ 中国文化不是博物馆的展品，而是一条流动的河，其传统始终在重新诠释（reinterpretation）中延续。”[139]总之，墨竹凝塑了中国艺术精神传统，反映了中华民族审美特性的艺术观，造就了文人

---

[138] 时代的动荡表现在政治社会稳定保障的缺失和城市文化的功利化。上海学派是在西方资本主义蔓延（以及西方挑起的两次鸦片战争）的条件下，也是在封建制度赖以生存的经济崩溃的背景下形成的。与此同时，与列强在华办工厂、吸纳海外事务的运动同时发生，民族资本主义在中国开始形成。面对国内外的双重压力，清朝统治下的各阶层人士开始造反。由农民阶级发起的太平天国运动和义和团运动，沉重打击了清朝和西方列强的势力。在此背景下，满清统治后期开始出现大规模的文化转变，人们从封建主义的束缚中解放出来，进一步探索西方的科学和思想。十九世纪中叶，上海经济快速发展，工商业不断进步，成为绘画的新市场，吸引了江浙地区（特别是扬州）的专业艺术家。所谓“上海学派 ”就是这样形成的。该派的优势在于将民间艺术传统与典型的文人画强调诗、书、画的统一相结合。此外，学校代表们还从古老的石雕金雕艺术中汲取灵感，通过运用流行的题材、技法和系列，形成了深受大众和挑剔鉴赏家喜爱的学校独特风格。具有明清时期的绘画风格和鲜明的色彩组合。艺术家为了征服市场而需要快速写作，这导致了大量仓促创作的功利主义作品。

[139] 阿列克谢耶夫 V.M..中国文学：选集/评注. M.V. 班科夫斯卡娅. 莫斯科：科学出版社. 1978. 214.

画派。

第三章 蒙元统治时期墨竹画的特点

元墨竹画有独特形式，一方面，由历史进程创造，例如政治、文化、社会环境等外部因素。另一方面，由墨竹画科自身发展决定。主要体现在墨竹画的工具属性，墨竹意象构造的独特性，文字与画结合的综合性，墨竹画理论的丰富性。

3.1. 墨竹画工具属性

“工欲善其事，必先利其器。”[140]元是绘画审美转折期，水墨写意成为主流，画具也普遍由绢变成纸。陆俨少（1909－1993）曾说：“画至元大变，和改用纸分不开。”[141]国画画具包括毛笔、墨、纸或绢等。毛笔笔头由软硬不同的动物毛制成，适合创造不同的线条和肌理。墨因加水量不同又有丰富的干湿浓淡变化（图 49.）。纸是绘画承载物（画底），根据墨迹扩散性能可分熟、半熟、生[142]（图 50.）。画具特殊性决定了画面效果和审美风格的特殊性，所以画具在风格呈现中扮演重要角色。

自蔡伦（61－121）改进和推广造纸术后，纸在宋画使用较前代已增多，但在宫廷主导的严谨、多彩工笔画风下，便于精细刻画和反复染色的绢仍是主材。特别是宋徽宗时期（1100-1126），皇室重视文艺，奖励绘画，画家互相竞争、研讨成风，于是绢的需求量很大，且对材质的要求不断提高，所以宋制绢工艺精良超前朝。

至元皇室取消画院，只设置了与绘画相关且松散的机构，于是画家的主体由宋的宫廷职业画家转向了视书画为余事的文人画家，前朝由皇室供给的昂贵绢在画中用量大减，转向了更低廉的纸。元文人画家画在纸上的原因有三方面。首先

---

[140] 李泽厚.论语今读[M].北京：三联书店.2008:221.

[141] 陆俨少（1909－1993）中国近现代中国画家教育家。陆俨少.陆俨少论艺[M].上海:上海书画出版社.2010:45.

[142] 熟纸是加工时用矾（Potassium alum）等涂过，纸质硬，吸水力弱，墨不会洇散，宜画工笔画。生纸吸水力强，墨易扩散，使墨线边缘出现绒毛状，宜画写意画。半熟纸特性介于两者之间。

纸在宋已应用于画，呈发展趋势。皇帝赵佶，宫廷画家赵昌（970-1040）、夏圭（十二世纪）等也以纸作画，为纸在元普及奠基。其次是纸已是文人日常办公、生活书写的普遍材质，而文人画主张抒情写意，书法与绘画结合。所以价格低廉，具有渗化墨水，有更随机效果的画材成为首选。最后，元画家为与前朝画风区别，是创造属于自己时代风格（文人写意画）的选择。

画墨竹技术要求是墨色多变，用线有力，画纸是否具有良好的润墨性和柔韧性是画家考量因素。元墨竹画家技术特性分两类，一类善于发挥纸的润墨特性而多用墨，如高克恭、吴镇等。另一类善于发挥纸柔韧性而多用线，如柯九思、倪瓒。

元墨竹画家多采用半生半熟的纸，润墨性好。由于原料因素，纸有很多不规则纤维，较绢质地粗糙。墨的不同变化更易显现。半生半熟纸因没有完全施矾等工序，纸面纤维间留有密集细孔，运笔时会因走墨而出现洇染效果，适宜不求工细的墨竹画。如吴镇（图 51.）利用了纸易润墨特质，使墨竹呈现湿润，富有生机效果。竹枝、竹叶用浓墨，石用干墨横扫，梅枝以湿墨晕染，全画有雨后清新感。

元画纸柔韧性高。因为原料中加入青檀树皮（Pteroceltis tatarinowii Maxim），当含量达到 50%以上时就可以承载毛笔反复摩擦，完整保留墨线运行轨迹。元末倪瓒常利用此特性，以干涩墨线画墨竹，突出竹苍劲、古朴的特点。如《竹石图》（图 52.）全画用干涩淡墨，画家倾斜毛笔，以纤细的线反复揉搓纸面增加层次与力量感，纸本色因受墨不均而透出，赋予物象孤独且神秘的质感。一方面，这吻合画家清高孤傲、不流俗的品格。另一方面，这种枯淡而疏寂的风格，为元末墨竹独有。

同时，元代湖笔[143]（图 53.）制作技艺的提升也为墨竹画家创作提供了保障。赵孟頫是湖州人，精于制笔，对工具要求严格，“常与笔工一起切磋实践”[144]。清《履园丛话》记载：“他取数十支湖笔拆开，选最好的毛再制成一支。”[145]他的墨竹与书法给人潇洒、有力的感觉，这与使用湖笔这种具有较强柔韧性的笔有关。湖笔通常用黄鼠狼尾毛加羊毛制造，比油画笔柔软且富有弹性，具有较好含水性。笔头呈锥体，由笔尖、笔肚、笔根组成。画细线，用笔尖。画粗线或晕染可用笔肚和笔根。配合画家调墨的深浅与不同行笔方式，创造了丰富的线条轨迹。“在中国绘画中，微观形式（线条、笔触、点）比宏观形式（构图、色彩）传达了更为丰富和直接的关于作者精神成就的信息，而后者的信息则通过多层次的语义和复杂的图像语法间接表达。掌握这些在所有风格中始终保持视觉开放性的笔法基础，使得鉴赏者能够进行所谓的‘目光书写’，即不仅仅是观赏，而是在脑海中重现作者的所有笔触动作。这种共同创作加深了对作者心理状态和精神成就的理解，并成为跨越时空的个体之间‘精神共鸣’（神会）的条件。”[146]如心电图般呈现出画家心情的起伏与变化，所以竹画的线条可以抒情。

3.2. 单色竹画意境的构成要素

根据《艺术美学辞典》定义意境（Artistic conception）是：“文艺作品中客观物象与所表现的思想感情完美融合而形成的高质量艺术世界。”[147]中国画将意境作为艺术评价美术作品质量高低的标准之一。其形成有三个阶段。一是意象

---

[143] 湖笔是产于中国浙江湖州善琏镇的毛笔，始自晋朝（266—420），至元时以工艺精湛、品质上乘著称。

[144] 钱泳（清代）.履园丛话[电子资源] URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb(访问日期：2023.9.19).

[145] 钱泳（清代）.履园丛话[电子资源] URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb (访问日期：2023.9.19).

[146] 别洛泽罗娃 V.G..中国传统绘画社会与国家剖析，第 45 卷(2).2015. 342-370.

[147] 朱立元. 艺术美学辞典[M]. 上海：上海辞书出版社, 2012:525.

（imagery）[148]萌芽期，源于战国（前 476—前 221）《易传》：“圣人用确立《易》象的办法来表达自己的意念。”[149]讨论了卦象（manifestation of a divination）[150]代表的意义。二是意象形成期，刘勰（460-538）《文心雕龙》赞嵇康诗文：“除字面意外，也有其他含意。”[151]引入文艺批评领域。三是意境形成期，唐代（618—907）王昌龄（698-757）融合佛学和诗学理论，在《论文章意义》中强调文艺创作要通过技巧与情感创造丰富层次。[152]元代墨竹普遍具有较高意境。画家们借竹形象表现情感与思想，寓心境于竹，从古至今感动着无数欣赏者，带来了丰富审美体验。元墨竹能产生意境，是由中国画家独特的观念决定，即“天人合一”“气”的哲学、绘画空间观。

“天人合一”是中国传统哲学思想中的一个重要概念，它指的是天和人和谐的统一。墨竹创作时如同“庄周梦蝶”[153]，是艺术家与所描绘的对象浑然一体而兼忘的状态。 “艺术创作源于以自然为师，画家内心的构设也不可或缺”[154]是唐代画家张璪（八世纪）所提出的艺术创作理论，主张客观物象与主观情感的统一，影响深远。因此元代墨竹画家在面对竹丛时，竹是一面镜子，照见的是自己的情思，不是通过画记录竹的姿态。

“天人合一”强调的是人与自然、人与社会、人与自身的和谐关系，是一种整体性的思考方式。所以人们可以通过修身养性、保持内心的平和与安宁来达到与天地万物的和谐共处。通过恬淡虚无的心态来追求物我交融的境界。通过静心

---

[148] 在主观意识中，被选择而有秩序地组织起来的客观现象。
[149] 刘大钧，林忠军.易传全译[M].成都：巴蜀出版，2006:101.
[150] 中国占卜吉凶的手段
[151] 中国精神文化大典（五卷本）/ 总编 M. Л. 季塔连科；远东研究所. 莫斯科：东方文献出版社. 2006.第三卷《文学·语言与文字》/ 主编 M. Л. 季塔连科 等.2008. 259.
[152] 王志清.文化视点·解密王昌龄[J].博览群书,2023,(07):79.
[153] 指不知是庄子做梦变成了蝴蝶呢，还是蝴蝶做梦变成了庄周，源自战国庄周《庄子·齐物论》.
[154] 符载（唐代）.观张员外画松石序[电子资源] URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=108634 (访问日期：2023.9.19).

安神，与自然保持沟通和交流。在实践“天人合一”的过程中，修身养性是非常重要的一步。通过修身，画家可以消除心中杂念，达到身心的和谐。同时，修身也是与天地万物沟通的一种方式，通过与自然和谐共处，促进自身的成长与进步。如赵孟頫虽身居高官，但生活在民族冲突的漩涡中，青翠的竹林给了他慰藉，墨竹是他自修的方式。恬淡虚无是指在生活中不追求过分的物质享受，保持一种平和的心态，放下欲望与功利心。这种心态有助于人们摆脱物欲的束缚，更加专注于自身的修炼，从而更好地体现出“天人合一”的思想。如墨竹画家倪瓒一生归隐，与竹为伴，过着清贫却高雅的生活。静心安神是指通过冥想、打坐等方式让内心保持平静和安详的状态，进一步增强自身的自我控制能力。在静心安神的过程中，人们可以更好地与自然沟通，达到与天地万物的和谐共处。如僧人画家普明（？-1352）常在竹林里打坐，墨竹也在宁静中充满蓬勃的精神力量。

“气”在中国哲学中被视为一种既有物质性又有精神性的独特概念，它与人的生命相联系。道家《周易》指出“天地间的阳气与阴气相交后，万物才能被孕育。”[155]儒家《中庸》进一步指出：“君子要用温和的态度改变现实，使天地各得其位，万物才能正常生长。”[156]至此，“气”与人的生命状态相关。另外，《黄帝内经素问》[157]从医学的角度论证了“气”在人体中的存在。如：“人只要淡泊、从容地对待世界，烦恼就少，少思寡欲、无忧无虑，‘气’就会在体内自由运转。”[158]

书画同理，画家没有平和的内心，充沛的精神状态，就创作不出有生命力作品。过多的功利心干扰，会使书画上显得草率或死板。这个观点可视为最早的画论。到了晋理论家谢赫（六世纪）。在《古画品录》中提出用于书画创作与欣赏

[155] 张善文.周易入门[M].上海：上海古籍出版社.2021:39.
[156] 南怀瑾.话说中庸[M].北京：东方出版社.2015:17.
[157] 中国最早的医学典籍，大约成书于秦代（公元前 221—公元前 207）。
[158] 田代华.黄帝内经素问[M].北京：人民卫生出版社，2007:100.

的“六法”，以“气韵生动”[159]为首。清唐志契（1579—1651）《绘事发微》解释：“气韵生动”的实质是天地万物的生命有节奏的运动。[160]

在元墨竹中，“气”通过线条的硬、软、粗、细及墨浓与淡的对立对比而表现出来。又如，道教养生主张通过吐纳（气功中炼气的技法）[161]导引气流，达到延长生命的目的。墨竹创作中通过竿、枝、叶疏与密的布局，使“气”运行其间，同样是一种生命气息的导引。再配合画家以自由、放松的状态控制笔在纸上的运动，使我们在今天看元墨竹依然能感受到竹永恒生命力与精神力。

中国古人空间观建立经过漫长探索形成，以方向表示空间。据考古发现的甲骨文[162]“四方风”记载了东西南北四个方向所对应的四神鸟。[163]《淮南子》[164]：“古人蒙昧不能分辨东与西。”[165]东汉（25—220）《说文解字》[166]：“东”代表移动，表示太阳在树丛中动。[167]以方位为基础的空间观念向宏观演变，形成中国人独特的宇宙观，体现出无限性。如《尸子》：“宇”代表上下四方，所有的空间；“宙”代表古往今来，所有的时间。[168]生命只存在于时间和空间共同孕育。又如太极图（图106.），阴阳相互环抱，互为首尾，你中有我，我中有你。相互运动推动宇宙发展变化。总的来说，中国人的空间观念是在历史的不断实践中逐步形成的，具有延续性（时间性），且空间中充满了生命的意识与不断变化的特点。

---

159 “气韵生动”在欧洲受到关注，与 20 世纪初韵律（Rhythm）流行有关，带动了西方学者对中国古代绘画的重视与赞扬。

160 唐志契（清代）.绘事发微[M].北京：人民美术出版.1985:88.

161 即呼吸，呼吸包括外呼吸和细胞呼吸。

162 是商代(公元前 17 世纪 - 公元前 11 世纪)文化遗存，是中国现存最古老的历史纪实，有着 3000 多年的历史。

163 鹰代表东方。朱雀代表南方。凤凰代表西方。秃鹫代表北方。

164 《淮南子》是一部中国哲学著作，创作于西汉初年（不晚于公元前 139 年）。 本著作融合了道家、儒家和法家的概念，试图通过神话、历史和观察来解释世界。

165 顾迁（西汉）.淮南子[M].北京：中华书局,2009:280.

166 这是中国东汉时期学者许慎（约公元 58 年 - 约公元 147 年）编撰的书面工具书。许慎是汉帝国时期的中国语言学家、语言学家。

167 段玉裁.说文解字注[M].北京：中华书局,2013:88.

168 尸佼（战国）.尸子[M].上海：华东师范大学出版社,2009:3.

王微（414－453）《叙画》：“人视野有限，看到的景象不能周遍。所以用笔去模拟永恒的‘道’。”[169]那无穷的空间和空间中的生命（道），是画家真正要画的对象。郭熙（1023-1085）在《林泉高致》中也提到：“学画花者，把一株花置坑中，在花上方绕行、俯视，就能看到花的不同角度。”[170]画家以流动视点观察世界，如鸟类自由遨游于自然，目视、心记后再画，体现节奏化的空间观。因此元人画竹，不同西方静物画，须视点固定，依据透视法（Geometric perspective）。而是凭借感受，舍弃背景与竹色相（Hue），抽取日常观察、体会到的竹姿态组合构图。最后用点、线的节奏，墨色的深浅干湿，写字的笔法，创造出竹的生命神韵。

在“天人合一”“气”的哲学、绘画空间观的影响下，画家用有限的生命，在方寸纸间，去探索自然无限的奥秘，创造了墨竹丰富的意境。

3.3. 诗文、书法、绘画合一：对意象与题词的解读

由于元墨竹画创作主体是具有较高文化素养与艺术创作能力的文人。书法、绘画和诗歌有着共同的艺术任务，即传播传统和谐统一的理念。[171]所以形成了墨竹诗文、书法、画相结合的特点，使元墨竹成为具有文学性、思想性、艺术性的综合性绘画类型。

题画诗，因画而题的诗。即“在国画空白处，由画家或看画人题诗。诗的内容或表现作者思想与情感，或讨论艺术观点，或赞叹画家能力。”[172]文人画家在画上题诗，到元代才逐渐流行。元代九十年历史，却有 3798 首题画诗[173]，如吴镇墨

[169] 王微（南朝）.叙画[电子资源] URL: https://so.gushiwen.cn/shiwenv_50838b1f82a1.aspx (访问日期：2023.10.1).
[170] 郭熙（宋代）.林泉高致[M].济南：山东画报出版社.2018:12.
[171] 林奇诺娃·玛丽娜·莫洛托夫娜. 绘画作为中国文化的一种现象. 克麦罗沃国立文化艺术大学文集. 2020. 213-220.
[172] 周积寅.中国历代题画诗选注[M].杭州：西泠印社.1998:2.
[173] 孙小力.元明题画诗文初探——兼及“诗画合一”形式的现代继承[J].上海大学学报(社会科

竹题诗占极大空间，超过竹子（图 54.）。题画诗盛行于元有三个原因：首先是画家身份的改变。元以前作画者的主体是职业画师，而文人画竹在元已成主体。擅长作文或书法的文人使画风向自由化和文学性发展，推动了绘画形式的变革。因为写实性绘画在宋已致顶峰，没有经过专业美术训练的文人很难再有突破。题诗盛行是文人画崛起和成熟的鲜明标志，适应了文人抒情言志的需要。其次是题诗盛行与市镇经济、地域文化因素有关。喜欢在墨竹上题诗的是江浙[174]文人，如赵孟頫、吴镇、倪瓒等。这里有广泛的市场需求，市民喜爱这种诗书画合一的形式，富人也热衷收藏此类作品。江浙文人热衷聚会，鉴赏书画是主要活动之一。最后，在市场中流通的名家画作出现了仿冒的情况，而题诗既能展示才华又使人通过诗文、书法风格与画风形成互鉴起到防伪。

元墨竹题画诗的作用与价值主要有三个方面。第一，画与字互为补充。清代张式（？-1850）：“题画诗应与画相得益彰，共同传达出画面的意境和情感，而不仅是对画的简单补充或装饰。”[175]当吴镇游历到皋亭山[176]看到前辈李衍的题诗时，抄写在画上：“我（李衍）发现众生，俗病易染难去。于是到自然中寻找高雅气息。这是李衍画竹写的诗。我很欣赏，就画了墨竹搭配这首诗。”（图 55.）。可见，元墨竹题诗并不是竹的附庸，而是共同组成部分。题诗的内容与形式与画相和谐。内容上吴镇致敬前辈画竹经验，形式上潇洒、流畅，用淡墨书写的文字与竹润泽、高雅的气质吻合，又因竹叶墨最浓、文字次之，竹竿最淡，形成了丰富的色调变化。下垂的竹态环抱着诗文富有趣味。画家不仅要发挥语言文字的功能，阐发画面主题，而且要考虑到作品整体布局，二者成为和谐的统一体。所以题诗与画互补，画的含义，可以在题诗上得以印证，而好的题画书法又为绘画增

学版),2005,(01):36-41.

[174] 位于中国东部，长江下游的江苏、浙江两省。

[175] 俞剑华.中国古代画论类编[M].北京:人民美术出版社.2004:1102.

[176] 杭州市山脉。

光添彩。

第二，揭示丰富寓意。画家作画，往往寓于某种含义，而仅凭绘画对象不能明确表达时，则书以相关内容。倪瓒善于画竹与写竹诗，具有多种含义，有三个特点。第一，以竹诗赠别友人。如：“吴淞江[177]清澈水流如湖南的湘江，烟雨朦胧、孤船远行。离别诗为你送行，鹧鸪啼鸣，竹林幽怨苍茫。”[178]诗的结构由创设离别意境，到表达哀愁，再到用竹画呼应。第二，写竹的审美特征表达人的情操。倪瓒《题画竹》有诗 11 首。[179]如：“高耸竹林被秋风拂过，竹叶在寒冷的烟雨中摆动。友人如竹具有高尚的品格，祝他未来成功。”[180]倪瓒写竹就是写人。竹常与寒风、霜花、枯木等一起营造萧瑟、孤绝意境，衬托竹与人合一的精神形象。完成了道德性到审美性转换。第三，酒与竹结合表达人的超越性。因醉酒而获得艺术的自由状态，这是中国的艺术家解脱束缚获得艺术创造力的重要途径。魏晋作家刘伶（221-300）在竹林中饮酒写诗启发了后世艺术家，酒与竹结合也成了传统主题。如《竹石乔柯图》题诗：“春夜我聆听第三场雨声，起身坐在篝火旁，旁边是点亮的油灯，自己温着酒。清晨放晴，开门看见满园的桃花和李花，竹、木的苍翠给我带来了新的喜悦。”（图 56.）在酒精麻醉下，画家挣脱了规约捆绑，净化自己，为竹画增添了逍遥自适的生活趣味。

第三，记述、品评，涉及画法画理。题画中关于记人、记事，涉及画法、画理的论述，是中国古代题画诗重要部分，内容广泛，形式自由，文字可长可短，在一定程度上给我们提供了画作品评、鉴赏、收藏的相关信息。如赵孟頫题高克恭《墨竹坡石图》（图 57.）时称赞“高克恭笔触生动有生命力，画中竹在烟雨中姿态挺拔。因意境深远，少有人能欣赏，让人感到寒冷和广阔。”吴镇的核心

[177] 长江在上海的支流。
[178] 张洲.倪瓒诗画汇通研究[M].广州：广东高等教育出版社.2014:172.
[179] 王韶华.元题画诗研究[M].北京：北京广播学院出版社.2010:160.
[180] 张洲.倪瓒诗画汇通研究[M].173.

绘画观点是“墨戏”，在《题竹》诗说：“我把墨当作游戏，结果反而被墨所困。如果当年我轻率行事，就不会有今天的成绩。”[181]显然，吴镇将画墨竹作为一种随意、愉快的游戏，是建立在熟练运用墨与线的技巧，服从艺术创作的规律，实际上强调了技术的重要性。因此画了《墨竹谱》[182]大量的题诗概述了墨竹的历史与理论。如：“墨竹这一画科，我学习了三十年，才开始有体悟。”[183]

自古绘画和书法的共同性就被强调。书法家与诗人曹植（192-23）写道：“绘画是书法在艺术上的分支。”[184]2022 年中国教育部将艺术门类下的美术和书法合并为一个类别。[185]可见，从古至今书法与绘画不可分割。北宋（960—1127）文化官员、画家、书法家文同和苏轼提出以诗的形式将书法融入绘画，开启了大量文人介入绘画的时代。文人绘画中的诗意风格逐渐发展成为一种崇尚简约和谐的中国绘画美学类型。视觉上的黑白（墨与纸）对比构造了一种张力，精神上是阴阳力量的结合与生长，这是书法的哲学基础，也是墨竹画的视觉形式。正如绘画与理论家郭熙对书画技术的特殊性的理解：“不懂得按照书法规律握笔的人，在绘画方面也无法达到完美的境界。”[186]

书法能介入墨竹创作有四个原因。第一，谢赫六法中第二原则是“骨法用笔”。即强调线条力度，如骨头般坚硬，也表明线条的节奏变化是搭建画面结构的重要元素。这个理论启发了“元人冠冕”[187]赵孟頫提出了书画同源。工具方面，二者都

---

[181] 王韶华.元题画诗研究[M].北京：北京广播学院出版社.2010:159.
[182] 现藏台北故宫博物院。
[183] 赵少俨.竹卷[M].北京:荣宝斋，2015:59.
[184] 索科洛夫-雷米佐夫 S.N. 文学. 书法。绘画。论远东艺术文化中的艺术综合问题. 莫斯科：科学出版社.《东方文学》主编，1985.57.
[185] 中国国务院学位委员会 [电子资源]. URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A22/moe_833/202209/t20220914_660828.html (访问日期：13.09.2022).
[186] 索科洛夫-雷米佐夫 S.N. 文学. 书法。绘画。论远东艺术文化中的艺术综合问题. 莫斯科：科学出版社.《东方文学》主编，1985.23.
[187] 吴梅影. 赵孟頫传[M]. 杭州：浙江古籍出版社.2016:28.

用到毛笔、墨和纸。二者转换没有工具和材料的障碍，这是书画互通的物质基础。绘画技巧方面，墨竹主要是由流动的线条组成。控制好线条走向是绘画和书法常见的基本训练，评价墨竹优劣，也以线条是否有生命力为标准。所以如赵孟頫具有良好书法功底的文人普遍能画出上乘的墨竹。

第二，作为绘画题材，竹与书法的线条非常相似（图 58.）。中国人在或多或少掌握了书法艺术后才开始绘画。[188]象形文字作为书法和写作的载体，培养了中国画家图像思维能力和诗意的思维方式，所以他们将绘画视为一种思想的表达，而不是模仿自然的手段。艺术家画的是他们心中的想法，而不是他们亲眼所见的东西，也是他们选择竹，这种具有丰富内涵和抽象形式的植物作为他们最喜欢的题材之一。

第三，国画和书法在元代因创作者身份的转变形成了合流。元以前的绘画与书法无关，主要体现三方面。一是绘画多由职业画师承担。西蜀（406－413）、南唐（937—975）、宋（960－1279）都设有国家画院，画师供奉朝廷，但绘画本身是一项专业工作，有其自有的体系和领域。二是绘画技法与书法之间较少关联。尽管书画都以毛笔，但元以前的绘画多以勾勒外轮廓，而后填充色彩或墨的方式。到了元赵孟頫才提倡画竹子用“永字八法”（中国书法用笔的基本法则），即通过“永”字的八种笔画来概括画竹技巧。三是，画家和书家身份不重合。元以前，我们耳熟能详的重要画家和重要书家大抵是两个序列，如王羲之是“书圣”，吴道子（680—759）是“画圣”，极少有重合。即使赵佶（1082-1135）这种书画兼能的行家，书法和绘画也是分而论之。元代不设专职画院，墨竹的创作群体多是因为科举考试选拔入朝为官，具有良好文学和书法功底。又因文人掌握了一定文化自主权，因此，也以其意志主导艺术创作与评价体系，所以书法与墨竹产生了

[188] 凌素华.论中国绘画与书法的关系.东西方.第 4 卷.第 4 期（1954 年 1 月）.269-277.

更深厚的联系。

第四，元书法介入墨竹更多体现在文人把自己的学识修养所熔铸的审美情趣贯穿在绘画风格的建构上。正如俄罗斯汉学家维拉·格奥尔基耶夫娜·别洛泽罗娃说的：“对于艺术家而言，不炫技及对质朴美的追求，成为艺术作品符合道家自然秩序‘道’的标志之一。”[189]墨竹和书法都具有此审美特征。书法的用笔特征只是很局部很狭窄地用于具体物象或局部纹理的处理中，如用大篆[190]书体画竹竿，具有圆润、浑厚、坚韧的特点（图 59.）。这个时期的“书画一体”更多地指向书法与绘画坚持了相同的审美趣味，即流动感和古雅的精神性，而非指向绘画和书法共用一套驾驭笔墨的技术方法。

诗与墨竹搭配，书法与墨竹结合，无不体现画家文化修养的重要。从此国画开始走向了另一个审美标准体系，即文人审美体系。元后形成了工笔与写意两派的格局后，文人画家与工匠画家产生了巨大鸿沟。在审美趣味、题材选取、评价标准上都有着巨大差异。无疑写意性的墨竹创作在构思与审美上对于画家与鉴赏者综合素质要求更高。因此，元代开始形成的这种介于具象与抽象之间的追求意境的审美观让墨竹画增添了一些神秘趣味。

3.4. 元代单色画竹的理论与思想

钱选、赵孟頫提出书画合一说，主张“书画同源”，以提高技法水平。在绘画语义内容方面，他们提出了“士气”说，强调画竹者的个人道德品质和教养（钱选），为元代画竹理论奠定了基础。李倎的《竹谱详录》是一部竹画百科全书，详细描述了画竹的方法和其自然形态。柯九思的《画竹谱》强调在竹子上书写时要运用书法技巧。吴镇的《墨竹谱》论述了文人画描绘竹子的特点，总结和概括

[189] 维拉·格奥尔基耶夫娜·别洛泽罗娃.“傅山（1607-1684）书法的“俭”与“谐”传统”. 圣彼得堡大学文集：艺术评论. 第 9 卷.第 2 期. 2019. 280-299.

[190] 是西周（公元前 1046-公元前 771）晚期普遍采用的字体，常刻于石鼓上。

了湖州画派的艺术成就。受他们理论的影响，画竹成为表达艺术家情感体验的一种手段。

3.4.1. 钱选、赵孟頫画论

元初画坛领袖赵孟頫提倡唐和北宋风格，贬斥南宋院体画的纤柔，画家们竞相响应。宋人崇尚以诗意入画，元人崇尚以书法入画，前者强调空间和情趣的变化，后者强调笔情墨趣的形式感，追求绘画本体语言的表达。以书法之笔入画，追求笔墨情韵的时尚，使元代绘画面貌发生了转折性的变化。元初的赵孟頫在这种变革中起了重要作用。

在绘画理论上，赵孟頫主张“书画同源”。例如，在《秀石疏林图》（图 60.）后题诗：“画石头用飞白笔法，画树木用篆书笔法，画好竹子要精通八种基本笔画（图 61.）的写法[191]。能做到这些，就会明白书法用笔和绘画用笔的原理是相通的。”因此积极倡导将书法中的中锋、侧锋，运笔的疾徐、顺逆、转折、顿挫等方法，融入绘画。

“书画同源”还有一层意思是，优秀的书法作品，都反映了书家的学识、修养、人品等内在素质。绘画也不应把形似看成唯一的目的，更重要的是通过笔墨韵味来表现画家的学识、品格和思想感情。这种理论促使文人画家，更加有意识地去追求笔墨情趣，进而丰富和发展了山水画的表现方法，并促成了个人风格的多样化。

赵孟頫的另一主张是，提倡作画要“存古意”。他反对用笔纤细、设色浓艳、风格柔媚的南宋院体画风（图 62.），要求作画力追唐、五代、北宋遗风，并在创作实践中身体力行。明人董其昌评论赵孟頫的画是：“有唐人之致去其纤，有

[191] 永字八法，是中国书法用笔法则，相传产生于隋唐时期。以“永”字八笔顺序为例，阐释了书法的八种笔法：点，挑，横，竖，撇，捺，厥，钩。

北宋之雄去其扩。”[192]他的艺术主张和画风在元代画坛乃至明、清两代产生了深刻的影响。

如果说赵孟頫是对元代竹画理论影响最大的人，同为吴兴八俊[193]之首的钱选是理论的“先锋”。钱选是南宋的乡贡进士，“童年时赵孟頫跟他学绘画技法”。[194]

与赵孟頫担任宫廷画师不同，南宋官员、画家钱选在元朝建立后并没有留在宫廷，而是隐退，把所有的时间都投入到绘画中。与赵孟頫一样，他也是文人画论的倡导者，认为画家的技巧和技法同等重要，并坚持在绘画中运用书法技法。这与南宋绘画在细节描绘上过度细腻、客观、风格缺乏创造性创新的特点有所不同。

钱选理论的核心是强调“戾家画”的重要性。元代初年士人与商人的对立尖锐，儒户与匠户的区分也严格，产生了戾家与行家的区别，这是钱选提出戾家画的社会根源。戾家画即业余画家的画。根据启功考释：对于技艺的事，凡有师承的、专门职业的、技艺习熟精通的，称为‘行家’，反之称作‘业余’。[195]因为文人的主要工作是从政或者教书，属于在业余时间创作绘画。所以他们的绘画又被称为“文人画”。他的理论启发了一大批在仕途受挫的文人，可以通过“文人画”展示才华，并与当权者争夺文化话语权。

入元后以卖画为生，身份上从“业余”画家，向“职业”的转变，所以他认为的“业余”只是身份，并不是技巧。他以“行家”自居，并不支持只有文化理论没有技法实践的艺术。这同时又校正了不重“形似”，不重“技艺”的时风。

---

[192] 庄艺岭.董其昌研究文集[M].上海：上海书画出版社.2006:765.

[193] 宋末元初杰出的画家、书法家、诗人，钱选、赵孟頫、王子中、牟应龙、肖子中、陈天逸、陈仲信、姚式并称“吴兴八俊”。

[194] 钱选（元）.传记.[电子资源] URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Цянь_Сюань(дата обращения: 13.09.2022).

[195] 启功.启功丛书[M].北京：中华书局. 1981:139.

正如赵孟頫在《松雪斋集》[196]中记载了李成、郭熙、李公麟（1049-1106）文同等“有道有艺”（最早是由北宋苏轼根据儒家哲学提出的，即好的绘画是思想与技巧的统一）。的“士人画”，是“文人画家”中的“行家”，元代的钱选、赵孟頫等也是“士人画家”中的“行家”。

除与赵孟頫提倡“书画用笔同法”，钱选提出“士气”说更加强调艺术家的品德修养。台湾学者石守谦认为“钱选绝非一般的职业画家，他的画记录了其作为高贵隐士的精神旅途。”[197]董其昌在《容台集》中记述了一段议论：“赵孟頫问钱选，什么是士气？钱说：文人气质。通过研究元代以前作品，可以看到很多文人作品不拘泥于形象的自然写实，而画匠为迎合需求强调工细的描摹，绘画档次不高，关键在于摆脱世俗欲念，心胸淡泊，赞毁置之度外。”[198]如钱选这类改朝换代后不仕新朝的画家，普遍沉浸在文艺创作与个人修养的提升，将世俗功利看淡，注重用绘画表达真情实感与思考，长期专注的自我修炼，艺术造诣势必要超越普通画匠。

明代屠隆（1543-1605）《考槃余事——画笺》指出：“元画以追求气韵为主，不注重对景物的刻画，以求摆脱画院‘拘谨’的风格。”[199]与宋代整体追求“自然主义”的风气不同，元代的绘画更注重对作者主观思想情感的表达，其主要表现方法是把笔墨有机地同物象和情感融为一体，更加强调笔墨的韵味，也正是屠隆所称赞的“天趣”，人们把这样的画称为“以意境取胜”，这是中国绘画发展的一次飞跃。所以，元代的竹画与前代相比给人更加多样化，给人自由流畅的观感。

钱选与赵孟頫虽没有单独论述墨竹的著作，但奠定了元代竹画理论与画风的总基调，之后的竹画理论都是在“钱赵”的框架下的完善。其他关于元代画竹理

[196] 赵孟頫（元代）.松雪斋集[M].杭州：西泠印社出版社.2010:77.
[197] 石守谦（台湾）.风格与世变[M].北京：北京大学出版社.2018:284.
[198] 董其昌.容台集杭州[M].杭州：西泠印社出版社.2012:467.
[199] 屠隆（明代）.考槃余事[M]南京：凤凰出版社，2014：101.

论的著作还有管道升《墨竹谱》与张退公（十三世纪）《墨竹记》。管道升《墨竹谱》与李衍“墨竹谱”相同，且被后世学者判为伪作，故此不赘。张退公《墨竹记》以歌诀形式记画竹源流技法，寥寥五百多字，无图，观点多源自李衍，在《墨竹谱》中也有记载，此不详述。

3.4.2. 竹画书籍和如何画竹的理论

李衍宋末元初画家擅长墨竹，被赵孟頫称赞“二百年里未见有研究墨竹超过李衍的。”[200] 《竹谱详录》原有二十卷，现出版的为七卷本第一卷作者就讲述自己画竹（取法王庭筠 1151—1202 与文同）和著书的经过，实为元代之前画竹之简史。讨论了画材，记录了构图，勾勒，染墨等绘画技法，结合 13 幅图稿详述双钩[201]画竹法以及步骤要领（图 63.）。

李衍画竹理论上承文同苏轼的“意在笔先”并结合自己的实践，文同的画竹理论主要是原则性的论述，而李衍则是系统性地全面地论述了画竹。填补了族谱既有文字又有插图的空白。在第一卷《墨竹谱》中，李衍用了 27 幅图从画竿、画节、画枝、画叶四个方面详细讲解了墨竹法要领。如枝有老枝、嫩枝、覆枝、昂枝、风枝、雨枝不同的姿态和相应的笔法，叶有翻正向背、转侧低昂、雨打风翻各种样貌。既是李衍本人艺术生涯的实践记录和概括提炼，又是为后学者传授北宋文同和他的追随者们所继承的墨竹传统。

第二卷为《竹态谱》和《墨竹态谱》，是第一卷的补充，共有 35 幅图，形象地描绘了竹子的各种名目姿态，如竹在不同时期的生长状态（图 64.），在风雨明晦下的不同样态（图 65.），均绘有线描和墨笔两种图式。作者明确告诉我们：

[200] 冯超.湖州竹派[M].吉林：吉林美术出版社.2003:129.

[201] 中国画技法名。用线条钩描物象的轮廓，通称“勾勒”，因基本上是用左右或上下两笔钩描合拢，故亦称“双钩”。

“凡欲画竹者，首先要知道竹子的名目，辨识其姿态，然后才能执笔落墨。”[202]

第三卷到第七卷将中国 336 种竹的品类进行归纳为 6 类，并对应 6 类人即道德高尚君子、建功立业的人、情操高尚但脾气古怪的人、性情嚣张的人、没有礼教的人、欺世盗名的人。将竹象征人的精神，体现了新儒学“格物致知”（研究事物原理而获得知识）哲学思想。除记录不同种类竹的特征、地域以及生长环境甚至用途，还记录与此竹相关的人物和典籍，种类之繁多远超戴凯之的《竹谱》[203]。这种严谨的向自然学习的方式，是宋元画家观物方式的独到之处。通过观察和认识自然，以把握物象的具体形态特征，做出既符合自然要求又符合画面画要求的形态取舍与概括，追求物形与画理的内在统一，强调在把握自然的基础上以形写神，从而表现自然万物的生动气韵，李衎认为：好的绘画作品，既要表现物象在自然界各种生长环境与生长状态中的形态特征，更要透过其外部物象形态以把握其不变的内在规律。[204]竹谱的编撰以直白的语言，程式化的图例，对画竹艺术起到了推广教学的作用，也奠定了后世竹谱编撰的规范。

柯九思与吴镇都是墨竹的实践者，作为后学都受到了李衎理论的影响，但也具有各自创新之处。柯九思供职宫廷负责书画鉴赏的工作，这有利于自身绘画理论的提升。墨竹深受赵孟頫“书法入画”理论的影响，总体呈现笔触拙厚的风格，符合隶书的特点（图 66.）。他与李衎为世交，柯九思的父亲柯谦（1251—1319）是李衎的朋友并为《竹谱详录》作序。在艺术观念和撰谱方面都受到了李衎的影响。第一在体例方面《画竹谱》借鉴了《竹谱详录》篇章的分类归纳法，但图式分类不及李谱系统。柯谱主要按照竹子的结构及在不同生长时期及不同天气下的状态以图示的方式呈现，只有两图配有技法的文字描述（图 67.）。如王世襄在

[202] 李衎（元代）.竹谱详录[M].57.
[203] 戴凯之 (五世纪)是中国现存最早有关竹类植物的一部专著。
[204] 李衎（元代）.竹谱详录[M].95.

《中国画论研究》所言：“《画竹谱》之 图式，非常简易，选插数图，以见一斑。说明只见于嫩枝、晴叶、破墨、全竿，故可论者极少。嫩枝、全竿的题注前人已经评述过了。”[205]。第二画竹技法的借鉴。如“全竿”（图 68.）写有：“上瘦下大，中节稍稀。”对应李衍“画竿 ”技法：“从梢至根虽一节节画，要笔意贯穿，梢头节短，逐渐放长，画到节根竹节逐渐画短。” [206]但过于简洁。

柯九思的墨竹理论最大的贡献应是对书法在画竹中应用的强调。在“嫩枝”（图 69.）一图题诗道：“凡画竹枝要用行书的书体，宋代的文同与苏轼深得此法，高克恭，王澹游（十三世纪），赵孟頫也能在画中运用书法。”他不但画竹枝用行书，而且画竹竿用篆书法，竹枝用草书法，叶用八分法（类似中文的“八”字）但并不说明书法的技巧移植到画竹上，而是追求不同书体间的审美趣味，是对墨竹技法的补充。大体上说，柯九思秉持“书法入画”观，更多体现在文人把自己的学识修养所熔铸的审美情趣贯穿在绘画风格的建构上，而较少体现在书法运笔模式向绘画技法的移植。其根本原因：一是自南宋以后文人画的兴起，绘画的创作主体从职业画家转移到受过教育的官员，因工作需要（从政，教学），他们普遍善于书法。第二，文人与元代贵族争夺文化话语权，也必然以其意志主导艺术评价体系。

柯九思《画竹谱》虽原稿已经遗失，现存版也是收集印刷的残页整理而成，其原作的浓淡变化与尺幅都发生了变化，但仍是一部学习元代墨竹的入门书籍。如董其昌（1555 年—1636）评价此谱道：“全书带有传授家学的意识，让人看后像是把老师请到家教学一样。”[207]

《墨竹谱》是吴镇 71 岁时为他侄子佛奴（十四世纪 ）画（图 70.），共有

---

[205] 王世襄.中国画论研究[M].桂林：广西师范大学出版社.2002:296.
[206] 李衍（元代）.竹谱详录[M].16.
[207] 柯九思（元代）.元柯九思墨竹画册及其竹谱[M].台北：台湾中华书画出版社.1976:32-33.

二十二张，其中前两张是对苏轼《题文同画竹记》的抄录，论述了苏轼画意与技法并重的观点。之后的二十幅都是姿态各异的墨竹，有雨竹、崖壁垂竹等，每幅画都有题诗记录对画墨竹的感悟。吴镇深受李衎的影响，“在《竹谱详录》没有印刷时就先睹为快。”[208]。吴镇将《竹谱详录》反复抄写临摹，《竹谱》中如何谋篇、立竿、用墨等要领记录。其在《墨竹谱》之二十题：“墨竹之法，李衎著作记录详尽。民间的流传文同的作品多为赝品，通过阅读李衎竹谱可以真切感受到画竹的方法。”[209]可见对李衎的推崇。

虽然吴镇竹谱多继承前人传统，但仍具有创造性。一是更加注重自我观念表达。二是构图更追求诗书画印的综合。在《墨竹谱》中强调“墨戏”的观念， 如：“绘画是笔墨的游戏，是文化官员工作之余的兴趣。”正如陈与义（1090—1139）诗中所写的，“梅花的意态已经足够美丽，不求外表相似。”[210]可以看出吴镇墨竹更重“意境”主观情感表达。此论也就是说，文人画天生就具有审美的非功利性，可以说文人画是文人闲暇时的一种抒情方式。

《墨竹谱》的图文关系分三类。一类是画占比超过诗文。如在《墨竹谱》“晴霏晓日”中（图 71.），右边大部分画面是墨竹，只有三行文字和一小行落款。 最左边的墨竹朝着有文字的方向倾斜，墨色也比其他两株稍重，枝叶几乎没有，和最右边枝叶繁密的这株形成对比。 这些枝叶朝着不同的方向飘动，使整个画面气势开放饱满，一些枝叶透过竹竿伸向左边的文字旁，好像在相互问候，形成书画紧密相连的画面感。第二类是诗文占比多。[211]如“画竹破俗”中（图 72.），左下

---

[208] 吴静康 吴镇传 嘉兴：嘉兴音像出版 ,2010:25.

[209] 吴镇纪念馆编.吴镇墨迹[M].上海：上海人民美术出版社.2006:64 .

[210] 冯超.湖州竹派[M]吉林：吉林美术出版社.2003:153.

[211] 题词在绘画中占据的空间越来越大，其内容越来越复杂，书画文学的关系也越来越复杂。奥迪诺科娃 P.S. 石涛早期册页中绘画、文学与书法的综合 // 人与文化. 2016. 第 1 期. 第 139-173 页。

角的小竹丛因上方的落款和向右生长的姿态与文字形成互动，在大量文字内容的衬托下，两丛小的墨竹不会被忽视，反而更吸引注意，书法的用笔、节奏和墨竹动态协调一致，突出了主题。 第三类是画与诗文占比相似。如图“仿文同画格”中（图 73.），诗文与文字平均布置在画的左右，为打破呆板的构图，吴镇在墨竹的左上角题写画名，并在诗与画的周围盖上红印章，印章为点元素，竹竿与文字为线元素，竹叶为面元素，画面在作者生动地安排下富有文化气息。北宋以前无大面积题跋，元末文字成为组成画面的关键因素，这是文人画传情表意的形式体现，为明清诗书画印合一的中国特色绘画形式的成熟做了铺垫。

《文湖州竹派》介绍了文同墨竹一派及从宋到元 25 位代表画家，李衍和吴镇都是其重要成员，是研究文湖州画派的重要参考文献。画派的建立要满足五个条件：领袖人物，统一的画风，统一的理论思想，相近的活动区域，具备脉络的传承。墨竹画是宋代文人审美趣味的延续，是元代文人画理论的重要实践之一。在中国传统画论中用墨比用色具有更高的艺术属性，如王维《画学秘诀》中说：“绘画的道路和境界中，用水墨表达最高级。”[212]竹自《诗经》中被赞美时就具有了人格化的特征，是文人借物抒情的载体。所以墨作为媒介，竹作为题材极大地吸引了文化精英的绘画热情，吴镇对墨竹一派的梳理具有重要史料价值。其中对画派核心理论“画竹必先成竹于胸”[213]，“身与竹合一”[214]的记录，是吴镇对提升艺术水准从量变到质变的过程的体会。也展现了宋元文人画家从基于观察，通过写生严谨呈现物象的工作方式，到将身心投入到自然中达到人与自然和谐的“道”的升华。

在李衍《竹谱》的影响下，元人更加注重对画竹理论与技法的研究，而非如

[212] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京:人民美术出版社.2004:48.
[213] 范斌.文湖州竹派杭州[M].杭州：浙江大学出版社.2012:21.
[214] 范斌.文湖州竹派[M].38.

何撰写一部标准化的竹谱，这是元代竹谱各具特色的原因，也是元文人在传承前人时的创新之处。在这一趋势下，文人墨竹日趋写意化，至后来倪瓒之“逸笔草草，不求形似”，可谓将竹之写意发挥至极。总体来说，在上承文同与苏轼之流，下启明清之派的转折期，元代文人墨竹及理论在中国美术史上的地位及影响深远。

3.5. 竹画中常见的题材及其意义

艺术主题是艺术家对现实生活的描绘所体现的中心思想，是长期艺术实践对题材凝练的结果。竹主题绘画自唐代作为一种独立画科，历经各朝发展出现了不同主题的竹画。元代墨竹画家偏爱奇石禽鸟，梅兰菊与竹搭配入画，合适的素材组合才能与画家在情感上产生共鸣。这体现了他们的审美意识与观念，蕴含着丰富的人文精神。主要的主题包括：竹与石，竹与植物，竹与鸟，竹与人，竹与水。

3.5.1. 竹与石

在中国画的创作中，石头是不可或缺的主题。元代墨竹画家钟爱竹石主题不是记录石头的外观，也不是作为背景烘托画面气氛，而是通过画石表达自己的志向和意愿（如高尚的道德，顽强的意志，社会责任感等），是画石的精神。石头以它朴素，坚定，禅意与力量并存的独特魅力被广泛喜爱，更有痴迷者如米芾拜石称石为“石兄”（图 74.）。“古代中国有君子如玉的说法”。[215]所以石与竹都是道德的象征，如民族英雄于谦说：“为了民族粉身碎骨不害怕，要留清白在人间。”[216]将自己比作被开凿的山石，表达了舍生取义的高尚道德。石与竹也都表示旺盛生命力，这是文人墨客对自身价值成就的一种判断和期望，将现实的苦闷转变为浪漫理想，更是形成了竹石题材的思想源泉。而且石头没有固定的形状，就像苏轼所说的“山石竹木，虽无固定的形态，但有其固定的，内在的构造规律，”

[215] 钱穆.孔子传[M].北京：三联书店,2012:55.
[216] 阎崇年.于谦[M].北京：北京人民出版社,2019:50.

[217]所以画石的形态相对自由，有利于画家归纳形式和创设意境。因此，竹石相伴是元代画家的一种心理共识与文化寄托。

竹石类绘画技法在元得到了丰富，如倪瓒善于高度概括物形，用干枯毛笔蘸淡墨，配合“折带皴”[218]技法（图 75.）用干笔侧锋表现石灰岩的层理结构，使画面带有寒冷与孤独的感觉，符合了元代文人的心境。

画史上竹石题材绘画的贡献是打破了画科（人物，山水，花鸟）的边界，形成了混合的技法。一种是偏向花鸟画技法的类型，如李衎《竹石图》（图 76.）中竹先用墨勾勒轮廓再涂色，线工整而有韵味，色雅致浓重，竹繁而不乱，有两杆新竹已与老竹并肩齐驱，表现了春天大自然中万物复苏景色。把竹置于岩土之中，强调竹的生长环境，寄托了对故土思念。另一种则是偏向山水技法的类型，代表画作是吴镇《竹石图》（图 77.），瘦竹与圆石并立，没有对细节具体表现，像是两位君子在对话。用干涩的毛笔蘸淡墨勾勒竹石形态，皴法与擦法[219]结合画出石头质感，最后用湿润的毛笔点淡墨象征苔藓，山水画的意味浓厚。花鸟画与山水画在元代都已成熟，两种不同的图式技法互相融通，在元代的竹石类绘画上得到了明显的体现。

3.5.2. 竹和其他植物

中国传统文化中，植物自然属性通过历代文人想象被人格化，是中国文人移情遣意和表达志向的重要手段，体现了自然和人文相辅相成的关系。

竹与梅（Prunus mume Siebold & Zucc）（图 78.）、兰（Cymbidium ssp）（图 79.）、菊（Chrysanthemum ×morifolium）（图 80.）共称“四君子”，

[217] 言诗语.苏轼传[M].南京:江苏凤凰文艺出版社,2024:86.

[218] 中国山水画技法名，是一种表现方折山石的皴法（皴法是表现山石和树皮纹理的技法），倾斜毛笔,先勾勒与皴出横线条,然后以方折取势垂直皴下,折下时笔锋不转,并以横轻折重,以此体现山石瘦劲的气质，形似折叠带子。

[219] 用毛笔蘸干涩的墨擦纸面增强光影的技法。

文艺作品中竹常与其他三种植物组合构成象征形象。梅花冬天开放，不畏严寒，象征独立思想和坚韧态度。如王冕（1287-1359）说：“梅不以花色吸引人，只愿默默散发清香。”[220]画家以梅自比，表达不与当权者同流，坚守情操。兰花清幽雅致，且多生于山谷僻静处，是洁身自好者象征。如宋苏辙（1039—1112）说：“兰花长在偏僻山谷无人欣赏，我将它移种窗下如同与君子相伴。”[221]菊花花香色美却不与百花争艳在秋绽放，被赋予归隐和长寿含义。如东晋（317－420）陶渊明[222]：“在东篱[223]之下采摘菊花，心情放松，抬头看见了远处的钟南山[224]。”[225]表达了不被名利束缚快乐心态。所以墨竹画家喜以竹搭配梅、兰、菊等植物为主题寄情，体现自身品德和性格。且梅、兰、菊花期跨越四季，体现古人对生命轮回的感悟与对永恒的期盼。古代竹题材绘画中，有梅，兰，菊各自单独与竹成画的，也有一起入画的。还有其他一些花卉入竹画，如水仙（Narcissus），海棠花（Malus spectabilis）等。

梅花品德和性格由宋代范成大（1126－1193）概括最为贴切：“梅以内美与高贵出众。所以树枝交叉，形状怪奇的老枝与长有疏瘦的花为最美。”[226]反映了文人超越世俗的审美态度，与梅在冬季开放，具有孤芳自赏与特立独行的个性达成共鸣。最早传世的梅竹组合画是黄筌（903—965）《竹雀寒梅图》（图 81.）。用先勾勒轮廓再填彩技法。画中梅竹形象写实，线条清晰，颜色浓艳。最具代表性的是元画墨梅大师王冕与墨竹名家吴镇合作《梅竹双清图》长卷图（图 82.）。此卷分两段，前一段为王冕所画白梅，后一段为吴镇所画墨竹。梅枝从左上角斜

[220] 王冕(元代).王冕文集[M].杭州：浙江古籍出版社.2012:33.
[221] 苏辙（宋代）.苏辙文集[M].北京：中华书局.2017:66.
[222] 他是中国第一位隐居诗人。因不愿服务统治者，41 岁辞官隐居。
[223] 象征诗人孤独和清贫。
[224] 象征不问浮名的仙境。
[225] 李长之.陶渊明传[M].北京：百花文艺出版社.2020:7.
[226] 范成大（宋代）.范成大文集[M].北京：中华书局,2020:81.

伸出，主次分明，枝梢梅花疏淡。王冕蘸淡墨，用平顺且凝练的线条勾勒梅的轮廓，生动展现了梅俯仰形态。吴镇画了分了三叉的竹枝，竹叶具有形态各异、富有变化。两人用线都飘逸、圆润，柔软中蕴含着刚强，抒发了文人外柔内刚的性格。

清代画家郑板桥说：“用一生才能好兰，用半生才能画好竹。”[227]与画竹相比兰的结构虽简单，但要画出的美感，表现精神需要付出一生努力。画兰在宋开始流行，生活在宋元战乱时期的赵孟坚（1199－1264）改良了画兰技法，他受文同墨竹技法启发只用墨，不勾勒轮廓，寄托了他对故土的回忆。如他在《墨兰图》上的诗“将兰花移出生长地会水土不服，不肯生长。”（图 83.）表达君子不背叛祖国的态度。元代墨兰同墨竹一样变得流行，不少僧侣在修行之余，也绘制兰竹画寄情，兰竹的清幽与僧侣的禅哲使兰竹画更具深意。元僧侣画家普明（？－1352）受赵孟坚影响画四联幅《兰竹图》（图 84.）。左起第一幅画崖石向右倾斜呈半弧形。石上画竹叶呈上扬态，石下画兰花呈倒悬状，兰叶舒展，相互交错。右底角用淡墨画草与兰呈呼应。第二幅画兰，竹，枯木、草和石，植物整体向左上方生长与书法相呼应，能感受到春寒的风。第三幅右下墨石，其后有荆棘[228]，二分之一处画竹与兰，平稳的构图蕴含动感。第四幅枯树，竹，兰，石构成“S”形动线，使画面充满活力。此图墨的层次丰富，枯枝用浓墨，竹叶用焦墨（黝黑发亮的墨），兰用淡墨。线条运粗细曲直变化多样，苍健有力，也符合兰叶软与竹叶硬的生物特性。画家赋予兰形态美的同时，注重各物象位置搭配与气氛营造，使画面气势宏大，彰显出兰竹高尚的品种。王冕称赞：“赵孟頫赵孟坚兄弟死后，只有普明的兰花无人可比。”[229]他画兰经验著成《画兰笔法记》虽为概要却总结准

[227] 郑燮（清代）.郑燮[M].北京：人民美术出版社.2004:3.
[228] 荆棘表示卑鄙的人常与表示君子的兰花搭配起衬托作用。
[229] 王冕(元代).王冕文集[M].杭州：浙江古籍出版社.2012:33.

确，如画兰叶技法：“画兰花易，画兰叶难。起笔稍重，中用轻，末用重，结笔稍轻，画兰叶才有活力。”[230]并强调对叶的走势和花形的概括，对后世画兰有直接指导作用。

菊花素雅坚贞，盛开在百花凋零的秋。与梅同冬雪激烈抗衡的特点比多了从容，所以诗人赋予菊乐观，善于独处的人文品格，与归隐相连。在民间菊又被赋予了吉祥与长寿的含义，如菊与喜鹊组合表示全家欢乐，菊与松树组合表示健康长寿等。菊花入画源于五代（907－960），五代是传统花鸟画走向成熟的时期。初时的画菊，多受陶渊明归隐思想的影响，且十分注意写生，追求逼真的工笔画[231]（图 85.）。从首部菊专著《刘蒙菊谱》[232]始，评价菊品质高低由色，香和花形决定。但元代画家盛行画墨菊，不像宋那样拘泥于菊的物理色彩和外形。一是因为元绘画整体更重视象征性和情感性，菊象征君子，君子重内在美，不以华服取悦别人，重清心寡欲，朴素低调的气质适合朴素的色彩表现。二是重武轻文环境下，文人地位下降，通过画菊表达想逃离苦闷生活的态度。柯九思《晚香高节图》画于被迫辞官之时。由竹，菊，荆棘，草和石组成了一个宁静，高雅却苦涩的世界。构图上竹与菊组成了留有缺口的环形（图 86.），成为视觉的中心。他画菊并不拘泥于具体品种的形态和色彩，用淡墨流畅画出后，再用浓墨勾勒叶脉强化对比。画左上角有清收藏家乾隆皇帝（1711—1799）题诗：“菊花的香气让我想起了陶渊明”，因此菊花隐喻着柯九思对权力及人生归属的思考。

元墨竹与梅，兰，菊以组合的形式广泛流行，有两方面的原因：一是这类植物特有的象征性寓意让它们具有了个性化较强的文化属性，且与元文人的境遇及敏感的情感产生了共鸣。他们借植物或表达不与元统治阶级同流的志向，或抒发

[230] 普明(元代).画兰笔法记[电子资源]. URL:https://m.jiajiase.com/art/53055.html（访问时间：2024.5.10）.
[231] 中国画的一种画法，讲究技法工整细致，多用天然矿物质颜色涂色，色彩丰富。
[232] 本书由宋理论家刘蒙（公元 10 世纪）于 1104 年完成。

自我高尚道德，或寓意退隐情怀，植物是理想化了的自己。二是画这类植物不需要特别严格的绘画技术训练，方便有书法功底的，更广泛的文人群体（非职业画家）参与创作中。

3.5.3. 竹与人

当西方诗人王尔德感慨“我们往往只欣赏自然，但很少考虑与自然共存”[233]时中国战国思想家庄子（公元前 369—公元前 286）已提出了“天地与我共存，而万物与我合为一体”[234]的观念。人是自然的产物，与自然的关系一直是艺术讨论的重点。所以竹与人在竹画成为独立画科的唐代，就出现了竹主题人物画。这些人物形象，包括文人，僧人，隐士，女子等。

竹与人作为主题有两个特点，一是用景烘托人物状态，重人物情感表现。二是视觉化历史典故，重叙事性。如唐代阎立本（601-673）的《竹林五君图》（图 87.）描绘魏晋时期的文人在竹林聚会。他们或写诗或交流，体态闲适，表情专注，享受。淡墨染成的竹林更好地烘托出清雅的文化氛围。竹以它修长秀丽的外部形态和百折不挠，高风亮节的精神风貌，与文人们恬静淡雅，追求高尚精神世界的感情契合。又如宋代梁楷《六祖截竹图》（图 88.）视觉化惠能[235]身穿粗布短衣蹲地砍竹的禅宗故事。画风简洁豪放，重点刻画惠能凝神静气的神态，似在劈竹的瞬间感悟到了禅机，揭示了禅宗强调的从日常生活中也能获得佛法的理论。

隐士是一较为特殊的文化人群，如遇社会统治势力的黑暗，有些文人不愿同流合污，所以将身心安顿在归隐的自然田园中。隐士形象出现在竹画中，通常是以竹自喻，自醒要保持内心平静，远离纷扰。同时，对隐士的运用成为画家了解

---

[233] Richard Ellmann.Oscar Wilde.London:Vintage.1988.p304.

[234] ЯН ЧЖУ.Чжуанцзы[Электронный ресурс] URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml?id= (дата обращения 08.03.2024).

[235] 慧能（638—713），禅宗第六祖。他本是一名普通樵夫，有一天听了《金刚经》后顿悟，入寺拜禅宗五祖弘真大师为弟子。

历史典故，修养与品位高尚的标志。如元代钱选的《王羲之观鹅》（图 89.）描绘了王羲之[236]于亭内若有所思观看湖中鹅嬉戏的场景，人物表情描绘细致。亭后竹林茂密，没有勾勒竹的轮廓，而是用绿色调和淡墨直接画成，竹林的边缘用白色渲染如在雾气中的仙境，烘托出隐士高雅神秘的气质。

人物在竹题材绘画中除了男人还有观世音，仕女等形象。画家赵孟頫次子赵奕（十四世纪）为人清高，隐居不仕。他从《华严经》[237]获得灵感，所画《观世音像》（图 90.）表现了善财童子[238]参访观音，向其问道的情景。竹崖上，白衣观世音菩萨[239]盘腿端坐蒲草。这里有三处象征含义。一是观世音穿白衣在民间信仰者中被视为最灵验的形象，如最早记载在南朝慧皎《高僧传》中：“印度僧人来华传经，但语言不通，乞求观世音后，她以白衣女性形象现身，僧人醒来后语言自通。”[240]二是袈裟覆头的形象代表隔绝尘世。三是坐姿观音象征了心身不动摇，已是冥想状态。可见画家深谙佛教知识，所画形象严谨有出处。观世音身后是随侍龙女[241]，崖石上伸出两杆竹郁郁葱葱，营造出阴凉舒适的讲佛场景。观音蓝发披肩，头上宝冠，可见阿弥陀佛像[242]。手中所持的净瓶，幻化出一朵祥云，善财童子立于云上，躬身作揖，状甚礼敬。

仕女在竹画中，主要借竹的修长秀丽，寓意女性的美好。在绘画当中，人们喜爱将仕女与竹结合起来进行描绘，蕴含着独特的意味：首先是女性外表美丽的容颜与竹相似。如元刘贯道《竹林仕女图》（图 91.），画中女子身形修长，这

---

[236] 东晋官员后辞官隐居，书法家，被誉为”书圣”。

[237] 佛教立宗的经典书籍。

[238] 中国佛教人物，他出生时房内出现很多珍宝，故称为善财。他遍游南方诸国最终得道成佛。是普通人通过领会佛法修行成功，就能够成佛的例证。

[239] 中国佛教认为观世音菩萨为救人苦难的菩萨。观世音有无数形象变化，但在中国佛教中是慈爱的女性形象。

[240] 慧皎（南朝）.高僧传[电子资源].URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=712646&remap=gb(访问日期：2023.11.11).

[241] 龙女是中国神话传说中龙王的女儿。这一传说形象最初源于唐代佛教。

[242] 中国佛教的主佛，建立了佛教徒向往的“西方极乐世界”。

与竹的修长秀丽相符。溪水旁有竹林环绕，一美丽女子在竹林中悠闲漫步，凝视远方。画家用工整纤丽的笔墨，描画出一个飘逸优雅像神仙般的女子形象，通过竹林清幽的景象，衬托出她脉脉含情的心理特征，同时也表现出空虚与寂寞的精神状态。其次是仕女的内在美，生活在封建社会的女性，她们大多受到封建礼教制度的严格约束，以致在言谈举止上大多矜持拘束，性格也多含蓄文雅，却又不失坚强。这些品格，也是受到古人所喜爱的女性内涵美。

3.5.4. 竹与禽类

在中国古代竹主题绘画的发展过程当中，历代画家都画出了生机勃勃的世界。除了画家们喜欢的石、植物、人外禽类也常被画家与竹组合，流行的有鹤（Grus japonensis），麻雀（Passer montanus），锦鸡（Chrysolophus）等。

鹤（图 92.）在仰韶时期（5000 г. до н.э.-3000 г. до н.э。）作为图腾已出现在陶罐上（图 93.），表达了族群对飞翔的崇拜。宋《宣和画谱》记载：“鹤的精神饱满，气质非凡，表现在画中，使人兴趣盎然”，[243]鹤因自身优雅高贵的外形，有着独特的文化象征意蕴。

文人们最喜爱鹤所象征的高洁理想。白居易《感鹤》诗中记载：“鹤在田野自由地飞翔。它饥饿时不吃腐烂的鼠，口渴时不喝偷来的水。它的姿态庄重高雅”。[244]鹤如君子有着高洁品格，这一品格与竹不谋而合，故在竹主题的绘画中，画家们喜欢将鹤与竹结合进行创作，以此来寄托情怀。如元初画家牧溪（1127—1279）《竹鹤图》（图 94.）。此作气氛空灵，大半的留白给观者丰富想象空间。画面仅一鹤，隐于雾中的竹，一土坡，充满孤绝感，沉静感。用色单一，却不显乏味，是画家用文化和艺术修养整体营造氛围的体现，符合笪重光（1623—1692）[245]“无

[243] 赵佶(宋代).宣和画谱[M].110.
[244] 王志清.白居易诗选[M].北京：商务印书馆.2016:57.
[245] 清初政治家、书法家、艺术家。

画处皆成妙境。”[246]右上角云气吹过竹林，用黑白渐变表现，亦真亦幻。竹注重整体结构与氛围处理，忽略细节，这与李衎等注重竹生物结构不同。鹤被神秘的气氛包裹，墨白两色的羽毛，大步向前鸟喙张开的姿态，都显示出脱俗与桀骜不驯的气质。

麻雀（图 95.）随处可见，自古都是画家喜爱表现的对象之一。早在南北朝（420—589）麻雀已出现在画中，如唐代张彦远《历代名画记》中所记：“南北朝顾景秀（420—464）的《蝉雀图》为麻雀题材入画开端。”[247]社会各阶层赋予了麻雀不同的内涵。如麻雀生命力顽强，习性是聚众，嬉闹与勤劳，具有乐观情怀，被劳动人民喜爱。又如麻雀易生气，被活捉就气死，不会为生存讨好人，坚毅独立，被清高的文人喜爱。贵族与官员也喜欢麻雀，将它作为纹样刻在青铜器上（图 96.），在东汉《说文解字》[248]中记载“雀”同“爵”通用，有着加官晋爵，追求官运亨通的吉祥寓意。

麻雀在竹画中主要有两种作用，一种是以竹为主，麻雀起衬托氛围作用。另一种是麻雀为主体。麻雀起陪衬作用的如赵孟頫的《竹雀图》（图 97.），虽描绘由奇石丛竹兰花所构成的田野小景，但因枝条外延开阔了空间。巨石体量大、质感强，稳定了构图。竹竿画法流畅，错落有致，竹叶向下似淋过雨，五根竹子墨色浓淡不同，既分隔了空间也有层次。前后兰、草点缀，自然和谐。画一对麻雀，一只藏于石后，一只似觅食而归，两鸟对视的姿态符合实际，又有生趣。两鸟比例小，且不占据画面主要位置，以鸟的动衬托出竹丛的静。

另一种麻雀起主体作用。牧溪《竹雀图》（图 98.）似是画家虚构的空间。全画元素简单，造型概括。只有两麻雀，一枯枝，几片竹叶。留白与物象搭配营

[246] 笪重光（清代）画筌[M].北京：人民美术出版社.1987:18.
[247] 张彦远（唐代）.历代名画记[M].137.
[248] 中国最早的词典。许慎（东汉）.说文解字[电子资源].URL:https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/zhs(访问日期：2023.9.18).

造出寒凉孤寂的时空，是画家内心宁静的写照。枝丫呈垂直状，干笔快扫显出其苍老与有力。两鸟一前一后，蜷缩依偎在树枝一起抵御寒冷。画麻雀不用墨线勾勒，直接以淡墨画出鸟的姿态，再以浓墨点出鸟嘴，羽毛，层次分明。竹是麻雀的衬托，下垂的几片竹叶用饱含水分的笔爽快扫出，墨色由远及近颜色变深，表现出雨后湿润的感觉。

锦鸡（图 99.）有凤凰化身的传说。据说西周（公元前 1046－公元前 771 ）在岐山[249]脚下成就帝业，周人把岐山中最美丽的鸟类——锦鸡当成了凤凰来歌颂，后世逐渐神话其为神鸟凤凰。于是有“凤鸣岐山，建功立业”[250]的美好寓意。在儒家文化中将锦鸡比拟有德性君子。据《韩诗外传》说：“鸡冠如文人官帽，象征文化。鸡爪锋利，象征武力，敌在前敢斗，象征勇敢。获得食物后告知同类，是仁义。昏晓之际准确报时，是守信，所以鸡有五德。”[251]加之锦鸡生有斑斓的羽毛和漂亮的长尾具有美感，故成为中国花鸟画的传统题材之一。宋皇帝赵佶《芙蓉锦鸡图》（图 100.）以严谨的造型，细致有力的线条与华丽的色彩奠定了锦鸡入画的基础。

元画家王渊（1271－1368）晚年所作的《桃竹锦鸡图》（图 101.），是花鸟画由宋代设色向元代黑白过渡的代表作。这与赵孟頫绘画理论相关，如《图绘宝鉴》中记载，王渊“幼习丹青，赵孟頫多指教他。”[252]赵孟頫反对宋画院精工细描用色艳丽的画法，追求唐画古朴的造型，王渊受其影响，此画一改勾勒轮廓，用色彩晕染的技法，而是“以墨代彩”。[253]禽鸟、溪竹、石、桃树的组合，营造出孤独幽静的意境，他将情感寄托于景物。以雄锦鸡专注埋首理毛的姿态，表达了自

[249] 陕西省宝鸡市的山区。
[250] 刘俊男.华夏上古史研究[M].延边：延边大学出版社.2000:91.
[251] 韩婴（汉代）.韩诗外传[M].北京：中华书局，2020:79.
[252] 夏文彦（元代）.图绘宝鉴[M].157.
[253] 杨丹霞 . 中国绘画中的鸡[J]. 紫禁城，2005（1）:62-81.

己追求内平静，与自然相伴，排除世俗烦恼的态度。反映了元代画家重墨轻色的审美观。

3.5.5. 竹与水

水不仅赋予万物生命，也启迪智慧，水的文化属性源于中国传统哲学[254]特别是儒道释的阐释。儒教孔子（公元前 551—公元前 479）[255]《论语》：“智者乐水。”[256]通过对水的体认，将水特性人格化，如德义勇智等，并以此来构建儒家文化的基础。水与竹相同也是君子（具备完美人格的人）的象征。道家老子（公元前 571—公元前 470）[257]在《道德经》中说：“水代表了最高的道德和智慧。”[258]用水性喻君子，具备三个特性。一是包容。水随物赋形，遇热成汽，逢冷结冰，随遇而安。二是谦卑。水向下流，汇聚在众人不愿去的低洼处。三是奉献，泽被万物而不居功自傲。老子又说 “天下莫柔弱于水 ，而攻坚强者莫之能胜 。”[259]说明水看似柔弱，但内含强大能量，这与竹外表刚强但具有韧性的特性契合。与儒家感伤：“时间像流水一样不停地流逝，一去不复返。”[260]不同，佛教《大般涅槃经》说：“水泡速起速灭。往来流转犹如车轮。万物皆如此。”[261]认为生命最大的痛苦不是生命如水流逝，而在于永无歇止地生死流转。修行的终极目的就在于超出苦

---

[254] 前田罗伯特《中国绘画中的“水”主题》《亚洲艺术》，1971 年第 33 卷第 4 期，第 247-290 页。

[255] 中国古代思想家、政治家、教育家，儒家学派创始人。

[256] 孔子（春秋时期）。论语 URL:https://www.e-reading.biz/book.php?book=29283(Дата обращения: 18.06.2023).

[257] 中国古代思想家、哲学家、文学家和史学家，道家学派创始人和主要代表人物，与庄子并称“老庄”。在唐朝，被追认为李姓始祖。曾被列为世界文化名人，世界百位历史名人之一。

[258] 老子（春秋时期）。道德经 URL:https://opentextnn.ru/man/lao-czy-dao-dje-czin/?ysclid=m3ei7cyodi576467793(Дата обращения: 18.06.2023).

[259] 老子（春秋时期）。道德经 URL:https://opentextnn.ru/man/lao-czy-dao-dje-czin/?ysclid=m3ei7cyodi576467793(Дата обращения: 18.06.2023).

[260] 孔子（春秋时期）。论语 URL:https://www.e-reading.biz/book.php?book=29283(Дата обращения: 18.06.2023).

[261] 高振农.大般涅槃经[M].北京：东方出版社,2018:291.

海，永断轮回。水的自然属性被转换为精神属性，画家受水文化熏陶，其心境、人生观与水发生了联系，通过作品表情达意，也赋予了竹与水主题丰富的内涵。

竹与水主题在元代墨竹中主要表达三种含义，一是与世无争归隐的态度。二是纯洁绝俗的人格。三是欣赏自然美形成的风水观[262]。首先水与竹构成隐居的含义。晋朝竹林七贤[263]不拘礼法，自由豁达，无法实现理想时便隐居竹林，在竹与水构建的清幽宁静中得到慰藉。从此竹林成为远离功名利禄归隐的象征，也成为后世愤世嫉俗或不得志文人的精神家园。管道升生于富足家庭，从小养成了“少欲望不争斗”的性格。[264]宋遗民[265]赵孟頫入元后升至高官，妻子管道升也被册封，但她清醒地认知汉族文人身份的束缚。因此劝说丈夫隐居，远离政治斗争与功利，过朴素自由生活。《竹溪揽胜图》（图 102.）是她心境的表达。丛竹错落在房前，与溪水构成了田园生活美好画面。屋内有女子与孩童嬉戏。溪岸泊渔舟象征悠闲生活方式。以水墨细致的笔调，画宁静村景，是理想化的隐居生活。

水可洗物使之洁净。《孟子》记载：“水清可以洗帽子，水浊可以洗脚。”[266]后引申水可以净化精神。元末明初的倪瓒性格清高孤傲，爱洁成癖，如画具须经仆人反复擦洗后才能使用。当宋皇帝朱元璋（1328—1398）找他供职时，他题诗拒绝。《水竹居图》（图 103.）画了自己的居所，通过水与竹涤除污浊。构图根据溪流的走势，呈“S”形。由远景的泉眼，到中景被溪水环绕，屋后竹丛掩映的茅屋，再到前景挺立的不同种类的树，既符合自然规律又注重画面结构的连贯。

---

[262] 风水是空间符号发展的道教实践。行家相信风水可以用来选择建造房屋或埋葬的“最佳”位置。风水的既定目的是找到有利的气能流动并利用它们造福人类。

[263]竹林七贤：诗人嵇康、阮籍，哲学家山涛等为了避免宫廷的阴谋和腐败，一行人在竹林里聚集在一起，营造出一种私密的创作氛围。。在那里，他们交流思想、创作作品，在大自然中度过时光，享受简单的生活。这与朝廷的情况形成鲜明对比。他们感受到自由，喝着酒，享受着自发地表达自己的本性的快乐。

[264] 赵维江.赵孟頫与管道升[M].北京：中华书局.2004:21.

[265] 新朝拒绝上任的人，即旧王朝的追随者。这些人在中国被称为“义民”或“忠臣”。赵孟頫起初不接受新政府，后来又同意担任高职。

[266] 毕宝魁.孟子传[M].北京：现代出版社,2022:171.

虽没画水纹但通过构图，疏密与黑白的对比使人感到溪水在流淌。虽没画人，但屋内床榻、佛像等都显人迹。画家以极简的方式展示出幽静、萧疏景象。体现了独处的生活与身心洁净。

背山靠水，翠竹环绕是古人最理想居处。因为山可以挡冷风，水可以提供物产，竹可以防沙固土，调节出的良好环境被称为风水宝地。风水最早出自东晋郭璞（276-324）《葬书》：“气遇到风会散，只能在有界定的水中聚集。”[267]表明聚气[268]是理想环境关键。这是由人与自然有共性，能产生共鸣的观念决定的，如《庄子》：“人的生命是由气的聚集而形成。”[269]所以古人崇尚的自然是主客同一的产物，竹与水的美好景象也是心灵的显现。正如张渥（-1356）《竹西草堂图》（图104.）依山傍水处有一草堂，苍松杂树环绕，环境清幽。一人坐堂内状态悠闲，赏自然美景，放松身心。当后人观赏此画时，也如身临其境。

3.6. 元代墨竹的美学价值

竹子具有美学价值，[270]元代是墨竹画发展的鼎盛时期，具有独特的审美内容。可以分为三个方面。

追求概括简约的美学观。墨竹是表达艺术家超脱世俗心境的手段，反映在艺术形式美感上，是追求造型的概括性与色彩的凝练性，表达画家独立的人格思想与优雅的情操。赵孟頫虽然做官，但未被权力束缚。这种观念也决定了他的绘画

[267] 连镇标.郭璞研究[M].上海：三联书店.2002:163.

[268] 气是中国哲学的主要命题之一，是中国文化的基础，气表达了一种基本的、持续的、动态的、时空的、精神的和生命能量的复杂的概念。宇宙的结构，一切事物的存在都归功于它的运行与变化。

[269] 杨朱. 庄子[电子资源] URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml?id= (访问日期：08.03.2024).

[270] 索科洛夫-列米佐夫 （Соколов-Ремизов С.Н.）：《过去与未来之间：中国和日本的绘画与书法》//莫斯科：URSS 出版社，2004 年。第 41 页。

风格，他避免在作品中加入复杂的装饰和过多的细节。在他所作的《竹石图》（图105.）中，以墨的浓和淡区分了石头上两竿瘦竹的位置，用简洁有力的线条，表现瘦竹的坚韧有力，正如他正直高洁、志向远大，也同时带有一种“保持独立人格，不被世俗所累”[271]的心态。

与宋代着色鲜艳的竹画不同，元代的竹画整体呈现墨色，但“墨分五色”，[272]“五色”并不是指五种不同颜色，而是在墨中以水调而成浓淡干湿所形成的丰富变化，是多样统一美的体现。简化色彩，一是得色之本真（中国阴阳观即黑与白的对比）。二是创造意境，“在人的心灵中，绚烂的世界出现了。”[273]

元代墨竹画重“简”的美学追求，一方面诠释了文人的人生经验，借竹之高雅寓自我心境，是纷乱世事中的自我慰藉。另一方面随着元朝征战和贸易的扩大及儒释道三教合一的开放融合的社会背景影响，使元代画家形成了对之前官方画院绘画的解构，用美学的方式表达对封建等级制度的反抗，达到对世俗的超越。

追求意境美与文学美的统一。传统的中国画不拘泥于物体外表的相似，不强调自然界对于物体的光色变化，而多通过意境的建构抒发作者的主观情趣。元代墨竹画在写生自然的基础上人为造型，同时也不受自然色的限制。正如元代画竹不用绿色去画，而用墨来画，但竹的精神和韵味更足。所以沈括（1031-1095）《梦溪笔谈》说：“书画作品的奥妙之处，当从心领神会的意境上体悟，难以仅从形迹的相似性上寻求。世上观赏绘画作品的人，大都不过能指摘画中的事物形象、配备位置及色彩运用等方面的瑕疵而已，至于确实能够在冥冥中领会优秀画作的深刻意境和哲理的，罕见其人。”[274]

追求艺品与人品的美学统一。墨竹作品水平高低与人文化修养和品德相统一，

---

[271] 许祖良.中国绘画思想史[M].南京：南京大学出版社，2018:163.
[272] 张彦远（唐代）.历代名画记[M].37.
[273] 朱良志.中国美学十五讲[M].北京：北京大学出版社.2006:176.
[274] 沈括（宋代）.梦溪笔谈[M].北京：中华书局.2022:372.

从六朝开始，就有将画品依托于人品的论述。张彦远认为“善画者”必为“受过良好教育的贵族与脱离世俗的修行的人，才能画出被当世称道流传后世的作品”。[275]郭若虚又提出“人品既已高，气韵不得不高”。[276]邓椿（十一世纪）断言“做人如果富有文化素养，虽有不会绘画的，但一定很少。”[277]可见自元代以前已经形成画家文化修养及教养对作品水准有重要影响的论断。至元代，绘画以艺术家抒情与言志为主，抒发情怀的高度与画家本身品格相关。文学家杨维桢（1296－1370）说：“墨竹怎么能通过庸俗的人画出来呢？”。[278]可得元代将对人品的衡量作为评价画水平的标准之一。赵孟頫曾在高克恭的《墨竹》上题文：“因为他人品高，心胸豁达，做事光明磊落，所以他的作品充满真情，与虚伪的流俗者不同。”[279]虽说将人品高低与画品高低相对等，有局限性，但着眼于品德与教育对于作品的制约性，拓宽了元代绘画美学的新维度。

[275] 克里夫佐夫 V. A. 张彦元与《历代名画记》.远东问题. 1976. 187-190.
[276] 郭若虚（宋代）.图画见闻志[M].北京：人民美术出版社.1964:10.
[277] 邓椿（宋代）.画继[M].51.
[278] 夏文彦（元代）.元代绘画雕塑志[M].北京：北京师范大学出版社.2016:234.
[279] 任道斌.赵孟頫文集[M].上海：上海书画出版社.2010:103.

第四章 元代名家作品中的墨竹

4.1 李衎《修篁树石图》等作品

李衎在仁宗（1312-1320 在位）时供职枢密院[280]，是元初最负盛名的画竹与研究竹的专家。有两种画竹方式：墨线勾勒轮廓后再填充墨（图 106.）和用墨直接画竹（图 107.）。他墨竹，虽然风格清雅，艺术表现力强，但带有浓厚的学院派气息。

在《竹石图》（图 108.）中，几杆竹挺立在雅致的太湖石前，土坡横向蜿蜒的弧线拓宽了视野。纤细嫩竹点缀在成年竹的四周与远处干枯的枝丫，表明这是一幅初春时的竹画。竹叶浓密堆叠，仔细观察后，我们发现每一个叶片都清晰有致地分布在枝丫和竹竿上。远观竹叶组织有序，向四周延伸，颇有立体感，叶在竹竿上摆动，如风吹过。不但视觉上写实，而且也真实展现了竹挺立的身姿和盎然活力。画家对于成竹、嫩竹、枝干、竹节等生长和结构的每一个细节都有深入而充分了解，堪称对竹的植物学研究图谱。他的绘画因精致和高雅拔群于同代人。

李衎这类技法细腻的竹画仍属于文人画的范畴，与工匠的作品及宫廷画院的装饰性绘画的不同之处在于，画家所具备的学术品质和哲学思考。在《竹谱详录》中，李衎详细阐释了深入了解竹子的习性对画竹的重要性：“竹开始生长时，只有几厘米高，但竹节与叶都有特点。从竹笋长到十几米高的成熟的竹，都有其规律。现在画竹的人，被每一竹节和繁杂的竹叶劳神，怎能画好竹？所以画竹必须在脑中就构建好竹形象，拿起笔，通过敏锐观察，快速、准确地画竹。”[281]他坚信一个画家在试图随性自由地表现竹之前，必须严谨地研习要描绘的事物。同时，从李衎所言“脑中有竹形象”，可知画家对竹的认知要建立在画竹之前，其对墨竹深刻理解必然体现在画作中，强调了学养的重要。

---

[280] 主管军事的机关。

[281] 李衎（元代）.竹谱详录[M].43.

李衎 76 岁所画《修篁树石图》（图 109.）是用墨直接画竹的代表作，晚期竹画都为绢本，原因有三。一是李衎是官场显贵，有资财购买好绢，又因绢质可增画面的清新、高贵感，符合其地位和身份。二是绢画乃是宋画传统，处在元初的李衎受前朝影响较大，同时以绢作画可以增加古朴的意境。三是他画风严谨、细腻。绢本质地密集吸水性差，可以反复渲染墨色，便于精致化处理细节，适合画写实风格作品。

画中直挺立于石坡上三杆竹，竹叶有浓有淡，层次分明。竹旁点缀枯枝、萱草[282]，简逸中不乏生动，墨色丰富渲染出高雅意境。全景式构图舒展有致，画家讲究用笔、用墨，注重画面效果的技术性处理。他运用对比法，创造出一种清新的视觉语言。坡石融合了前代山水画家技法，讲求线条顿挫，以及用墨的温润、厚重，以求山石的质感，从而带有一定的装饰效果。李衎精心处理了画中各景物，使其搭配合理有序，达到完美的和谐统一。

李衎墨竹与同代人巨大不同是对不同种类竹的准确把握。其墨竹画中不仅可以寻绎所画竹种，而且重视画中竹种选择。如现藏美国纳尔逊－阿特金斯艺术博物馆的《墨竹图》（图 110.），从右至左依次画了慈竹[283]（图 111.）、方竹[284]（图 112.）和筜竹[285]（图 113.），墨竹的形态高度还原了自然中竹种特点。自然界慈竹最为显著的特征就是有较多的分枝和竹叶分布，因此竹枝与竹叶往往极为密集，对照李衎所画慈竹墨色饱满、墨线有力，从竹竿分出 6 个以上竹枝，符合自然规律。第二丛竹是方竹。自然界方竹特征主要体现在竹节：一是下部节间略呈四方形，二是竹节处隆起，三是竹节有一圈呈点状的短小根刺。[286]因竹节构造较为怪异

[282] Hemerocallis fulva
[283] Bambusa emeiensis
[284] Chimonobambusa quadrangularis
[285] Phyllostachys
[286] 易同培.中国竹类图志[M].北京：科学出版社.384-385.

少有人画，但李衍将其归纳为如珍珠项链般的圆点，真实且有创意，体现了高超的造型能力。今天的植物学分类中没有笙竹这一名称，但根据《竹谱详录》记载："南方的淡竹[287]高度与笙竹接近。"[288]并结合他所画墨竹，得出笙竹属于刚竹属[289]，特征是高度不高（不超过 6 米），竹枝生发类型为二叉分枝，小枝有 4 片以上竹叶。从美学角度宋元画家在选择竹种入画时会考虑竹的高度，竹竿的粗度，竹枝与竹叶的茂密程度。所以刚竹属的竹适度的形态特征便于绘画而被青睐。

李衍的论文总结了唐宋理论家的主要思想。[290]在绘画方面，他凭严谨细致的绘画态度和对竹子的透彻观察，赋予墨竹以灵魂。正如赵孟頫对他画竹的评价："潜心研究，真实展现了竹君子形象，把握不同竹特征。二百年以画竹著称者，皆未必能用情、用功超过李衍。"[291]

4.2 高克恭《雨竹图》等作品

高克恭元初回族高官画家，能通过简化造型，营造出平和、古典、高雅画境。题材只有墨竹与山水。因为按伊斯兰教义，只有造物主安拉（Allāh）才能创造人及动物，画家不应描摹人此类形象。与同代边缘化汉族文人画竹抒发苦闷不同，高可恭作为少数民族画家获得了朝廷重用和优待，没有借竹抒发内心愤懑的动机。明画坛领袖董其昌（1555—1636）评价他："博采众长，革新画技，风格豪放但有内涵。技法娴熟，用笔流畅"。[292]

高克恭墨竹受金代（1115-1234）画家王庭筠（1151—1202）影响，如学习他《幽竹枯搓图》简化物形，用笔奔放，墨色酣畅的画风（图 114.）。高克恭虽是

---

[287] Phyllostachys glauca McClure
[288] 李衍（元代）.竹谱详录[M].233.
[289] Phyllostachys
[290] 扎瓦德斯卡娅 E.V.元代李衍论竹画的奥秘. 莫斯科：科学出版社东方文献总编辑部. 1977. 216-221.
[291] 赵孟頫（元代）.松雪斋集[M].105.
[292] 马躪非.董其昌研究[M].天津：南开大学出版社.2010:91.

非汉族画家却是推广汉文化的代表，如要求死后采用儒家葬礼。[293]他交际广泛，元代文献记载为他的画题诗或发表评论者有六十人。[294]如元评论家夏文彦说：“高克恭画竹思想深刻，少有艺术家能超越。”[295]同代画家倪瓒称颂：“他的墨竹画可与前朝名家媲美”。[296]高克恭被文人普遍认可有三个原因。一是高超的绘画水准。二是较高政治地位，地位低的文人通过赞美，达到攀附目的。三是文人间的互相提携与欣赏，有利于维护阶层利益。如高克恭赠画给更高级别官员画家李衎，李衎也在画上题诗赞美他。

高克恭将山水画技法运用到墨竹，形成了独特画风。他山水画主要吸收北宋米芾“米点山水”（图 115.）技法。毛笔蘸湿墨倾斜于画纸，缓慢且沉稳地以秩序化的横长墨点画山的肌理，形成了滋润、墨色多变的效果。在墨竹上，高克恭追求墨线的书写性与流畅感，与奔放连贯的风格相似。但因受山水画技法影响，用笔更趋缓慢、沉稳，墨竹呈现出沧桑、浑厚、湿润、光泽特点。他在写实基础上，简化了竹形态，使自己从物形束缚中获得解放，更专注于线与墨的丰富变化，更重视竹精神的表达。如元人王逢《梧溪集》记载：“高克恭画竹后写道：赵孟頫墨竹有精神但不写实，李衎墨竹写实但缺乏精神，而我形神兼备。”[297]

《墨竹坡石图 》又名《雨竹图》（图 116.）是高克恭代表作，生动画出竹在雨中挺秀潇洒。高克恭喜画雨竹有两个原因。一是雨竹象征文人不惧困难，保持本色。二是受自己云雨山水画题材与技法启发。如《雨山图》（图 117.）、《夏山过雨图》（图 118.），画山石、树叶少用墨线勾勒轮廓，直接用不同浓淡墨画出。墨中含大量水，加上画纸刷有阻水涂层一矾（Alum），更利于保留水痕，给

[293] 谈晟广，赵名釜.钱选 高克恭[M] .石家庄：河北教育出版社，2006:128.
[294] 刘迎胜.高克恭杂考[J].西域研究,2015(01)13-21.
[295] 夏文彦（元代）.图绘宝鉴[M].377.
[296] 高克恭画竹[电子资源].URL: https://www.haoshici.com/11f10zj2.html (访问日期:07.05.2024).
[297] 王逢（元代）.梧溪集[M] .北京:北京师范大学出版社出版，2016：77.

人水气流动之感。他创造性地将该技法运用到了画墨竹，也丰富了元墨竹技法。此画高克恭将圆石画在纸 ⅓处，符合黄金分割比，用含水量大的浓墨以横长点的方式画石上苔藓，凸显石体积。石后立有两竿竹，竹竿笔直但在竹梢处交叉，使呆板的平行线变得灵动。用墨前浓后淡，即区分空间，也通过省略中间色调来加强对比。竹叶虽被雨打湿、下垂呈放射状，但仍能感到叶的弹韧。石前小竹叶墨色浓黑与上方竹叶构成了三角形（图 119.），即可与圆石曲线形成对比，也展示了竹坚韧、稳定，借竹喻人，赞扬了文人不屈的勇气。

画左下端写有：“高克恭为龚璛（元诗人，1266-1331）而画。”并盖有龚璛收藏印，表明此画是赠好友的礼物。之后龚璛分享给共同好友赵孟頫观赏。所以右侧有赵孟頫题诗：“高克恭墨竹有天然意趣。两竿竹立在烟雨中。天下几人能理解？翠竹、风声，带来凉意。”高克恭深得书法用线之妙，画枝、叶也潇洒有力。赵孟頫也善以书法技法画墨竹，所以首句便赞许。第三句用提问法，暗示自己是懂画的知音。此画成为文人团体友谊的见证，所以元代墨竹不只是画竹，是文人间交往手段和生活方式的反映。

4.3 赵孟頫家族墨竹[298]（图 120.）（图 121.）

4.4 吴镇《竹石图》等作品

吴镇存世的晚年墨竹作品较多，由于画上有大量题诗，体现了他绘画理论，其中又以具有教科书性质的墨竹谱（图 122.）著名。吴镇所作竹石图（图 123.）是晚年墨竹代表。题款自叙：“吴镇学竹半生，现在已经老了”，清代画竹大家郑燮（1693—1766）也说：“用半生才学会画竹”[299]。他们的谦虚说明画竹在技法

[298] 详见本人已发表论文：杜尚劼. 赵孟頫家族竹画的风格特征.格热尔州立大学学报. 2025(2). 29-39.

[299] 郑燮（清代）.郑燮[M].北京：人民美术出版社，2004:18.

上的困难。吴镇曾说“画竹是笔墨游戏，是文人写文章之余兴趣所致”[300]，但此画为成熟潇洒佳作。全画真实生动，画瘦竹两竿，高低相参，画竹叶不多。画面前景一块覆盖青苔的圆石。石画得很充分，苔点描绘出石厚重感与肌理，与竹子的清劲形成了互补，给人沉静典雅的视觉感。诗文内容表明此画是吴镇应友人之邀对文同、苏轼墨竹研究后所画。另外，此画已显出吴镇在画墨竹已有一定模式化技法。如在两枝竹中总共画出四组叶，尽管大小、角度不同，但主体都是由五片叶组成。而且其中两组叶子以及下边小竹的几片叶子有着相同的组合方式，这种组合方式在《墨竹谱》中也常出现。

画于 1350 年的《风竹图》（图 124.）和《篔筜清影图》（图 125.）是吴镇 70 高龄时的作品。两幅作品呈现出弱化写实性，强化平面性的特点。他压缩了空间，不区分明暗、远近。选取竹叶的正面，以剪影的样式呈现。甚至《风竹图》叶簇受风扭转，也没有伸入空间感觉。与他《竹石图》写实性、描绘性的风格有很大区别。之后吴镇的竹画程式化更重，竹在自然环境下的生长状态变得次要，同时也开启了明代重视写意趣味的墨竹风格。

竹是吴镇隐士情怀的展现，如他曾说：“心中有不平事，将情感寄托在纵横的竹枝。”[301]他深居简出，除到杭州卖卜外一生没有离开故乡，与世俗生活保持距离，所以画作在当时并无名望，画竹也多取材野生环境下的竹，但他安贫乐道，与墨竹相伴，[302]形成了野趣、绝俗的个人绘画境界。

总而言之，吴镇墨竹风格特征有两点。首先，墨竹具有轻松、简率特征。他主张平淡、轻松的创作心态，真实自然地抒发自我情绪，这种随性的态度也使他人误认为墨竹技法很容易。实为经过了长时间的严谨训练与研究，才能做到驾轻

[300] 卢勇.（元代）吴镇史料汇编[M].杭州：浙江大学出版社，2013:88.
[301] 刘君若.元代题画诗研究[M].上海：上海人民出版社.2017:78.
[302] 李杰荣.论元代吴镇的墨竹[J].广东广播电视大学学报,2013,22(06):68-74.

就熟。其次，吴镇追求严谨技法规约下的自由变化。在画小枝用线上很急促，且有跳跃性，他能一次性画出许多复杂穿插的细枝，虽然细节上并不规则，但整体上是统一的。他无论是画竹枝还是竹叶，都给人一种不很紧凑的感觉，这与李衍比较有明显不同。他更在意一种潜在的“势”，线之间很连贯，很有节奏，而且这种节奏是跳跃的，这种节奏感贯穿于竹枝和竹叶之中，体现出生动性，随意性。但吴镇技法是继承文同、李衍等具有古典性、追求真实感与技巧严谨画法，所以随意性是有限的。这与明代徐渭（1521-1593）（图 126.）、清代（1636－1912）李方膺（1696 — 1755）（图 127.）等画家的完全个人化处理方式有着根本不同。

4.5 顾安《风竹图》等作品

顾安曾任职于枢密院[303]，墨竹风格介于写真与写意之间，上承湖州竹派[304]传统，后融元初赵孟頫、李衍、柯九思等人的艺术思想，下启明代王绂（1362—1416）、夏昶（1388—1470）等人，成为竹题材承前启后的重要艺术家。他的作品表现出强烈的文人气质，又有宫廷画的细致相。常画风中竹与嫩竹，用线遒劲挺秀，用墨润泽，纯净。竹叶多取仰势，疏密组合符合自然规律，结构取势都恰到好处，生动。画石与竹搭配，采用黄公望的技法，侧锋擦出肌理后，用淡墨染。比李衍、柯九思墨竹多萧疏、清秀、潇洒。

现藏山西博物院《风竹图》（图 128.）是晚年佳作。图绘墨竹两枝，一浓一淡区分远近，用笔灵活稳健，墨色流动而气脉贯通。飒飒秋风中，枝叶呈斜向上的动态，但竹竿挺立，形成了角力，体现了竹顽强的生命力。追求竹子真实、清新的物态风神和内在品性，强调画竹艺术除了讲究笔墨趣味，还应具有写实精神，所绘竹子枝干劲挺，叶片繁茂，不卑不亢，意态飞扬，具有象征性。将工笔的严

[303] 元朝主管军事机密事务、边地防务的机构。

[304] 北宋中叶(1015 年—1070 年)，集政治家、文学家、书法家、画家于一身的苏轼和文同以竹为绘画题材，以抒发主观情感为创作主旨，以水墨（舍弃设色）为表现形式，诗书画结合的画派。因核心画家苏轼和文同都曾在湖州做官而得名。

谨与写意的自由结合，中锋行笔为主[305]，兼有侧锋[306]，几乎不见复笔。尤其是竹叶的画技，以书法的撇、捺起笔和收笔，充溢着书法的韵味，[307]体现了赵孟所倡导的画竹与书法笔画相结合的原则，使画面显得条理清晰，清疏淡雅，证明了他书与画结合的深厚功底。

墨竹左下方写有由行书[308]写姓名与作画地点，书法的风格与画竹方式相近，并有两朱色印章搭配起到平衡构图的作用。曾与顾安合作画竹木的张绅（？-1385）[309]，将更奔放的行书题款押于墨竹左上方，既不侵画位，“拉回”了向右上方“移动”的动势。又用飞舞的笔画搭配风中竹叶，增加了层次感。在画的上部及下部还有明俞贞木（1332-1401）等后世收藏者补的赞诗，可知对此画的喜爱。

顾安墨竹黑白灰色调变化明显，数竿并画，主次分明，画竹也伴随着竹笋，兰花等其他植物，构建了丰富多变体系，如《幽篁秀石图》（图 129.）。几杆竹通过墨色浓淡区分了主次，竹杆、竹节、竹枝、竹叶的墨色平稳渐变，衔接自然。出现这种效果的原因有二：一是画枝和节用墨浓度类似。二是他绘制于含有矾[310]的绢上便于反复染墨。顾安喜好画细枝时笔笔断开，可以清晰地看出用笔轨迹。太湖石[311]作为竹的衬景，灰色调与镂空的结构衬托了竹向上高耸的姿态，增加了画面俊雅的气氛。画家根据石结构仔细点染[312]出立体感与肌理感。此画为突出石的优雅，一是拉长且弯曲了石的形状，增强灵动感。二是土坡、竹笋、兰叶地搭配营造了静谧的气氛。此幅作品的石头借鉴了宋代花鸟画石。宋元时期，画家们在取材和

---

305 笔尖垂直于纸面，画出的线条有力，多用于画竹竿、竹枝。

306 笔尖横向扫过纸面，画出的线条柔软多变，多用于画竹叶。

307 李旸,李晖.诗中有画 画中有书——元代顾安“写竹画”释读[J].收藏界,2014(05)96-97.

308 行书是一种常见的文字，是中国书法的一种历史风格，是一种半标准的象形文字，它没有隶书的棱角或篆书的圆润。行书的原始形式比楷书更古老，可以追溯到汉代的草书形式。

309 元末明初书法家、鉴赏家。

310 矾阻隔了水墨渗透，在上面可以工整细致地描绘，多用于工笔画。

311 中国园林石，原产于苏州太湖水中。由于长年水浪冲击，产生许多窝孔，形状奇特俊秀。也是家居摆设和绘画题材，象征性文人顽强与沉稳。

312 是工笔画中的一种染色技巧，笔头蘸上深浅不同的墨，在画面上缓慢地点与染并用。

绘制时极为讲究，不同于明清时期的竹石图较为粗率的作风，画家深思熟虑选择了自然界中更适合此画的主题石种类。在形状和绘制技法上可以看出此石与徽宗皇帝的《祥龙石》（图 130.）契合，虽承接北宋的花鸟画画法，但又有创新，他一改元墨竹中衬景石一贯的披麻皴[313]（图 131.）技法，在花鸟画发展极为成熟的北宋取法，使用的是较为工细的绘制技巧，层层渲染以达到优雅的目的，得太湖石透、漏、皱、瘦之趣。在顾安心里，在这幅画的主题中，也只有这种石头和此类技法才能真正绘制心中的竹与石。如清代徐宗浩（1880－1957）在跋此画时说：“用墨滋润且有经验，百余年后依然真实动人如在窗前看到一样。”

4.6 柯九思《晚香高洁图》等作品

柯九思是元中期（1271-1368）书画家、书画鉴定专家、收藏家，曾为奎章阁官员。墨竹博采众长，创造出个人画风，这与他藏品丰富、精于鉴定有重要关系。他出身文人世家，自幼随父柯谦（1251—1319）与王芝（13 世纪）、乔篑成（1244—1313 年）等收藏家鉴赏古画，[314]培养了兴趣，学习了鉴赏技能。38 岁时受元文宗（帖木儿 1336－1405）赏识入职奎章阁。[315]这是文宗笼络文臣为他献计的重要机构，也承担着皇室藏品鉴定职责的文化机构，因文宗能亲近礼遇汉族儒臣[316]，所以蒙汉文化隔阂被缩小，柯九思可以在此赏名作与施展才华。艺术收藏和鉴赏是元文人的重要社交工具。[317]柯九思从事鉴定与收藏书画时，与同时代学者与藏家有广泛交往，如赵孟頫、虞集（1272－1348）、朱德润（1294－1365）等，相互交流、鼓励，评定藏品，临摹藏画，开阔了柯九思眼界，提升了审美和画技。

元没有科学鉴定仪器，但柯九思凭借将自身书画实践与审美体验同美术史、

[313] 山水画的一种皴法，其状如披散的麻绳。多用于画低矮的山坡和含有土质的石头。
[314] 权小芹,邓晓.元代鉴书大家柯九思的书画收藏思想[J].兰台世界,2015,(12):128-129.
[315] 万新华.柯九思[M].石家庄:河北教育出版社.2006:4.
[316] 万新华.柯九思墨竹艺术论[J].东南文化,1999(04)63-71.
[317] 梁佩仪. 竹之道：柯九思 (1290-1349) 绘画与元代知识 (1271-1368) [D].香港大学.2016.41.

文物、文献互证的鉴定方法，在元及后世享有盛誉。[318]他以严谨态度临摹古画，鉴定成果用于自己墨竹创作。如当代书画鉴定奠基人徐邦达（1911—2012）说：“临摹使我熟悉古画特征，要临摹准确，就认真研究。这有益于我学习鉴定与创作。”[319]

柯九思多画老竹，呈现古典、苍劲风格。他受李衍影响最大。李衍长期在江苏、浙江任官，柯、李两家为世交，柯父曾为李衍《竹谱详录》作序，后柯九思模仿此书格式编写了《画竹谱》。李衍通过真实的竹形象反映竹精神的方式启迪了他。如技法上模仿李衍，画竿下粗上细，中间稍瘦与他在《画竹谱》所画图例（图 132.）吻合。画竹节上下两端先用淡墨，未全干时再用浓墨晕染，加强竹节厚重感，中间留出如月牙形空白。用此法画竹节，难在需提前构思，因为“太弯如骨节，太远不连贯，画竹就不生动。”[320]画竹枝要符合自然生长规律。画竹叶用浓墨或淡墨区别竹叶空间关系。将竹叶分组，以总体向上的态势分布。竹叶的张开角度在秩序中有变化。

代表作《清閟阁墨竹图》（图 133.）行笔疾速、流畅、遒劲，画家将书法美学引入画竹。如将唐书法家颜真卿（709－784（图 134.））“丿（撇 piē）”“乀（捺 nà）”（图 135.）等汉字笔画的书写方式应用于画竹叶。竹叶挺劲，墨色浓淡相间，疏密有致。柯九思喜以画会友，从比画左下角自题中（图 136.）可知这是他 49 岁时在倪瓒书房中画的，是画家技艺切磋的见证。画两竹一前一后，垂直交叉，前竹墨色浓重，后竹墨色淡雅。大小石连成一体，肌理光滑，笔触润泽，周围幼竹成簇生长，与高竹茂叶呼应。

《晚香高洁图》（图 137.）是柯九思送给元末蒙古宗王阿鲁辉（？—1361）

[318] 姜一涵.元代奎章阁及奎章人物[M].新北：联经出版社.1981:2.
[319] 薛永年.徐邦达先生谈书画鉴定(之一)薛永年笔记[J].紫禁城,2015,(12):78-93.
[320] 李衍（元）.竹谱详录[M].13.

的礼物。画于柯九思已被陷害被罢官前，他想以画向喜爱汉文化的蒙古族朋友表明自己的立场和感情。此画采用纵深构图，突显主次关系。物象具有象征性。竹代表柯九思对高尚节操的坚守。竹叶向上表达对阳光（希望）的渴望。石是内心顽强的象征。荆棘象征意取自屈原《楚辞》，指小人对正直人的迫害。菊花与辞官返乡，享受田园生活的陶渊明有关，表现了他摒弃世俗功利，追求平和、对闲适隐居生活的向往。虽然气氛悲凉，但真情让人动容。

4.7 倪瓒《丛篁古木图》等作品

倪瓒一生不仕，过着清新脱俗的生活，是宋元通过绘画创造意境的集大成者，又是中国绘画风气转换的关键人物，对中国艺术有深远影响。在文人艺术中，其地位近于神圣。如清初画家渐江（1610-1664）说：“倪瓒画对于我是传家宝，每天焚香致敬。”[321]倪瓒的墨竹有两特点：一是画墨竹的功能是自娱。二是通过墨竹传达自己超脱世俗的气概。

倪瓒转变了绘画的功能，画竹是他抛开世俗喧嚣回归内心宁静，获得愉悦与精神享受的方式。倪瓒《答张藻仲书》[322]写：“我的绘画是不受拘束画出，不追求肖似物象，是自娱的方式。”[323]在文中倪瓒叙述了自己承张藻仲之命作画的事，并借此阐明了自己的绘画态度，即不愿受他人的指授予催迫，同时反对无情思的创作，从而提出了自己的绘画理念，即自娱是绘画的最终功能。这是绘画风气转折的开始，在元以前绘画的功能有记录、教育、装饰、馈赠，所以真实再现是绘画的主要形态。倪瓒自娱观点的提出，首先使绘画的功能从外在价值的实现转向了对创作者自身的观照，以表达自己的思想和灵魂为最终目标，促成了艺术家的自我觉醒。同时把娱乐的、游戏的方式带到创作中来，摒弃绘画的功利性，强调自

[321] 陈传席.渐江[M].北京：人民美术出版社，1988:7.
[322] 张藻仲（1341—1373），元末初政治家、诗人。
[323] 倪瓒（元代）.清閟阁集[M].杭州：西泠印社出版社，2010:319.

由性与抒情性。

所以元以前，为达到真实再现为目的，而组织绘画元素（如点、线、面，浓墨与淡墨等）的方式，随绘画功能转变获得了解放，趋于一种审美自由，体现在了倪瓒竹石类题材绘画上。《丛篁古木图》（图 138.）是倪瓒 14 幅竹石题材之一。[324]他喜画这类题材原因有二，一是作为山水画家有着娴熟的画石技巧。二是竹与石象征文人独立意志。除了题诗和印章，树、竹、石构成了画面全部。扁平化的空间，近乎平行的物象排列并不符合自然规律。画面布局平衡、稳定，全幅用笔轻柔松动，狭长的纸和拉长的物象造型营造出简洁、静谧的意境。但静中蕴含着生命力的跳动，原因有二。一是虽画的是古不但是树身上浓淡有致的墨点富韵律感。二是画竹用色浓黑，竹叶尖细瘦长，形若燕翅。竹枝纤细，若隐若现，使竹叶穿插于树石之间，更添活力。这是倪瓒为自己搭建的独立王国。禅宗强调“自信、自悟、自证、自到”。[325]的思想很明显对倪瓒绘画思想产生了深刻的影响。自娱观念即以放松的心态进行创作，摈弃功利、世俗规范、前朝审美传统等外在的束缚，以“自性”[326]的方式直接指向内心，由此获得精神的自我超脱与顿悟（Epiphany）。

倪瓒在画跋中说：“我画竹，抒发了超脱世俗的情感。怎能计较像不像竹，叶的繁与疏，枝的斜与直？画完了，别人看以为是大麻（Cannabis sativa）或芦苇（Phragmites australis），我也不辩驳是竹。”[327]倪瓒不强辩是否像竹，是因为他注重的不是客观事物，而是主观情感表达。如加以强辩，观者是不能理解的，当观者将所画竹与自然中的竹进行比对时，发现不能还原时，原有的期待与赏识便成了虚妄。所以倪瓒的竹具有想象的空间，不是模仿自然。不愿去强辩，也体

[324] 卢辅圣.倪瓒研究[M].上海：上海书画出版社，2005:101.
[325] 普济（宋代）.五灯会元[M].海口：海南出版社，2011:1659.
[326] 印度思想中的一个概念，从事物的自然性和独立于外部因素的角度来表示事物的本质。
[327] 倪瓒（元代）.清閟阁集[M].杭州：西泠印社出版社，2010:302.

现了他超然自得，通过画竹表达情感的洒脱。

倪瓒毕生画竹，宋朝竹画追求“纸上的竹即使只有几十厘米，也要带有数米的气势。”[328]但他的墨竹却不追求气势与运动感，却更愿意通过精心的营造，以缓慢的，甚至缺乏激情的方式画竹，表达内敛、宁静、平和的内心。喜画一枝竹，其《竹枝图》（图 139.）是传世名迹，画于晚年。此画没有繁复的形式，一枝嫩竹悠闲横斜，伸展于纸面。自题道：“我年事已高，手下无力，只能画成这样，若不合意，千万勿罪。”体现出了不被同时代人所欣赏的无奈。与宋代文同及元初赵孟頫、高克恭、柯九思等画竹大家不同，倪瓒画墨竹，构图简洁甚至单调，多画嫩竹，且叶上挺，单用浓墨，而不以浓、淡墨色分叶面之正反。此画用笔劲峭，布置停匀，枝叶勃发，生机盎然，并无因画者年龄大缺乏生命力痕迹。此题更多还是出于不被欣赏而自嘲。但在当时，赵、高、柯所画墨竹，大体上竹叶宽长低垂，墨色浓、淡相间，且对当朝为官具有影响力，无形中形成了一种欣赏的模式，而隐居者倪瓒则难免被人轻视。但此画流传到清代被乾隆（1736-1796）皇帝欣赏并题诗赞道：“一枝竹也足以表达竹的本性，我好似看到千亩竹林在烟云中摇曳。”（图 140.）倪瓒画出了竹的本性，表现画家真实的生命感受。

4.8《七君子图》—赵天裕、柯九思、赵原、顾安、张绅、吴镇合集[329]（图 141-148.）

[328] 王水照.苏轼研究[M].北京：中华书局，2015:44.

[329] 详见本人已发表论文: 瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜, 杜尚劼. 元代墨竹画发展背景下的“七君子图”研究.俄罗斯国立工艺美术大学学报. 2025(1).第 1 部分. 316-329.

结论

元代著名墨竹画家有李衍、赵天裕、高克恭、赵孟頫、管道升、吴镇、顾安、柯九思、赵原、倪瓒、赵雍等，众多画家的参与使墨竹画达到历史鼎盛。

元政治文化环境影响了画家艺术审美和创作心态的转变，重点体现在以下四个方面：

第一，政治环境对文人身份的冲击。科举中断与仕途困境彻底改变了文人的上升通道。导致大量文人如钱选被迫放弃功名追求，转而通过艺术创作维持生计与精神寄托。蒙古族统治将绝大多数汉族文人置于边缘地位。

第二，文化政策与审美的转向。与宋代的画院制度不同，元代未设立官方绘画机构，像李衍这样的文人画家需通过担任官职来谋生。隐逸理想（无论是实际归隐还是如赵孟頫那样的精神隐居）的流行，以及对精神自由和简朴的追求，也影响了墨竹画的风格：竹子被描绘得相当简练且具有寓意性，成为坚韧精神和节制品格的象征。

第三，三教合一与新儒学的发展，使墨竹画超越了单纯的物象描绘，儒家赋予其道德内核，道家提供审美自由，禅宗催化脱俗表达。墨竹成为文人画家承载哲学思辨与人格理想的媒介。

第四，材料技术的革新。元代造纸业发展使宣纸具有良好润墨性和柔韧性，结合湖笔较好的弹性和含水性，导致画竹技法从宋代在绢上缓慢勾勒轮廓后填色，转向快速、流畅地用墨画竹，便于画家情感直接表达。

但值得注意的是，元代文人墨竹画的演进并非对时代被动反应，更本质的是画家们的文化自觉，即结合自身感受在梳理历史，整合文艺资源后的时代性创造。有三方面的原因：

其一，画院制度的缺失。元代没有两宋那样高规格、大规模的画院，失去了

皇家有力支持，这固然对绘画的发展是不利的，然而在失去体制支持的同时，也解除了体制的制约。正是这种相对的无序状态，为绘画的演化提供了更多的可能途径。这也是激发画家们通过归属于自我的画面直接宣泄情怀的根由所在。

其二，书法审美趣味在墨竹中的应用。赵孟頫、高克恭确立的“援书入画”策略，[330]固然是绘画演化的自律要求，但是这一策略能够得以顺利实施，一方面是赵孟頫、高克恭等的非凡艺术天赋，另一方面也是得益于解除桎梏以后的自由。援书入画是绘画对书法的开放，也是书法对绘画的开放。经由这一双向的开放而获得的是书画艺术发展的更为广阔的全新天地。在这个过程中，相对单纯的墨竹，不仅在表现的形式上更易于将书法的线条引入，也更适宜于书写性的线条的施展。而经过宋代苏轼、文同等介入绘画的实践示范以后，文人画不仅是一个历史概念，而且已经成为一种风格。对于大量具有长期书法实践经验的文人来说，借助书写性的线条介入绘画创作中，是一条捷径。

第三，艺术取向的个性化。由于缺乏画院制度，加之书法对绘画的渗透，使后者得以从一种公共的、实用性的艺术形式转变为私人化的艺术表现手段，并具备三个特点：其一，在朝官员通过画竹缓解精神压力；其二，未出仕的文人彼此交往，举办雅集，以画竹交流思想；其三，隐逸画家将画竹视为修身之道。元代画家几乎都热衷于创作墨竹画，其目的主要并非宣泄民族情绪，而在于自我表达。

在中国文化中，竹具有丰富的象征性。宗教方面象征顽强生命力。伦理方面象征高尚的人格。文学方面使之成为具有叙事抒情的载体。画家将竹与石、植物、禽类、人、水搭配表达对理想人格和美好生活的追求，对生活和生命的思考。最终使墨竹成为以简单的形象表达丰富情感和哲思的题材。

---

[330] 是一种艺术创作理念，强调书法与绘画的紧密联系和相互影响。即将书法的笔势、线条、呼吸、节奏乃至字形结构应用于水墨画中，以此来调整和丰富绘画的审美表达。在元更强调书法的审美趣味应用于墨竹。

文人墨竹演进出两条路径：一类是探索诗意化、象征化墨竹风格的构建。它要求作者有较高文学修养，题诗与画搭配。能感受时间和事件，唤起人们联想，将文心投入绘画，如柯九思墨竹。另一类是走向对笔墨技巧的探索。源于画家对书法用笔的理解与创造性转换运用于画竹，如吴镇墨竹。这开启了明、清通过画竹张扬自我个性的新时期。

竹题材绘画作品的审美意义在于它强调了自然感官的共情与社会文化功能的交融统一。作为艺术家审美对象的竹子，在元代因不同的生活方式、制度、观念、信仰、文化传统、意识形态等的影响呈现出丰富的视觉形态及内涵。元人在这种意象性审美中探索着自由精神实质，追求着更高深的思想境界，是元代画家从宋朝“无我之境”[331]向“有我之境”[332]的转变，标志着画家们自我意识的觉醒及解放。画家从表现自然，描绘景物开始转变为表现自我的内心情感世界。“我”成为绘画的主体，借景抒情，借物寓意的思想在元代墨竹中实现了新的诠释，画家不再是描摹自然的媒介，而是上升为创造的主体。画家地位的提升，与思想意识的升华，带来了中国画的一次全新的改革。他们不再像前代画匠们将自己的姓名隐藏，而是配诗并落于纸面。由于文人的介入，画品与人品之间也产生了联系。“人品即画品”的评价[333]使得画家们将修身放在了首要位置。这是高尚品格的体现，也是符合中国儒、释、道修为的标准，而竹这个题材正契合了画家们的心态，他们广泛而又深入地参与墨竹创作，最后使墨竹在元代达到了历史鼎盛。

---

[331] 宋代画家强调写实的描绘自然，人依附于物象。

[332] 元代画家强调面对自然表达自我体验。

[333] 北宋郭若虚说：“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。”（罗小奎.郭若虚美学思想述评[J].江西教育学院学报,2008,(03):88-90.）这是“人品决定画品”理论的代表性观点。郭若虚所提的“人品”并非道德上的人品，而是魏晋所提出的风度及人的高层次，偏重于修养。因而得到了宋之后文人画坛的广泛认同，无论是对绘画的品评和自身艺术的修为，文人绘画与批评家们均遵循“人品为先”。

参考文献

俄语

1. 阿列克谢耶夫（Алексеев В.М。）《中国文学研究选集》，班科夫斯卡娅（Баньковская М.В。）编注，莫斯科：科学出版社，1978年，第214页。
2. 阿列克谢耶夫（Алексеев В.М。）《作为哲学文本的中国绘画》，载《远东问题》1966年第4期，第112-125页。
3. 别洛泽罗娃（Белозёрова В.Г。）《傅山（1607-1684）书法中的鉴赏传统（鉴）与奇崛风格（癖）》，载《圣彼得堡大学学报·艺术学卷》2019年第9卷第2期，第280-299页。
4. 别洛泽罗娃（Белозёрова В.Г。）《中国书法艺术：文化传统分析》，博士学位论文（艺术学，专业代码24.00.01），莫斯科，2004年，447页。
5. 别洛泽罗娃（Белозёрова В.Г。）《中国传统绘画的解构》，载《中国的社会与国家》2015年第45卷第2期，第342-370页。
6. 鲍克夏宁（Бокщанин А.А。）、涅波姆宁（Непомнин О.Е。）、斯捷普吉娜（СтепугинаТ.В。）《中国历史：古代、中世纪、近代》，俄罗斯科学院东方学研究所编，莫斯科：东方文献出版社，2010年，599页。
7. 维诺格拉多娃（ Виноградова Н.А。）《中国艺术》，莫斯科：造型艺术出版社，1988年，250页。
8. 维诺格拉多娃（Виноградова Н.А。）《中国山水画》，莫斯科：造型艺术出版社，1972年，160页。

9. 维诺格拉多娃（Виноградова Н.А。）《中国、朝鲜、日本：艺术中的世界图景》，莫斯科：进步－传统出版社，2010 年，287 页。
10. 瓦伦比耶娃（Воробьева Д. Н） 杜尚劼 《元代墨竹画题材发展语境下的七君子图》，载《斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学学报》 2025 年第 1 期第 1 部分，第 316-329 页。
11. 戈洛瓦乔娃（ Головачёва Л.И。）《中国传统文化中的植物象征》，符拉迪沃斯托克：远东联邦大学出版社，2009 年，336 页。
12. 郭若虚《图画见闻志》，莫斯科：科学出版社，1978 年。
13. 高克恭《画竹》[电子资源]，访问网址：https://www.haoshici.com/11f10zj2.html（访问日期：2024 年 5 月 7 日）。
14. 《道德经》（老子著），马良文（ Малявин В.В。）译，莫斯科：阿斯特列里出版社，第 52 页。
15. 《道德经》（老子著），马良文（Малявин В.В。）译，第 50 页。
16. 杜尚劼《赵孟頫家族竹画的风格特征》格热尔州立大学学报，2025 年第 2 期，第 29-39 页。
17. 《中国精神文化大典》（五卷本），季塔连科（ Титаренко М.Л。）主编，俄罗斯科学院远东研究所编，莫斯科：东方文献出版社，2006 年— 。第三卷《文学·语言与文字》，季塔连科等编，2008 年，第 259 页。
18. 扎瓦茨卡娅（Завадская Е.В。）《元代大师李衍论画竹之秘》，莫斯科：科学出版社东方文学总编辑部，1977 年，第 216—221 页。
19. 扎瓦茨卡娅（ Завадская Е.В。）《中国绘画美学：元代诗歌与书法》，莫斯科：科学出版社，1975 年，210 页。
20. 佐格拉夫（Зограф И.Т。）、托尔奇诺夫（Торчинов Е.А. ）

《苏轼理论中的诗与画：符号学视角》，载《东方文献》，莫斯科：俄罗斯科学院东方学研究所，2003 年，第 2 辑（总第 15 辑），第 101—115 页。

21.《饮酒》诗选，艾德林（Л. Эйдлин）译[电子资源]URL:https://www.lib.ru/POECHIN/china_classic.txt (Дата обращения: 16.09.2024).

22.伊万琴科（Иванченко Н. В。）《儒家话语的特点》，载《科研成果：理论与应用语言学问题》2014 年第 2 期，第 23-28 页。

23.伊泽托娃（Изетова Е. М。）《新儒学演变的哲学历史重构》，载《东方》2023 年第 21 期，第 444-450 页。

24.克里夫佐夫（Кривцов В. А。）《张彦远及其〈历代名画记〉》，载《远东问题》1976 年，第 187-190 页。

25.克拉夫佐娃（Кравцова М. Е。）《中国文化史：教材》。圣彼得堡 : 兰出版社, 2023 年，共 560 页.

26.克拉夫佐娃（Кравцова М. Е。）《中国美术史》。圣彼得堡：梅花鹿出版社，2004 年，第 5 章第 178-203 页。

27.孔子（春秋时期）《论语》[电子资源]，访问网址：https://www.e-reading.biz/book.php?book=29283（访问日期：2023 年 6 月 18 日）。

28.克留克（Крюк М.Н。）《中世纪蒙古和阿拉伯哈里发国社会意识中世界统治观念的形成与发展》，载《科学象征》2017 年第 3 期（总第 3 期），第 75 页。

29.中国国务院学位委员会[电子资源]，访问网址：http://www.moe.gov.cn/srcsite/A22/moe_833/202209/t20220914_660828.h

tml（访问日期：2022 年 9 月 13 日）。

30. 卢基亚诺娃（*Лукьянова А. С*。）《 传统的对话：中国水墨画与拜占庭圣像画》莫斯科: 布克斯马特出版社, 2020. 178 页。

31. 老子（春秋时期）《道德经》[电子资源]，访问网址：https://opentextnn.ru/man/lao-czy-dao-dje-czin/?ysclid=m3ei7cyodi576467793（访问日期：2023 年 6 月 18 日）。

32. 列佩霍夫（Лепехов С. Ю. ）《〈心经〉中的心理学问题》// 《佛教的心理学问题》/ V. V. 曼塔托夫 主编 / 苏联科学院西伯利亚分院布里亚特分部 / 布里亚特社会科学研究所。 — 新西伯利亚： 科学出版社， 1986 年。 — 第 38 页。

33. 卢基扬诺夫 （A.E.Лукьянов ）《道德经》：前哲学与哲学 // 哲学科学。 - 1989. - 第 2 期。 - 第 46-54 页。

34. 李阳， 李慧。《诗中有画， 画中有书——元代顾安“竹画”诠释》// 收藏界， 2014 年第 5 期。 - 第 96 - 97 页。

35. 马良文。《墨之哲学：作为形而实践的单色绘画》// 东方-西方， 2018 年第 3 期。 - 第 45-61 页。

36. 亚历山德拉·马特维耶娃， 弗朗西斯卡·谢尔盖耶娃。《赵孟頫绘画艺术》。 - 莫斯科： 尚斯出版社， 2017 年。 - 第 5 页。

37. 马尔特诺夫 （Мартынов А.С。）《中庸》// 中国精神文化百科全书。 — 莫斯科： 东方文献出版社， 2006 年。 — 第 1 卷。 - 第 592 页。

38. 涅斯捷罗娃（Нестерова Е.Р。） 13-14 世纪蒙古人与中国人文化互动的特点 // 圣彼得堡国立文化大学公报。 2015. 第 4 期（总 25 期）。 第 55-59 页。

39. 奥迪诺科娃（Одинокова П.С。）石涛早期册页集绘画、文学、书法。 // 人与文化。2016 年。第 1 号。第 139-173 页。
40. 奥季诺科娃（Одинокова П.С。）的论文 《石涛册页中的诗画统一》 //艺术文化。- 2020 年，- 第 4 期，- 第 168-183 页。
41. 奥季诺科娃（Одинокова П.С。）《石涛〈十景图〉与〈溪山行旅〉册页的鉴定问题》 //《艺术文化》。- 第 2（37）期，- 第 122-139 页。- 2021 年，- 第 4 期，- 第 168-183 页。
42. 奥季诺科娃（Одинокова П.С。）《雨窗漫笔[论画]散记》 //《中国的社会与国家》。- 2023 年，-第 52 卷，-第 43 期，- 第 136-149 页。
43. 科布泽夫（Кобзев А.И.），见：科布泽夫《中国新儒家哲学》，莫斯科：东方文献出版社，2002 年，第 37 页。
44. 《道常：唐诗选译》 / В.М。阿列克谢耶夫译，圣彼得堡：彼得堡东方学出版社，2003 年。[电子资源]网址：https://chinese-poetry.ru（访问日期：2023 年 9 月 16 日）。
45. 里夫京（*Рифтин Б. Л.*）中国古典美学. 莫斯科: 科学出版社, 2006.
46. 高居翰（James Cahill）《中国画原理：洞见的书》/ В.В。马利亚温编，莫斯科：娜塔莉亚出版社，1997 年，第 212 - 325 页。
47. 林奇诺娃（Ринчинова М.М。）：《绘画作为中国文化现象》 //《克麦罗沃国立文化艺术大学学报》，— 2020 年，— 第 213-220 页。
48. 谢列布里亚科夫（Серебряков Е.А. ）：《元代墨竹画中的道家隐喻》//《亚洲艺术》。2012 年，第 1（8）期，第 34-49 页。
49. 索科洛夫-列米佐夫 （Соколов-Ремизов С.Н. ）:《文学 •书法 • 绘画：远东艺术文化中的综合艺术问题》//莫斯科：科学出版社东方文献

总编辑部，1985 年，第 312 页。

50. 索科洛夫-列米佐夫 （Соколов-Ремизов С.Н.）：《墨竹作为完美男人的形象》//《东方文化》。 — 2018 年。— 第 3 期。 — 第 118-142 页。

51. 索科洛夫-列米佐夫 （Соколов-Ремизов С.Н.） 扬州八怪：十八世纪中国绘画史片断. —— 莫斯科：国家艺术研究院, 2000 年。 348 页。

52. 索科洛夫-列米佐夫 （Соколов-Ремизов С.Н.）：《 过去与未来之间：中国和日本的绘画与书法》 莫斯科：URSS 出版社，2004 年。第 41 页。

53. 谢列布里亚科夫（Серебряков Е.А。）《元代墨竹画中的道家意象》// 《亚洲艺术》。 — 2012 年。 — 第 1（8）期。 — 第 34-49 页。船田善之（日本）《元代史研究：“色目人”问题与“四等人制”理论不可分割》[电子资源]. 网址：http://www.baijiahao.baidu.com/s?id=1744943571591817605（访问日期：2023 年 1 月 9 日）。

54. 宗炳《画山水序》// 扎瓦茨卡娅 • E.B. 译《中国古代绘画美学问题》。 — 莫斯科：艺术出版社，1975 年。 — 第 302 页。

55. 《庄子 • 列子》（哲学遗产第 123 卷）/ 马良文 • V.V. 译。 — 莫斯科：思想出版社，1995 年 [电子资源]. 网址：https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml（访问日期：2024 年 3 月 8 日）。

56. 《玉阶：中国明代诗歌选》/ 伊利亚 • 斯米尔诺夫译并序。 — 莫斯科：科学

出版社东方文学总编辑部，1989 年[电子资源]。

57. 杨 朱 《 庄 子 》 [电 子 资 源]. 网 址 ： https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jan_Czhu_II/text2.phtml（访问日期：2024 年 3 月 8 日）。

中文

58. 青木正儿. 中国文人画谈 [M]. 浙江人民美术出版社. 2019.

59. 白居易（唐代）.白居易诗选[M].北京：商务印书馆.2016:44.

60. 毕宝魁.孟子传[M].北京：现代出版社,2022:171.

61. 王平. 中华竹文化 [M]. 北京:民族出版社. 2001.

62. 王 微 （ 南 北 朝 ） . 叙 画 . [电 子 资 源] URL: https://so.gushiwen.cn/shiwenv_50838b1f82a1.aspx (访问时间: 2023.10.1).

63. 王水照.苏轼研究[M].上海：上海人民出版社.2019:104.

64. 王士点（元）、商企翁（元）.秘书监志[M].上海：上海古籍出版社，2022:209.

65. 王韶华.元代题画诗研究[M].北京：北京广播学院出版社.2010:61.

66. 王冕（元代）.王冕文集[M].杭州：浙江古籍出版社.2012:33.

67. 王冕（元代）.王冕文集[M].43.

68. 王志清.白居易诗选[M].北京：商务印书馆.2016:57.

69. 王志清.文化视点·解密王昌龄[J].博览群书,2023.(07):79.

70. 王韶华.元题画诗研究[M].160.

71. 王世襄.中国画论研究[M].桂林：广西师范大学出版社.2002:296.

72. 王逢（元代）.梧溪集[M] .北京：北京师范大学出版社出版。2016:77.

73. 王逢（元代）.梧溪集[M].441.

74. 万新华.柯九思[M].石家庄：河北教育出版社.2006:4.

75. 王水照. 苏轼研究 [M].北京:中华书局.2015: 44.

76. 王韶华. 元题画诗研究 [M].159.

77. 顾瑛（元代）.玉山名胜集[M].北京：中华书局.2008:498.

78.郭若虚（宋代）.图画见闻志[M].北京：人民美术出版社.1964:53.
79.郭若虚（宋代）.图画见闻志[M].76.
80.郭若虚（宋代）.图画见闻志[M].10.
81.高振农.大般涅槃经[M].北京：东方出版社,2018:291.
82.顾迁.淮南子[M].北京：中华书局.2009:280.
83.归庄（清代）.归庄集[M].上海：上海古籍出版社.2010:460.
84.郭熙（宋代）.林泉高致[M].济南：山东画报出版社.2018:12.
85.杜冠颖（台湾）.元代族群的分类演变[电子资源].https:books.google.ru/books/about/%E5%85%83%E4%BB%A3%E6%97%8F%E7%BE%A4%E5%88%86%E9%A1%9E%E7%9A%84%E6%BC%94%E8%AE%8A.html?id=iZhwzgEACAAJ&redir_esc=y（访问时间：2023.1.25）。
86.杜敏祯,张云霁.元代文化政策与书画艺术发展形态的关系研究[J].艺术品鉴.2021(09):131-132.
87.邓凌.元代理学思想研究[D].陕西师范大学.2020:78.
88.董其昌（明代）.董其昌[M].石家庄：河北教育出版社.2003:58.
89.董其昌（明代）.画禅室随笔[M].济南：山东画报出版社.2007:13.
90.杜宝元.晋书选译[M].南京：凤凰出版社.2011:65.
91.段玉裁.说文解字注[M].北京：中华书局.2013:88.
92.笪重光（清代）画筌[M].北京:人民美术出版社.1987:18.
93.董其昌（明代）.容台集[M]。杭州：西泠印社出版社.2012:467.
94.金振华.叶昌志研究[M].长春：吉林人民出版社.2005:79.
95.戴圣（西汉）.礼记[M].北京：中华书局.2022:713.
96.任道斌.赵孟頫文集[M].上海：上海书画出版社.2010:103.
97.易同培.中国竹类图志[M].北京：科学出版社.384-385.
98.柯九思（元代）.元柯九思墨竹画册及其竹谱[M].台北：台湾中华书画出版社.1976:32.

99.廖钊. 宋元“墨竹”诗画研究 [D]. 南开大学. 2011.

100. 梁佩仪.竹原理：柯九思（1290-1349）的绘画与元代知识（1271-1368）[D]. 香港大学. 2016.

101. 刘青. 元代墨竹艺术研究 [D]. 曲阜师范大学. 2016.邓椿（宋代）.画继[M]. 北京：人民美术出版社.2016:51.

102. 李治安.元代政治制度研究[M].北京：人民出版社.2003:81.

103. 李杰荣.论元代吴镇的墨竹[J].广东广播电视大学学报,2013.22(06):68-74.

104. 李霖灿,中国绘画史研究集[M].台北：商务印书馆.1992:55.

105. 林庆彰,姚际恒研究集[M].台北:中央研究院出版社.2001:110.

106. 李明泉.尽善尽美—儒学艺术精神[M].成都:四川人民出版社.1995:74.

107. 连镇标.郭璞研究[M].上海：三联书店.2002:163.

108. 李泽厚.论语今读[M].北京：三联书店.200:221.

109. 陆俨少.陆俨少论艺[M].上海：上海书画出版社.2010:45.

110. 李衎（元代）.竹谱详录[M]. 济南：山东画报出版社.2006:57.

111. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 233.

112. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 13.

113. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 95.

114. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 16.

115. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 43.

116. 李衎 (元代).竹谱详录 [M]. 86.

117. 刘君若.元代题画诗研究[M].上海：上海人民出版社.2017:78.

118. 李杰荣.论元代吴镇的墨竹[J].广东广播电视大学学报.2013.22(06):68-74.

119. 卢勇.（元代）吴镇史料汇编[M].杭州：浙江大学出版社.2013:88.

120. 卢辅圣.倪瓒研究[M].上海：上海书画出版社.2005:101.

121. 刘晓（台湾）.元代司法审判中种族因素的影响[电子资源]. URL:https://leghist.project.sinica.edu.tw/pages/a2013/data_4_a2013_199-228.pdf（访问时间：2023.1.26）.
122. 刘禹锡（唐代）.刘禹锡集[M].上海：上海人民出版社.1975:144.
123. 刘俊男.华夏上古史研究[M].延边：延边大学出版社.2000:91.
124. 李廷华.赵孟頫[M].石家庄：河北教育出版社,2004:46.
125. 李德铢. 中国竹类植物图鉴 [M]. 北京: 科学出版社. 1993: 12.
126. 普明（元代）。画兰笔法记[电子资源]. URL:https://m.jiajiase.com/art/53055.html（访问时间：2024.5.10）。
127. 潘文婷.管道升书画艺术研究[D].渤海大学,2014.
128. 普济（宋代）.五灯会元[M].海口：海南出版社.2011:1659.
129. 马躪非.董其昌研究[M].天津：南开大学出版社.2010:91.
130. 马威.以墨竹形象为例探析画家管道升的艺术成就[J].苏州工艺美术职业技术学院学报,2018(04):47-50.
131. 南怀瑾.话说中庸[M].北京：东方出版社.2015:17.
132. 倪瓒（元代）.清閟阁集[M].杭州：西泠印社出版社.2010:302.
133. 倪瓒（元代）.清閟阁集[M].319.
134. 宁方勇.李鸿裔和《七君子墨竹图》的鉴藏[J].美术大观.2022(06):49-51.
135. 夏文彦(元). 图绘宝鉴 [M]. 北京：北京师范大学出版社. 2016: 89.
136. 夏文彦（元代）.图绘宝鉴[M].234.
137. 夏文彦（元代）.图绘宝鉴[M].157.
138. 夏文彦（元代）.图绘宝鉴[M].377.
139. 夏文彦（元代）.图绘宝鉴[M].401.
140. 孙明君. 白居易诗选[M]. 北京:人民文学出版社. 2005: 187.
141. 苏轼（宋代）. 苏轼文集 [M]. 北京:中华书局. 2004 :12.
142. 曹雪芹 (清代). 红楼梦 [M]. 北京:人民文学出版社. 1996:437.

143. 苏辙（宋代）. 苏辙文集 [M]. 北京：中华书局. 2017:66.
144. 孙小力. 元明题画诗文初探——兼及“诗画合一”形式的现代继承 [J]. 上海大学学报（社会科学版）. 2005 (01). 36-41.
145. 苏轼（宋代）.苏轼词集 [M].上海:上海古籍出版社. 2009: 199.
146. 宋濂（明代）.元史[M].北京：现代教育出版社.2011:211.
147. 苏轼（宋代），苏轼全集[M].北京:中华书局.2021:448.
148. 屠寄（清代）.蒙兀儿史记[M].呼和浩特:内蒙古人民出版社.2020:33.
149. 太虚.佛学入门[M].湘潭:湘潭大学出版社.2011:7.
150. 陶宗仪（元代）.书史会要[M].北京:北京师范大学出版社.2016:104.
151. 万新华.柯九思墨竹艺术论[J].东南文化.1999(04):63-71.
152. 田代华.黄帝内经素问[M].北京:人民卫生出版社.2007:100.
153. 唐志契（清代）.绘事发微[M].北京:人民美术出版社.1985:88.
154. 吴静康.吴镇传[M].嘉兴:嘉兴音像出版.2010:25.
155. 吴静康.吴镇传[M].69.
156. 吴镇（元代）.吴镇墨迹[M].上海:上海人民美术出版社.2006:64.
157. 冯超，湖州竹派[M].吉林：吉林美术出版社.2003:129.
158. 冯超，湖州竹派[M].21.
159. 冯超，湖州竹派[M].153.
160. 范景中.中华竹韵[M].杭州：中国美术学院出版社.2011:2.
161. 符载（唐代）.观张员外画松石序[电子资源] URL: https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=108634（访问日期：2023.9.19）.
162. 范成大（宋代）.范成大文集[M].北京：中华书局.2020:81.
163. 户田祯佑.日本美术之观察与中国美术之比较 [M]. 台北:石头出版社. 2000.
164. 何明,廖国强. 中国竹文化 [M]. 昆明:云南人民出版社. 2012.

165. 黄休复（宋代）.益州名画录[M].成都：四川人民出版社.1982:81.
166. 黄庭坚（宋代）. 山谷内集 [M]. 上海:上海古籍出版社. 2012: 739.
167. 黄二宁.元代族群关系再思考——以“族群内外制”为中心[J].中央社会主义学院学报.2020(01)：138-148.
168. 黄元吉（元代）.净明忠孝全书[M].北京:中华书局.2018:44.
169. 黄伯思（宋代）.黄伯思散文集[M].南京:江苏美术出版社.2009:262.
170. 慧皎（南朝）.高僧传[电子资源URL:]https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=712646&remap=gb（访问日期：2023.11.11）.
171. 韩婴（汉代）.韩诗外传[M].北京:中华书局.2020:79.
172. 曾国藩（清代）.曾国藩家书[M].西安:三秦出版社.2018:240.
173. 钱泳（清代）。履园丛话[电子资源] URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326&remap=gb（访问日期：2023.9.19）.
174. 启功，启功丛书。北京：中华书局。1981:139.
175. 权小芹,邓晓.元代鉴书大家柯九思的书画收藏思想[J].兰台世界.2015(12):128-129.
176. 姜一涵.元代奎章阁及奎章人物[M].新北:联经出版社.1981:2.
177. 钱莺歌.元人七君子墨竹图卷故事[J].中国书画,2017(03):12-15.
178. 曹雪芹（清）.红楼梦[M].北京：人民文学出版社.1996:437.
179. 钱莺歌.《元七君子图》新论[J].美术观察,2018(08):107-111.
180. 曾子（春秋）.大学[M].北京：外语教学与研究出版社.2011:5.
181. 钱穆.孔子传[M].北京：三联书店.2012:253.
182. 陈孟苹.北宋墨竹绘画研究 [D]. 台湾国立中央大学. 2003.
183. 陈宝,毕胜. 元青花竹纹与元代文人墨竹的比较研究 [J]. 中国陶瓷工业. 2024. 31(02): 84-86.

184. 张丽. 元代女画家管道升研究 [D]. 山西师范大学. 2012.
185. 陈相锋.重启花鸟画的“宋元之眼”[J]. 美术大观. 2020 (09): 16-27.
186. 周良霄. 元史[M]. 216.
187. 周敦颐（宋代）。太极图说[电子资源].URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=216650&remap=gb#%E8%BF%98%E9%87%91%E8%BF%B0（访问时间：2023.7.16）.
188. 陈高华.陈高华说元朝[M].上海：上海科学技术文献出版社.2009:78.
189. 吴梅影.赵孟頫传[M].杭州：浙江古籍出版社.2016:27.
190. 甄光俊.刘元：元代雕塑奇人[J].天津政协公报.2008(06):47.
191. 陈雨杨.倪瓒[M].石家庄：河北教育出版社.2003:51.
192. 郑燮（清代）.郑燮文集[M].成都：巴蜀书社.1997:88.
193. 赵佶（宋代）。墨竹绪论[电子资源].URL:https://zh.wikisource.org/zh-hans/%E5%AE%A3%E5%92%8C%E7%95%AB%E8%AD%9C/%E5%8D%B7%E4%BA%8C%E5%8D%81（访问时间：2023.5.10）。
194. 张君华。（宋代）.云笈七签[M].北京：中央编译出版社.2017:678.
195. 张彦远（唐代）.历代名画记[M].北京：民间文学出版社.2004:91.
196. 张彦远（唐代）.历代名画记[M].137.
197. 赵佶（宋代）.宣和画谱[M].上海：上海古籍出版社.1999:102.
198. 赵佶（宋代）.宣和画谱[M].144.
199. 赵佶（宋代）.宣和画谱[M].110.
200. 张觉.荀子译著[M].上海：上海古籍出版社.2012:86.
201. 赵孟頫（元代），赵孟頫全集[M].杭州：浙江古籍出版社.2006:331.
202. 大珠慧海禅师（唐）. 大珠禅师语录 [M]. 北京：兴亚印刷公司.1989:7.
203. 郑板桥（清）.郑板桥文集[M].成都：巴蜀书社.1997:299.
204. 张华（晋朝），博物志[M].北京：中华书局.2021:93.
205. 赵孟頫（元代）.赵孟頫文集[M].杭州：浙江古籍出版社.2010:164.

206. 郑燮（清代）.郑燮[M].北京：人民美术出版社.2004:3.
207. 郑绩（清代）.梦幻居画学简明[电子资源].URL:https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=584746&remap=gb（访问日期：2023.9.17）.
208. 赵维江.赵孟頫与管道升[M].北京：中华书局.2004:21.
209. 赵维江.赵孟頫与管道升[M].22.
210. 朱立元.艺术美学辞典[M].上海：上海辞书出版社,2012:525.
211. 张善文.周易入门[M].上海：上海古籍出版社.2021:39.
212. 周积寅.中国历代题画诗选注[M].杭州：西泠印社.1998:2.
213. 张洲.倪瓒诗画汇通研究[M].广州：广东高等教育出版社.2014:172.
214. 张洲.倪瓒诗画汇通研究[M].77.
215. 张洲.倪瓒诗画汇通研究[M].39.
216. 赵少俨.竹卷[M].北京:荣宝斋.2015:59.
217. 庄艺岭。董其昌研究文集。上海：上海书画出版社.2006:765.
218. 赵孟頫（元代）.松雪斋集[M].杭州：西泠印社出版社.2010:77.
219. 赵孟頫（元代）.松雪斋集[M].105.
220. 张俊.论管道升对赵孟頫艺术事业的影响[J].艺苑,2019(03):90-91.
221. 赵华.再谈赵孟管道升婚姻问题[J].书法,2020(03):172-181.
222. 赵孟頫(元代)。魏国夫人管氏墓志铭[M].台北：台北商务印书馆.1965:3.
223. 郑燮（清代）.郑燮[M].北京:人民美术出版社.2004:18.
224. 陈传席.渐江[M].北京:人民美术出版社.1988:7.
225. 陈滢.其身与竹化 无穷出清新——从元《七君子图》看文人的墨竹画[J].苏州文博论丛.2011(00):221-227.
226. 沈括（宋代）.梦溪笔谈[M].北京：中华书局.2022:372.
227. 石守谦.风格与世变[M].北京：北京大学出版社.2018:284.
228. 俞剑华.中国古代画论类编[M].北京：人民美术出版社.2004:1102.

229. 俞剑华.中国古代画论类编[M].48.

230. 于谦（明代）.于谦文集[M].杭州：浙江古籍出版社.2013:77.

231. 箭内亘（日本）.元代蒙汉色目待遇考[M].太原:山西人民出版社.2015:89.

232. 杨德忠.元代画家王振鹏人物画述略[J].中国书画.2018(08):38-43.

233. 杨丹霞.中国绘画中的鸡[J].紫禁城.2005（1）:62-81.

英文

234. 李铸晋《鹊华秋色图：赵孟頫的山水画》伦敦：亚洲艺术出版社，1965 年，第 157 页。

235. 李铸晋《鹊华秋色图：赵孟頫的山水画》伦敦：亚洲艺术出版社，1965 年，第 68 页。

236. 爱德华·希尔斯《传统》纽约：麦克米伦出版社，1990 年，33 页。

237. 爱德华·伯内特·泰勒《原始文化》[M]纽约：亨利·霍尔特公司，1889 年，第 285 页。

238. 包弼德《历史中的新儒学》哈佛大学亚洲中心，剑桥市：哈佛大学亚洲中心，2010 年，第 253 页。

239. 高居翰《隔江山色：元代绘画》纽约，1976 年，第 109 页。

240. 高居翰《钱选与赵孟頫绘画中仿古元素的另类来源》[J]《东方艺术》，1998 年，第 28 卷，弗瑞尔美术馆 75 周年纪念特刊，第 64-75 页。

241. 凌叔华《论中国书画关系》《东西方》,1954 年 1 月第 4 卷第 4 期,第 269-277 页。

242. 梁佩仪《竹之理：柯九思（1290-1349）的绘画与元代知识体系》[D]香港大学，2016 年，第 41 页。

243. 劳伦斯·宾雍《亚洲艺术中的人文精神》[D] 纽约：多佛出版公司，1966 年，第 60 页。

244. 娜塔莉·特鲁弗罗伊《心灵风景：中国绘画中的伦理与精神性》[J]《中国宗教杂志》。1993 年（21）：第 15-16 页。《印度国际中心季刊》，2003 年第 30 卷第 1 期，第 5-19 页。

245. 黄晓珊《图写真形：传统中国道教视觉文化》剑桥（马萨诸塞州）和伦敦：哈佛大学亚洲中心出版，2012 年，第 297 页。

246. 卜寿珊《中国文人画》香港大学出版社，2012 年，第 118 页。

247. 苏珊娜·卢卡斯《竹》[M]伦敦：反映图书，2013 年，第 14 页。

248. 王世襄《中国墨竹画》《美国中国艺术学会档案》，1948/1949 年第 3 卷，第 49-58 页。

249. 谢尔曼·李和何惠鉴《蒙古统治下的中国艺术：元代（1257-1368）》[M]克利夫兰：克利夫兰艺术博物馆，1968 年，第 242 页。

250. 理查德·艾尔曼《奥斯卡·王尔德》伦敦：文蒂奇出版社，1988 年，第 304 页。

251. 前田罗伯特《中国绘画中的“水”主题》《亚洲艺术》，1971 年第 33 卷第 4 期，第 247-290 页。

252. 丽贝卡·M·布朗、黛博拉·S·赫顿《亚洲艺术与建筑指南》[M]霍博肯：布莱克威尔出版有限公司，2011 年，第 301 页。

253. 卜正民《重新思考融合：晚期中华帝国三教合一及其共同崇拜》[J]《中国宗教杂志》，1993 年（21）：第 15-16 页。

254. 伊沛霞《美的难题：北宋中国的美学思想与追求》波士顿：哈佛大学亚洲中心，2006 年，第 110 页。

255. 王世襄《中国墨竹画》《美国中国艺术学会档案》，1948/1949 年第 3 卷，第 49-58 页。

256. 余英时《中国历史与文化》哥伦比亚：哥伦比亚大学出版社，2016 年，第 300 页。

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный
художественно-промышленный университет
им. С. Г. Строганова» (РГХПУ им. С. Г. Строганова)

На правах рукописи

Ду Шанждэ

«Эволюция жанра *мочжу* (живописи бамбука) в творчестве *вэньжэней* (художников-литераторов) эпохи Юань. Стилевые особенности и семантика»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

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

Том II

Иллюстративное приложение

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Воробьева Д.Н.

Москва — 2026

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算

高等教育机构

俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学

（俄罗斯国立谢尔盖·格里戈里耶维奇·斯特罗加诺夫工艺美术大学）

关于手稿的权利

杜尚劼

«元代文人墨竹画的演变：风格特征与语义内涵»

博士学位论文

艺术史博士候选人

专业 5.10.3 艺术类型（美术、装饰和应用艺术及建筑）

第二卷

插图集

科学导师：

艺术史候选人，副教授

瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜

莫斯科 — 2026

ИЛЛЮСТРАЦИИ
插图集
Глава 1. Историко-культурный контекст эпохи Юань. Положение художников
第一章 元代历史文化背景及艺术家立场

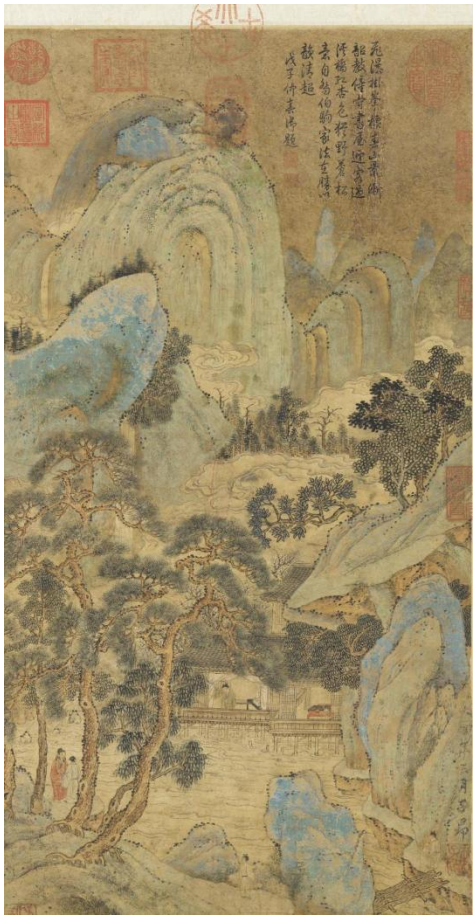




Илл. 1. Различия в живописи бамбука между династиями Сун и Юань. Деталь картины. Чжао Цзи (1082—1135),Чжао Мэнфу (1254—1322).
图 1. 宋元画竹之差异. 局部细节对照. 赵佶(1082—1135), 赵孟頫(1254—1322).

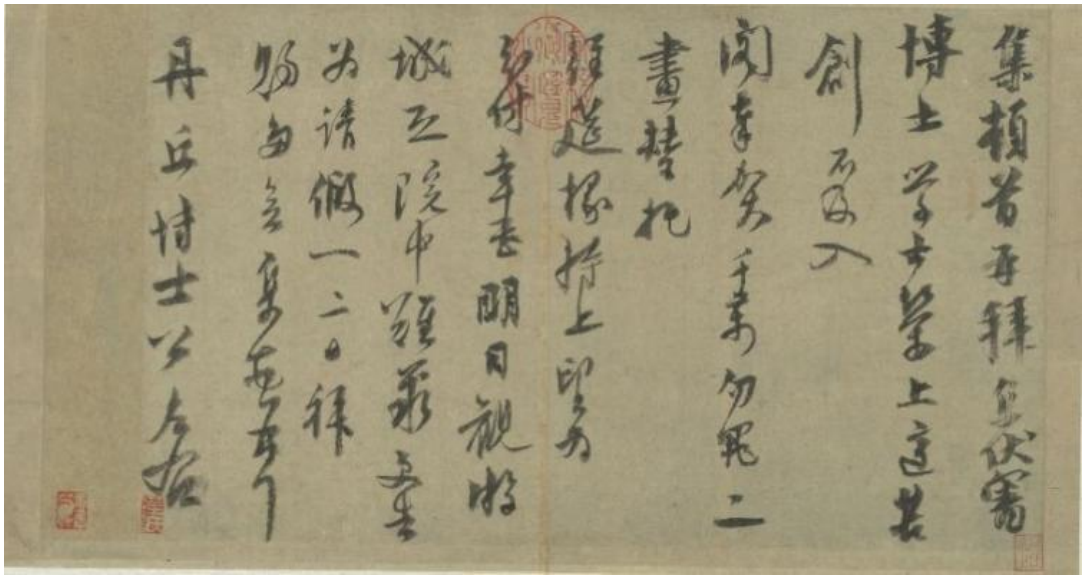


Илл. 2. Административное деление Китая а 1294 г.
图 2. 1294 年中国的行政区划.


Илл. 3. Чжао Мэнфу (1254—1322). Пейзажная живопись. Тушь, краски на бумаге. 57 x 30.9 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 3. 赵孟頫(1254—1322). 山水图. 纸本水墨、颜料. 57 x 30.9 cm. 台北故宫.



Илл. 4. Чжао Мэнфу. Бамбук и камень. Тушь на бумаге. 113 x 44.7 см. Музей Гугун, Пекин.
图4. 赵孟頫（1254—1322）. 竹石图. 纸本水墨. 113 x 44.7 cm. 北京故宫.



Илл. 5. Юй Цзи (1272—1348). Письмо Юй Цзи доктору Даньцю. Деталь картины. Тушь на бумаге. 42.5 x 76.3 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 5. 虞集(1272—1348). 虞集致丹丘博士公尺牍. 局部细节. 纸本水墨. 42.5 x 76.3 cm. 台北故宫.



Илл. 6. Ван Женпэн (XIV в.). Паромные гонки Баоцзинь. Тушь на шелке. 36.6 x 183.4 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 6. 王振鹏(14 世纪). 宝津竞渡图. 绢本水墨. 36.6 x 183.4 cm. 台北故宫.



Илл. 7. Шан Чи (—1324). Горы весной. Тушь, краски на шелке. 39.6 x 214.5 см. Музей Гугун, Пекин.
图 7. 商琦(？—1324). 春山图. 绢本设色水墨. 39.6 x 214.5 cm. 北京故宫.



Илл. 8. Хэ Чэн (1217—1309). Возвращение в деревню. Фрагмент картины. Тушь на бумаге. 41cm x 723.8 см. Музей провинции Цзилинь.
图 8. 何澄(1217—1309). 归庄图. 局部. 纸本水墨. 113 x 44.7 cm. 吉林省博物馆.



Илл. 9. Лю Юань (1240—1324). Боги. Глиняная скульптура. Храм Юйхуан, Цзиньчэн, Шаньси.
图 9. 刘元(1240—1324). 众神. 元代(1271—1368). 彩塑. 山西晋城玉皇寺.



Илл. 10. Сравнение произведений.Чжао Мэнфу. Деталь картины
图 10. 赵孟頫个人作品比较. 局部细节对照.



Илл. 11. Цянь Сюань (1239—1301). Нарисовать цветы. Тушь, краски на шелке. 26.6 x 23 см. Музей Гугун,Тайбэй.
图 11. 钱选(1239—1301). 写生花卉. 绢本设色水墨. 26.6 x 23 cm. 台北故宫.



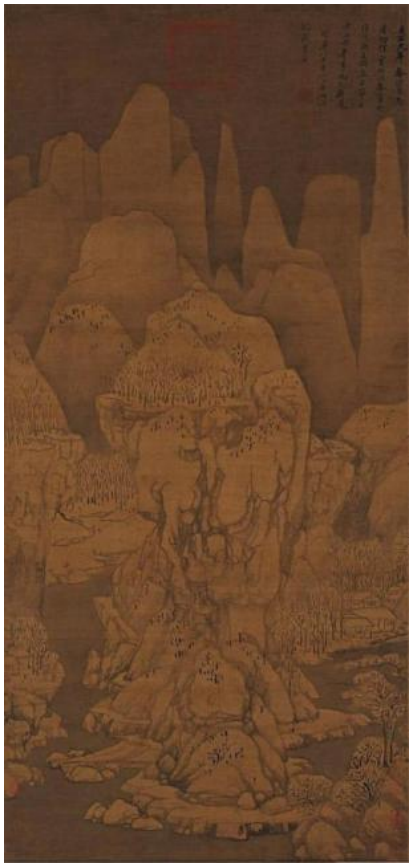
Илл. 12. Чжэн Сысяо (1241—1318). Орхидеи. Тушь на бумаге. 25.7x42.4 см. Городской музей изобразительного искусства Осаки.
图 12. 郑思肖(1241—1318). 墨兰图. 纸本水墨. 25.7 x 42.4 cm. 大阪市立美术馆.



Илл. 13. Гонг Кай (1221—1305). Люди династии Сун. Фрагмент картины Тушь, краски на шелке. 33.2 x 75.8 см. Гугун, Тайбэй.
图 13. 龚开(1221—1305). 宋朝人物. 局部. 绢本水墨. 33. 2 x 75. 8 cm. 台北故宫.



Илл. 14. Ван Мэн (1308—1385). Гэ Чжичуань перевозит своё жилище. Тушь, краски на бумаге. 139.5 x 58 см. Музей Гугун, Пекин.
图 14.王蒙(1308—1385).葛稚川移居图.纸本水墨设色.139.5 x 58 cm. 北京故宫.



Илл. 15. Хуан Гунван (1269 —1354). Девять вершин после снегопада. Тушь на шелке. 116.4 x 54.8 см. Музей Гугун, Пекин.
图 15. 黄公望(1269—1354). 绢本水墨. 116.4 x 54.8 cm. 北京故宫.



Илл. 16. Ма Юань (1160—1225). Наблюдение за оленями под соснами. Тушь, краски на шелке. 24.2 x 25.8 см. Кливлендский художественный музей.
图 16. 马远(1160—1225). 松荫观鹿图. 绢本水墨. 24.2 x 25.8 cm. 克利夫兰艺术博物馆.

Глава 2. История развития жанра *мочжу* до эпохи Юань
第二章 元代以前墨竹画的发展史



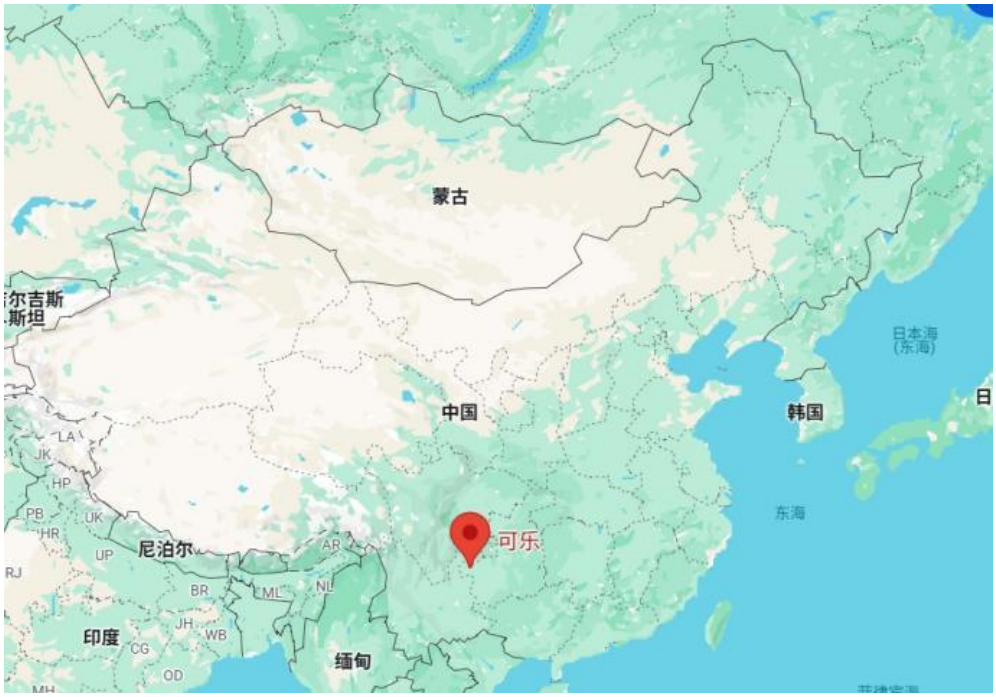
Илл. 17. Бамбук в природе.
图 17. 自然中的竹.



Илл. 18. Бамбуковые изделия.
图 18. 竹制品.



Илл. 19. Бамбук используется в садовом дизайне в Японии.
图 19. 日本的园林设计多使用竹子.



Илл. 20. Местоположение руин на современной карте Китая.
图 20. 该遗址在现代中国地图上的位置.



Илл. 21. Бамбуковые банки.
图 21. 竹罐.



Илл. 22. Чжан Кун (1957—). Скульптура Су У, пасущего овец. Бронза. Мемориальный зал Су У округа Угун.
图 22. 张琨 (1957—). 苏武牧羊雕塑. 青铜. 武功县苏武纪念馆.



Илл. 23. У Чжэнь. Снег бамбука. Тушь, на бумаге. 27 x 39 см. Музей Гугун,Тайбэй.
图 23. 吴镇. 雪竹. 纸本水墨. 27 x 39 cm. 台北故宫.



Илл. 24. Бамбук, растущий изогнуто в природе.
图 24. 竹子在自然界中弯曲生长.



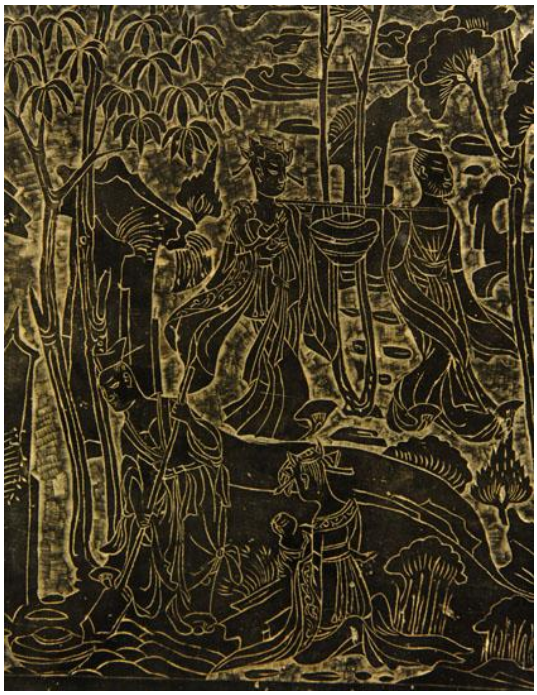
Илл. 25.Чжэн Се (кит. 郑燮, 1693—1766). Бамбук и камень. Тушь, на бумаге.108 x 60см. Нанкинский музей.
图 25.郑燮(1693—1766).竹石.纸本水墨. 108 x 60 cm.南京博物院.



Илл. 26. Гу Ань (1289—1365). Гнутый бамбук. Тушь,на бумаге. 32.5 x 115см. Сучжоуский музей.
图 26.顾安(1289—1365).纡竹图.纸本水墨. 32.5 x 115 cm.苏州博物馆.



Илл. 27. Пятнистый бамбук.
图 27. 斑竹.



Илл. 28. Изображения бамбука встречаются в рельефах погребений. Фрагмент картины. Рельеф. Северная династия Вэй (386—534). 60 x 223 см. Музей Канзас-Сити, Миссури, США.
图 28. 在墓室壁画中的竹图. 局部. 北魏 (386—534). 60 x 223 cm. 美国密苏里州堪萨斯城博物馆.



Илл. 29. История о том, как пять сотен разбойников достигли просветления. Фрагмент картины. Династия Западная Вэй (535—556). Росписи, пещеры в Дуньхуане.
图 29. 五百强盗成佛因缘. 局部. 西魏(535—556). 敦煌壁画.



Илл. 30. Фрагмент росписи гробницы Хань Сю, Сиань. Фрагмент картины. Династия Тан (618—907).
图 30. 西安韩休墓绘画残片. 局部. 唐代(618—907).



Илл. 31. Го Чжуншу (—977). *Ванчуань ту*. Тушь, краски на шелке. 30,8 x 438 см. Художественный музей Фрира, Вашингтон.
图 31. 郭忠恕(?—977). 辋川图. 绢本水墨. 30, 8x 438 cm. 华盛顿弗利尔艺术博物馆.



Илл. 32. Сунь Вэй (XI в.). Гаои туюань. Фрагмент картины. Династия Тан (618—907). Тушь, краски на шелке. 45,2 x 168,7 см. Шанхайский музей.
图 32. 孙位(11 世纪). 高逸图. 局部. 唐代(618—907). 绢本水墨 45, 2 x 168, 7 cm 上海博物馆.



Илл. 33. Хуан Цюань (903—965). Фрагмент свитка с изображением птицы в бамбуковом лесу. Фрагмент картины.Тушь, краски на шелке.108 x 57,8 см. Художественный музей Фрира, Вашингтон.
图 33.黄筌(903—965).竹林与鸟.局部. 绢本水墨设色. 108 x 57,8 cm.华盛顿弗利尔艺术博物馆.



Илл. 34. Сюй Си (886—975). Бамбук в снегу. Тушь, краски на шелке. 151,1 x 99.2 см. Шанхайский музей.
图 34.徐熙(886—975).雪竹.绢本水墨设色. 151,1 x 99.2 cm.上海博物馆.



Илл. 35. Жуань Гао (XIII в.). Небожительницы в краю бессмертных. Фрагмент картины. Пять династий (907—960). Тушь, краски на шелке. 42,7 x 173,6 см. Музей Гугун, Пекин.
图 35. 阮郜(13 世纪). 阆苑女仙图. 局部. 绢本水墨设色. 42, 7 x 173, 6 cm. 北京故宫.



Илл. 36. Ли По (XIII в.). Бамбук на ветру. Пять династий (907—960). Тушь на шелке. 91,5 x 131,2 см. Гугун, Тайбэй.
图 36. 李坡(13 世纪). 风竹图(907—960). 绢本水墨. 91, 5 x 131, 2 cm. 台北故宫.

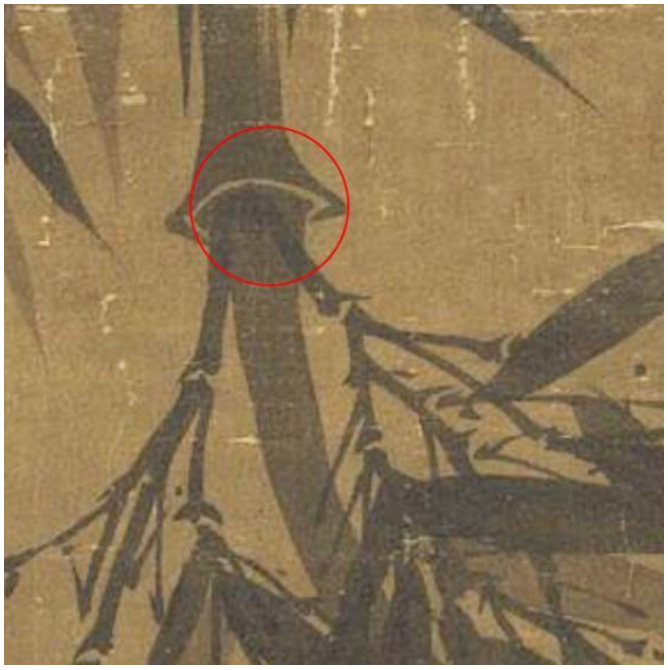




Илл. 37. Бамбук в природе и бамбук, нарисованный художниками династии Юань.
图 37. 自然界中的竹子和元代画家所画的竹子.



Илл. 38. Су Ханчен (1094—1172). Чан чунь бай цзы ту. Фрагмент карты. Тушь, краски на шелке. 30,6 x 521,9 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 38. 苏汉臣(1094—1172). 长春百子图. 局部. 绢本水墨. 30,6 x 521,9 cm. 台北故宫.



Илл. 39. Вэнь Тун (1018—1079). Способ написания узлов бамбука.
图 39. 文同(1018—1079). 竹结的画法.



Илл. 40. Чжао Цзи. Фрагмент композиции Слушая музыку цинь. Фрагмент картины. Тушь, краски, шелк.147,2 x 51,3 см. Музей Гугун, Пекин.
图 40. 赵佶.听琴图. 局部.147,2 x 51,3 cm. 北京故宫



Илл. 41. Ся Чан (1388—1470). Сяосян над объемной частью карты дождя. Фрагмент картины. Тушь,на бумаге. 29 x 780 см. Художественный музей Фрира, Вашингтон.
图 41.夏旭 (1388—1470). 湘江风雨图.局部. 纸本水墨. 29 x 780 cm. 华盛顿弗利尔艺术博物馆.



Илл. 42. Ван Фу (1362—1416). Осенний бамбуковый лес. Фрагмент картины. Тушь, на бумаге. 26.1 x 847 см. Художественный музей Фрира, Вашингтон.
图 42. 王绂(1362—1416). 秋天竹林. 纸本水墨. 26.1 x 847 cm. 华盛顿弗利尔艺术博物馆.



Илл. 43. Ши Тао (1642—1707). Бамбук. Тушь, на бумаге. Фрагмент картины. 134,2 x 57,7 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 43. 石涛(1642—1707). 竹图. 局部. 纸本水墨. 134,2 x 57,7 cm. 台北故宫.



Илл. 44. Чжэн Се. *Мочжу*. Тушь, на бумаге. 136 x 67см. Даляньский музей.
图 44. 郑燮(1693—1766). 墨竹. 纸本水墨. 136 x 67cm. 大连博物馆.



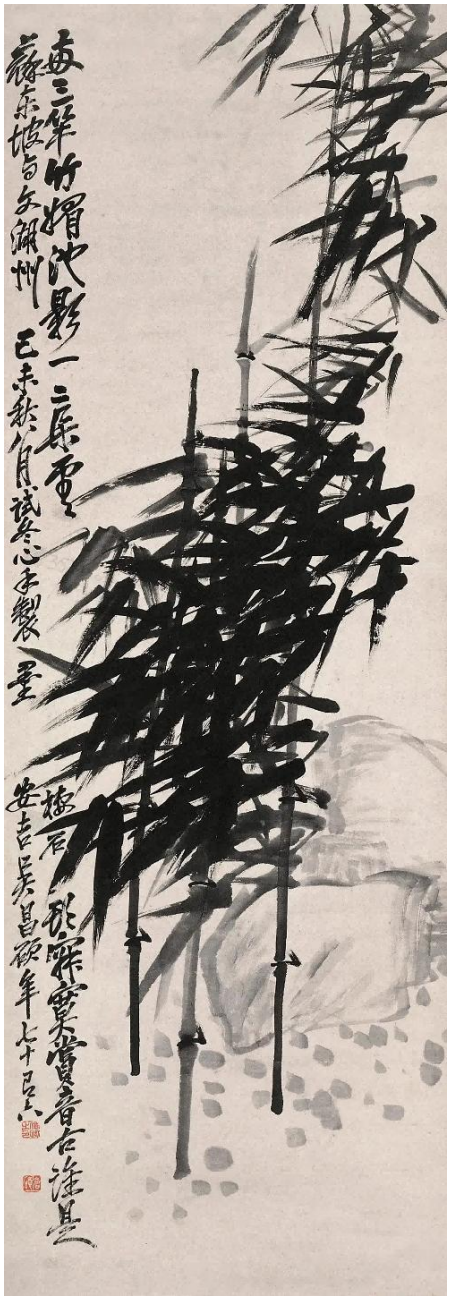
Илл. 45. Цзинь Нун (1687—1763). Бамбук. Тушь,на бумаге.112 x 30,6 см. Шанхайский музей.
图 45. 金农(1687—1763). 竹图. 纸本水墨. 112 x 30,6 cm. 上海博物馆.



Илл. 46. Ли Фанъин (1695—1755). Карта бамбукового ветра Сяосян. Тушь,на бумаге. 168 x 67,7см. Нанкинский музей.
图 46. 李方膺(1695—1755). 潇湘风竹图. 纸本水墨. 168 x 67,7 cm. 南京博物院.



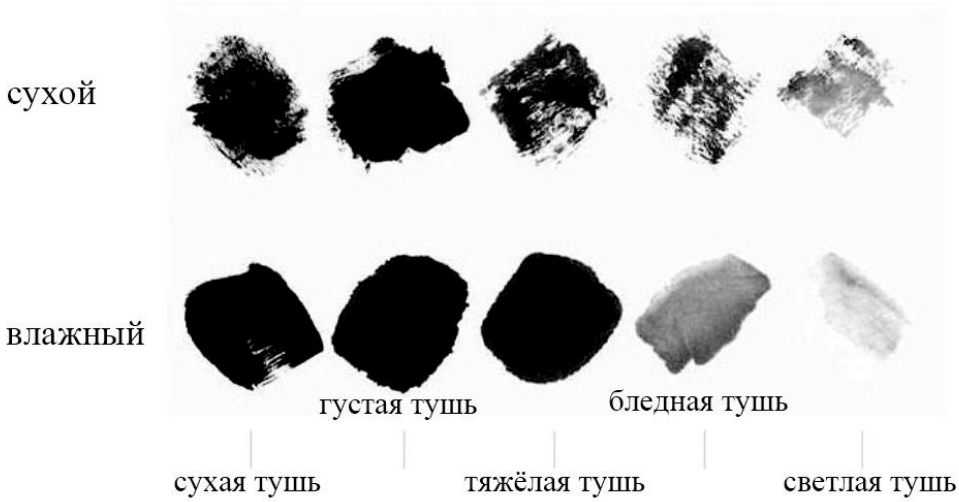
Илл. 47. Пу Хуа (1832—1911). Бамбук. Тушь,на бумаге. 117 x 48 см. Частная коллекция.
图 47. 蒲华(1832—1911). 竹图. 纸本水墨. 117 x 48 cm. 私人收藏.



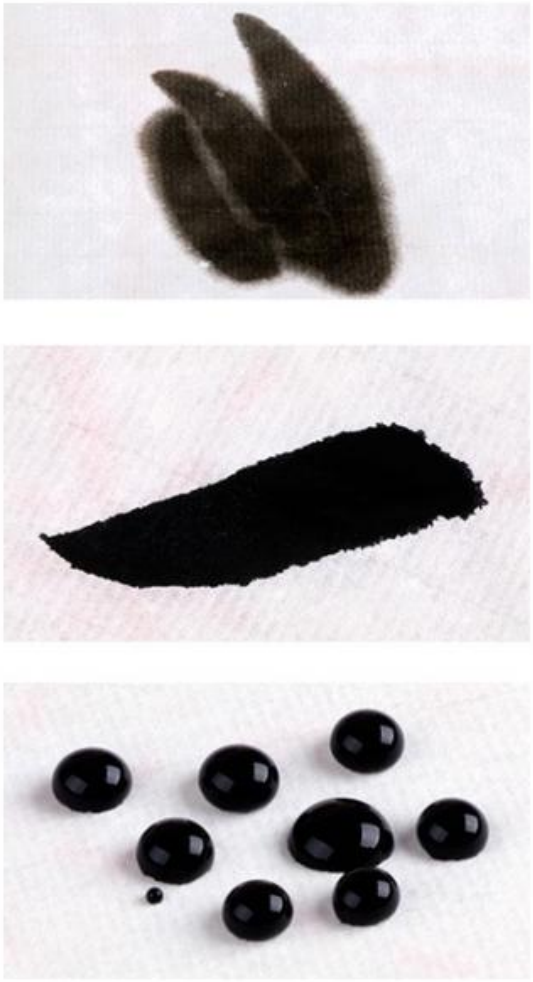
Илл. 48. Ву Чаншо (1844— 1927). Бамбук и камень Тушь, на бумаге.168 x 67,7см. Частная коллекция.
图 48. 吴昌硕(1844—1927). 竹石图. 纸本水墨. 168 x 67,7 cm. 私人收藏.

Глава 3. Особенности монохромной живописи бамбука в период монгольского владычества

第三章 蒙元统治时期墨竹画的特点



Илл. 49. В традиционной китайской живописи тушь обладает богатой градацией оттенков.
图 49. 中国传统绘画中，水与墨结合在纸上留有丰富的视觉效果.



Илл. 50. Эффекты туши на разных типах бумаги в китайской живописи (Сверху вниз перечислены следующие пункты:молодая бумага ,полузрелая бумага, зрелая бумага).
图 50. 中国画中水墨在不同材质的纸张上的晕染效果（从上到下，生宣，半生半熟，熟宣）.



Илл. 51. У Чжэнь. Счастье. Тушь на бумаге. 96 x 28.5 см. Тяньцзиньский музей.
图 51. 吴镇. 多福图. 纸本水墨. 96 x 28.5 cm. 天津博物馆.



Илл. 52. Ни Цзань. Бамбук и камень. Тушь на бумаге. 38.4 x 26.7 см. Художественный музей Филадельфии.
图 52. 倪瓒. 竹石图. 纸本水墨. 38.4 x 26.7 cm. 费城美国博物馆.



Илл. 53. Хучжоуских кистей (кит. 湖笔).
图 53. 湖笔.



Илл. 54. У Чжэнь. «*Мо чжу пу*». Фрагмент картины. Тушь на бумаге. 41.1 x 51.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 54. 吴镇. 墨竹谱. 局部. 纸本水墨. 41.1 x 51.5 cm. 台北故宫.



Илл. 55. У Чжэнь. «*Мо чжу пу*». Фрагмент картины. Тушь на бумаге. 41.1 x 51.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 55. 吴镇. 墨竹谱. 局部. 纸本水墨. 41.1 x 51.5 cm. 台北故宫.



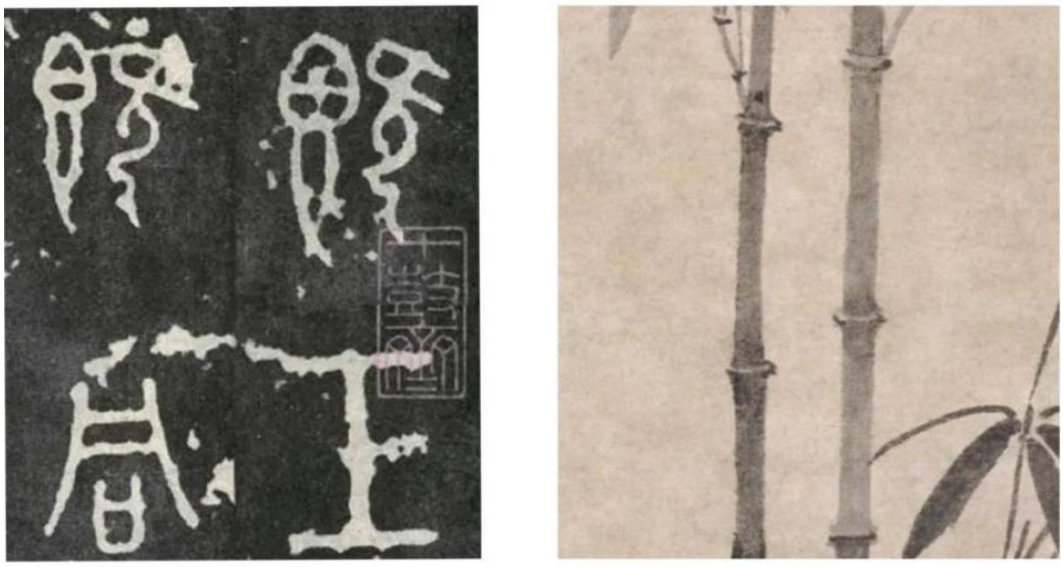
Илл. 56. Ни Цзань. Высокие ветви над камнями и бамбуком. Тушь на бумаге. 82.8 x 39.8 см. Шанхайский музей.
图 56. 倪瓒. 竹石乔柯图. 纸本水墨. 82.8 x 39.8 cm. 上海博物馆.



Илл. 57. Гао Кэгун. Бамбук, склоненный над камнем. Фрагмент картины.Тушь на бумаге. Музей Гугун,Пекин.
图 57. 高克恭. 墨竹坡石图. 局部. 纸本水墨. 北京故宫.



Илл. 58. Сама тема бамбука располагает к использованию каллиграфической линии.
图 58. 竹子主题适合使用书法线条.



Илл. 59. «*Дачжуань*» в каллиграфии вдохновил художников на изображение бамбуковых стеблей.
图 59. 书法“大篆”一词启发了艺术家描绘竹子.



Илл. 60. Чжао Мэнфу. Изысканные камни и старые деревья. Тушь на бумаге. 27.5 x 62.8 см. Музей Гугун, Пекин.
图 60. 赵孟頫. 秀石疏林图. 纸本水墨. 27.5 x 62.8 cm. 北京故宫.



Илл. 61. Восемь правил иероглифа *юн*.
图 61. 永字八法.


Илл. 62. У Бин (XII в.). Птица и гранат. Тушь, краски на шелке. 26.5 x 25.4 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 62. 吴炳(11 世纪). 石榴与鸟. 绢本水墨设色. 26.5 x 25.4 cm. 台北故宫.



Илл. 63. Ли Кань. «Подробные комментарии к живописи бамбука» . Иллюстрации в книге.
图 63. 李衍. 竹谱详录. 书籍插图.



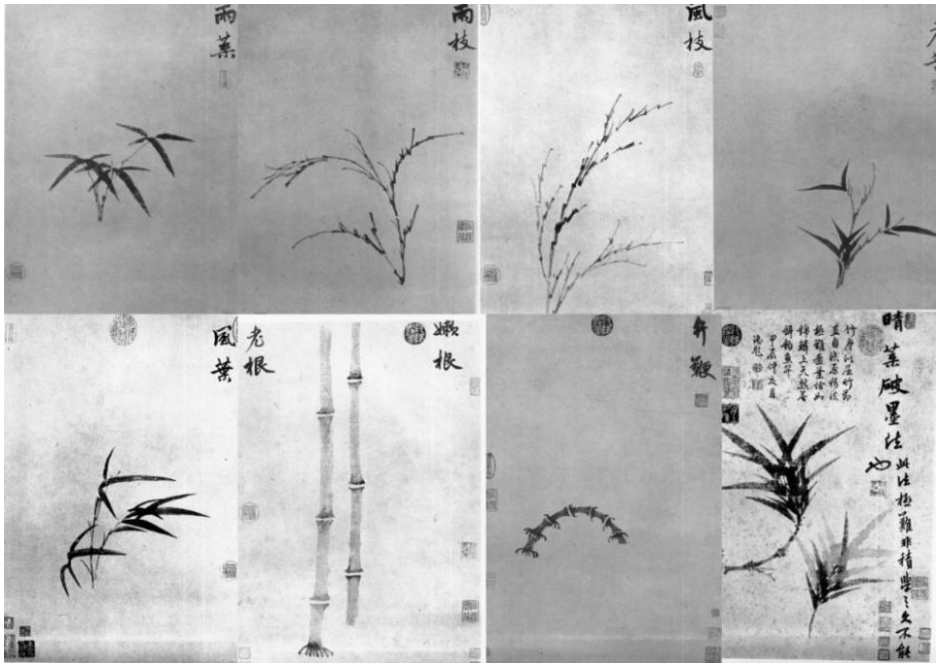
Илл. 64. Ли Кань. «Подробные комментарии к живописи бамбука». Иллюстрации в книге.
图 64. 李衍. 竹谱详录. 书籍插图.



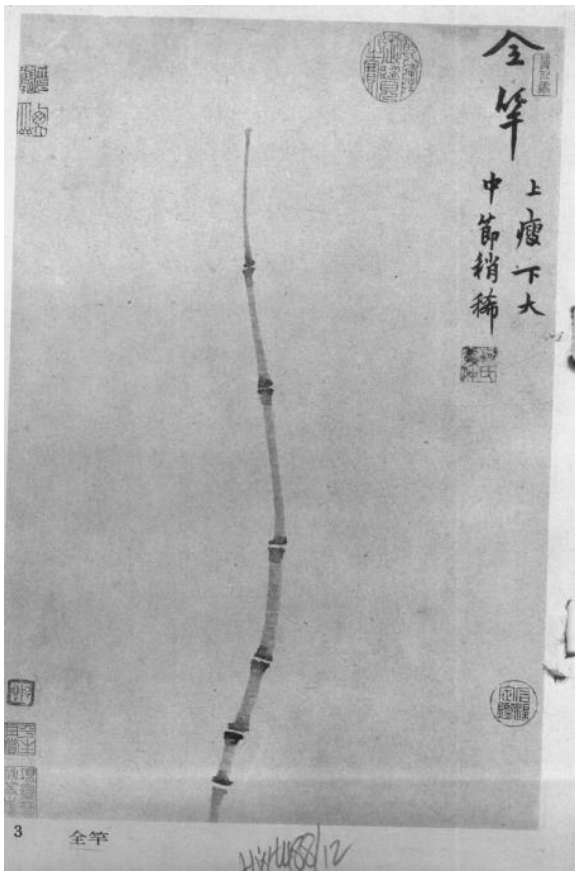
Илл. 65. Ли Кань. «Подробные комментарии к живописи бамбука». Иллюстрации в книге.
图 65. 李衍. 竹谱详录. 书籍插图.



Илл. 66. Сравнение стиля Кэ Цзю-сы в изображении бамбука и «*Лисшу*».
图 66. 柯九思画竹风格与隶书比较.



Илл. 67. Кэ Цзюсы. «*Хуа чжу пу*». Иллюстрации в книге.
图 67. 柯九思. 画竹谱. 书籍插图.



Илл. 68. Кэ Цзюсы. «*Хуа чжу пу*». Иллюстрации в книге.
图 68. 柯九思. 画竹谱. 书籍插图.



Илл. 69. Кэ Цзюсы. «*Хуа чжу пу*». Иллюстрации в книге.
图 69. 柯九思. 画竹谱. 书籍插图.

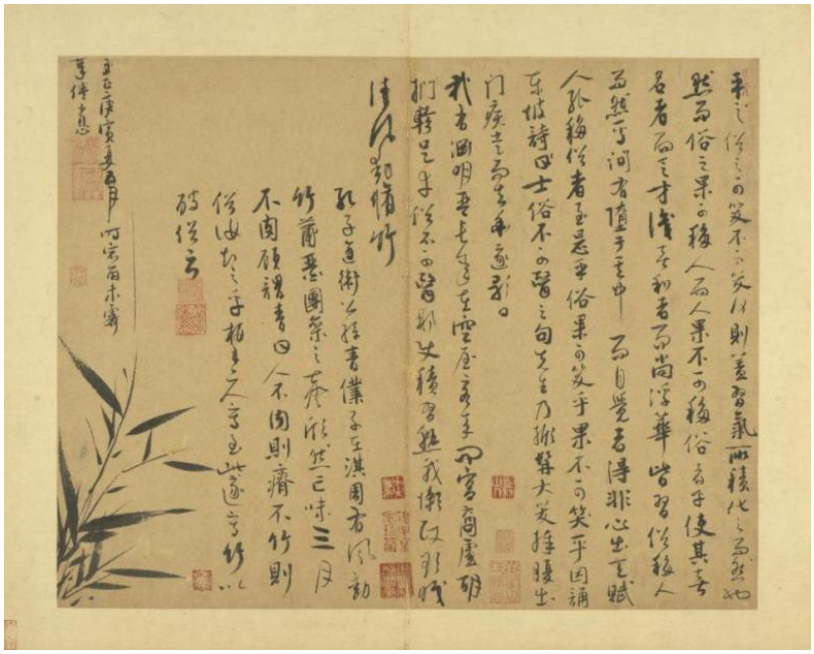


Илл. 70. У Чжэнь. «*Мо чжу пу*». Фрагмент картины. Тушь на бумаге. 41.1 x 51.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 70. 吴镇. 墨竹谱. 局部. 纸本水墨. 41.1 x 51.5 cm. 台北故宫.



Илл. 71. У Чжэнь. «*Мо чжу пу*» (фрагмент) («Ясная погода ранним утром» кит. 晴霏晓日) . Тушь на бумаге. 41.1 x 51.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.

图 71. 吴镇. 墨竹谱局部. 晴霏晓日. 纸本水墨. 41.1 x 51.5 cm. 台北故宫.



Илл. 72. У Чжэнь. «*Мо чжу пу*» (фрагмент) («Возвышенное написание бамбука». Тушь на бумаге. 41.1 x 51.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.

图 72. 吴镇. 墨竹谱局部. 画竹破俗. 纸本水墨. 41.1 x 51.5 cm. 台北故宫.

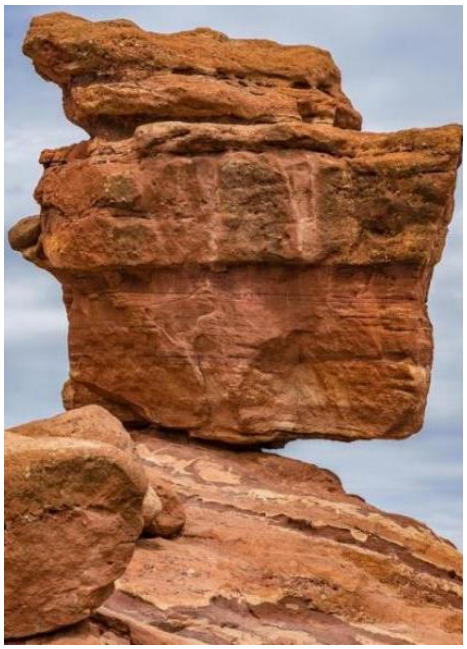


Илл. 73. У Чжэнь. «*Мо чжу пу*». Тушь на бумаге. 41.1 x 51.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 73. 吴镇. 墨竹谱局部. 纸本水墨. 41.1 x 51.5 cm. 台北故宫.



Илл. 74. Кун Вэйкэ (1956—). Уважаемый друг камень. 2007. Тушь, краски на бумаге. 68 x 46см.Частная коллекция.
图 74. 孔维克（1956— ）. 拜石图. 2007. 纸本水墨设色. 68×46 cm. 私人收藏.





Илл. 75. Ни Цзанем. Бамбук, деревья и камни. Тушь на бумаге. 92 x 37.4 см. Музей Гугун, Тайбэй.
Известняк (Limestone).
图 75.倪瓚.竹树石.纸本水墨.92x37.4 cm.台北故宫.石灰石 (Limestone).



Илл. 76. Ли Кань. Бамбук и камни. Тушь на бумаге. 185.5 x 153.7 см. Музей Гугун, Пекин.
图 76. 李衍. 竹石图. 纸本水墨. 185.5 x 153.7 cm. 北京故宫.



Илл. 77. У Чжэнь. Бамбук и камни. Тушь на бумаге. 90.6 x 42.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 77. 吴镇. 竹石图. 纸本水墨. 90.6 x 42.5 cm. 台北故宫.



Илл. 78. Слива.
图 78. 梅花.



Илл. 79. Орхидея.
图 79. 兰花.



Илл. 80. Хризантема.
图 80. 菊花.



Илл. 81. Хуан Цюань (903—965). Бамбук, воробьи и зимняя слива. Тушь, краски на шелке. 43.8 x 62 x 62 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 81. 黄筌(903—965). 竹梅寒雀图. 绢本设色水墨. 43.8 x 62 cm. 台北故宫.



Илл. 82. Ван Миан (1287—1359) и У Чжэнь. Двойная чистота цветения бамбука и сливы. Фрагмент картины. Тушь на бумаге. Неизвестный размер. Музей Гугун, Тайбэй.
图 82. 王冕, 吴镇. 梅竹图. 局部. 纸本水墨. 尺寸未知. 台北故宫.



Илл. 83. Чжао Мэнцзянь (1199—1264). Орхидеи, написанные тушью. Тушь на бумаге. 34.5 x 90.2 см. Музей Гугун,Пекин.
图 83. 赵孟坚(1199—1264). 墨兰图. 纸本水墨. 34.5x90.2 cm. 北京故宫.



Илл. 84. Пу Мин (—1352). Орхидея и бамбук. Тушь на шелке. 106 x 46 x 4 см. Японская императорская коллекция.
图 84.普明(？—1352).兰竹图.纸本水墨.106 x 46 x 4 cm.日本皇室收藏.



Илл. 85. Художник тщательно изобразил хризантему.Деталь картины
图 85.艺术家的工笔菊花.局部细节.



Илл. 86. Кэ Цзюсы. Хризантема и бамбук и хризантема. Тушь на бумаге. 26.3 x 75.2 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 86. 柯九思. 晚香高节图. 纸本水墨. 26.3 x 75.2 cm. 台北故宫.



Илл. 87. Ян Либень (601—673). Пятеро ученых в бамбуковой роще . Тушь, краски на шелке. 137.2 x 74.3 см. Музей Гугун,Тайбэй.
图 87. 阎立本(601—673). 竹林五君图. 绢本设色水墨. 137.2 x 74.3 cm. 台北故宫.



Илл. 88. Лян Кай (1150—). Шестой Патриарх рубит бамбук. Тушь на бумаге. 72.1 x 31.5 см. Токийский государственный музей.
图 88. 梁楷(1150—?). 六祖砍竹图. 纸本水墨. 72.1 x 31.5 cm. 东京国立博物馆.



Илл. 89. Цянь Сюань. Ван Сичжи наблюдает за гусями. Тушь, краски на бумаге. 23.2 x 92.7 см. Музей Метрополитен.
图 89. 钱选. 王羲之观雁. 纸本水墨设色. 23.2 x 92.7 cm. 大都会艺术博物馆.



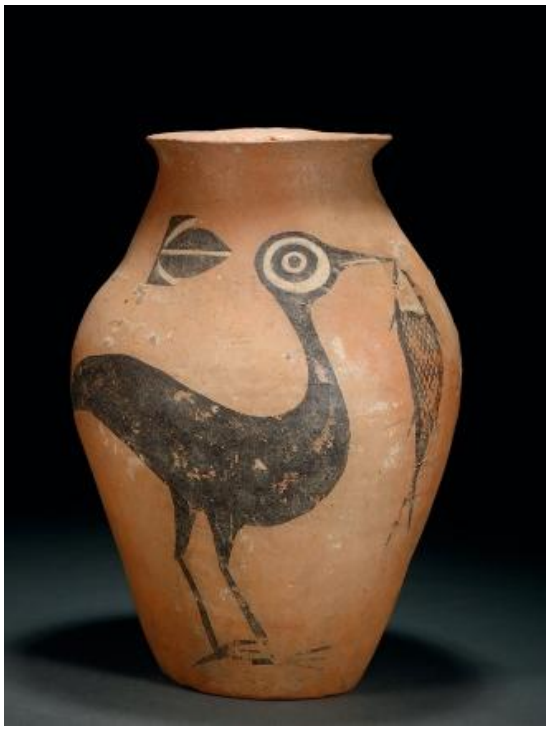
Илл. 90. Чжао И (XIII век.). *Гуаньинь*. 108 x 54.8 см. Музей Гугун,Тайбэй.
图 90.赵奕(13 世纪).观世音像.108 x 54.8 cm.台北故宫.



Илл. 91. Лю Гуандао (XIII век.). Красавица в бамбуковой роще. Тушь, краски на бумаге. 70 x 31.4 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 91.刘贯道(13 世纪).竹林仕女图.纸本水墨设色.70 x 31.4 cm.台北故宫.



Илл. 92. Журавли в природе.
图 92. 自然界中的鹤.



Илл. 93. Керамический кувшин с изображением журавлей.
图 93. 鹤纹陶壶.



Илл. 94. Му Си (XIII век.). Бамбук и журавль. Тушь на бумаге. 171.9 x 98.4 см. Храм Дайтокудзи, Киото, Япония.
图 94. 牧溪(13 世纪). 竹鹤图. 纸本水墨. 171.9 x 98.4 cm. 大德寺, 京都, 日本.



Илл. 95. Воробьи в природе.
图 95. 大自然中的麻雀.



Илл. 96. Изображения с воробьями на бронзовых изделиях.
图 96. 青铜器上的麻雀图案.



Илл. 97. Чжао Мэнфу. Бамбук и воробей. Тушь на шелке. 143.5 x 88 см. Частная коллекция.
图 97. 赵孟頫. 竹雀图. 绢本水墨. 143.5 x 88 cm. 私人收藏.



Илл. 98. Му Си (XIII век.). Бамбук и воробей. Тушь на бумаге. 84.9 x 30.9 см. Храм Музей искусств Незу.
图 98.牧溪(13 世纪).竹雀图.纸本水墨. 84.9x30.9 cm.根津神社美术馆.



Илл. 99. Воротничковые фазаны (род Chrysolophus) — это яркие птицы, обитающие в природных условиях горных лесов и заросших кустарниками районов Центрального и Западного Китая.
图 99.锦鸡（Chrysolophus 属）是一种色彩鲜艳的禽类，生活在中国中西部山地森林和灌丛的自然环境中.



Илл. 100. Чжао Цзи. Гибискус изменчивый и золотистый фазан. Тушь,краски на бумаге. 81.5 x 53.6 см. Музей Гугун,Пекин.
图 100. 赵佶. 芙蓉锦鸡图. 纸本设色水墨. 81.5 x 53.6cm. 北京故宫.



Илл. 101. Ван Юань (1077—1129). Бамбук и золотистый фазан. Тушь на бумаге. 102.3 x 55.4 см. Музей Гугун,Пекин.
图 101. 王渊(1077—1129). 桃竹锦鸡图. 纸本水墨. 102.3 x 55.4cm. 北京故宫.



Илл. 102. Гуань Даошэн. Вид бамбуковой рощи и реки. Фрагмент картины. Тушь на бумаге. Фрагмент. Музей Гугун, Тайбэй.
图 102. 管道升. 竹溪揽胜图. 局部. 纸本水墨. 台北故宫.



Илл. 103. Ни Цзань. Вода и бамбук у жилища. Фрагмент картины. Тушь на бумаге. Музей Гугун, Тайбэй.
图 103. 倪瓒. 水竹居图. 局部. 纸本水墨. 局部. 台北故宫.



Илл. 104. Чжан Во (—1356). Хижина *Чжуси*. Фрагмент картины. Тушь на бумаге. Музей Ляонин.
图 104. 张渥(?—1356). 竹西草堂图. 局部. 纸本水墨. 辽宁博物馆.



Илл. 105. Чжао Мэнфу. Бамбук и камень. Тушь,на бумаге. 113 x 44.7 см. Музей Гугун, Пекин.
图 105. 赵孟頫. 竹石图. 纸本水墨. 113 x 44.7cm. 北京故宫.

Глава 4. Живопись бамбука в творчестве ведущих художников в эпохи Юань
第四章 元代名家作品中的墨竹



Илл. 106. Ли Кань . Бамбук и камень. Тушь на шелке. 185.5 x 153.7см. Музей Гугун, Пекин.
图 106. 李衍. 竹石图. 纸本水墨. 185.5 x 153.7 cm. 北京故宫.



Илл. 107. Ли Кань . Бамбук. Тушь на бумаге. 93 x 50 см. Частная коллекция.
图 107. 李衍. 竹图. 纸本水墨. 93 x 50 cm. 私人收藏.



Илл. 108. Ли Кань . Бамбук и камень. Тушь на шелке. 102.5 x 163.5 см. Музей Гугун, Пекин.
图 108. 李衍(1245—1320). 竹石图. 纸本水墨. 102.5 x 163.5 cm. 北京故宫.



Илл. 109. Ли Кань . Высокие стебли бамбука и камни. Тушь на шелке. 102.5 x 163.5 см. Нанкинский музей.
图 109. 李衍(1245—1320). 修篁树石图. 纸本水墨. 102.5 x 163.5 cm. 南京博物院.



Илл. 110. Ли Кань. *Мочжу* . Тушь на бумаге. 37.5 x 237.5см. Музей искусств Нельсона-Аткинса, США.
图 110. 李衎. 墨竹图. 纸本水墨. 37.5 x 237.5 cm. 美国纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆.





Илл. 111. Сравнение «Bambusa emeiensis» в живописи Ли Кана и в природе.
图 111. 慈竹与李衎的墨竹对比.



Илл. 112. Сравнение «Chimonobambusa fourangularis» в живописи Ли Кана и в природе.
图 112. 方竹与李衎的墨竹对比.





Илл. 113. Сравнение «Phyllostachys» в живописи Ли Кана и в природе.
图 113. 笙竹方竹与李衎的墨竹对比.



Илл. 114. Ван Тингюнь (1248—1310). Одинокий высохший бамбук. Тушь на бумаге. 37.5 x 237.5 см . Музей Фудзи Арине, Киото, Япония.

图 114. 王庭筠(1248—1310). 幽竹枯槎图. 纸本水墨. 37.5 x 237.5 cm. 富士有林博物馆京都日本.



Илл.115. Ми Фу (1051—1107). Туман, горы и деревья. Тушь на бумаге. 98.2 x 40.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.

图 115. 米芾(1051—1107). 云山烟树图. 纸本水墨. 98.2 x 40.5 cm. 台北故宫.



Илл. 116. Гао Кэгун (1248—1310). Бамбук под дождем. Тушь на бумаге.125.1 x 99.7см. Музей Гугун,Тайбэй.
图 116. 高克恭(1248—1310). 雨竹图. 纸本水墨. 125.1 x 99.7 cm. 台北故宫.



Илл. 117. Гао Кэгун . Дождь в горах. Тушь на бумаге. 122.1 x 81.1 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 117. 高克恭. 雨山图. 纸本水墨. 122.1 x 81.1 cm. 台北故宫.



Илл. 118. Гао Кэгун. Летний дождь в горах. Тушь на бумаге. 25.4 x 26.1 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 118. 高克恭. 夏山过雨图. 纸本水墨. 25.4 x 26.1 cm. 台北故宫.



Илл. 119. Треугольная композиция. Гао Кэгун. Бамбук под дождем.
图 119. 构图示例. 高克恭. 雨竹图. 局部细节.



Илл. 120. Чжао Юн (1289—1369). Бамбук, камень и хохлатая майна. Тушь на бумаге. 115.5 x 40.7 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 120. 赵雍(1289—1369). 竹石鹦鴃图. 元代(1271—1368). 纸本水墨. 115.5 x 40.7 cm. 台北故宫.



Илл. 121. Чжао Мэнфу, Гуань Даошэн (1262—1319), Чжао Юн. Три бамбука семьи Чжао. Династия Юань (1271—1368). Тушь на бумаге. 37.5 x 630 см. Музей Гугун, Пекин.
图 121. 赵孟頫, 管道升(1262—1319), 赵雍. 赵氏一门三竹图. 纸本水墨. 37.5 x 630 cm. 北京故宫.



Фрагмент картины (Из Чжао Мэнфу)



Фрагмент картины (Из Гуань Даошэна)



Фрагмент картины (Из Чжао Юна)



Илл. 122. У Чжэнь. «*Мо чжу пу*». Фрагмент картины.Тушь на бумаге. 41.1 x 51.5 см x 22. Музей Гугун, Тайбэй.

图 122. 吴镇. 墨竹谱. 局部. 纸本水墨. 41.1 x 51.5 cm x 22. 台北故宫.



Илл. 123. У Чжэнь . Бамбук и камень. Тушь на бумаге. 90.6 x 42.5 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 123. 吴镇. 竹石图. 纸本水墨. 90.6 x 42.5 cm. 台北故宫.



Илл. 124. У Чжэнь. Бамбук на ветру. Тушь на бумаге. 109 x 32.6 см. Художественный музей Фрира, Вашингтон.
图 124. 吴镇. 风竹图. 纸本水墨. 109 x 32.6 cm. 华盛顿弗利尔艺术博物馆。



Илл. 125. У Чжэнь. Прозрачные тени бамбуковых рощ. Тушь на бумаге. 102.6 x 32.7 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 125. 吴镇. 筼筜清影图. 纸本水墨. 102.6 x 32.7 cm. 台北故宫.



Илл. 126. Сюй Вэй (1521—1593). Бамбук и цветы. Тушь на бумаге. 124.8 x 31.8 см. Частная коллекция.
图 126. 徐渭(1521—1593). 竹花图. 纸本水墨. 124.8 x 31.8 cm. 私人收藏.



Илл. 127. Ли Фанъин (1696—1755). Бамбук на ветру Сяосян. Тушь на бумаге. 68 x 67.7 см. Нанкинский музей.
图 127. 李方膺(1696—1755). 潇湘风竹图. 纸本水墨. 68 x 67.7 cm. 南京博物院.



Илл. 128. Гу Ань. Бамбук на ветру. Тушь на бумаге. 106 x 33.5 см. Музей Шаньси.
图 128. 顾安. 风竹图. 纸本水墨. 106 x 33.5 cm. 陕西博物馆.



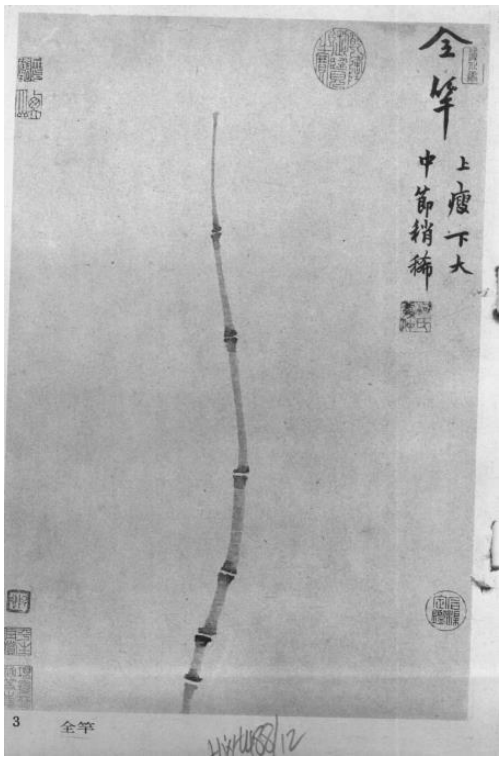
Илл. 129. Гу Ань. Заросли бамбука и красивый камень. Тушь на шелке. 184 x 102 см. Музей Гугун, Пекин.
图 129. 顾安. 幽篁秀石图. 纸本水墨. 184 x 102 cm. 北京故宫.



Илл. 130. Чжао Цзи . Каменная фигура Сянлуна.Тушь на шелке. 53.8 x 127.5 см. Музей Гугун, Пекин.
图 130. 赵佶. 祥龙石图局部. 绢本水墨. 53.8 x 127.5 cm. 北京故宫.



Илл. 131. «*Распущенная конопля*».
图 131. 披麻皴.



Илл. 132. Ли Кань. «Подробные комментарии к живописи бамбука». Иллюстрации в книге.
图 132. 李衍. 竹谱详录. 书籍插图.



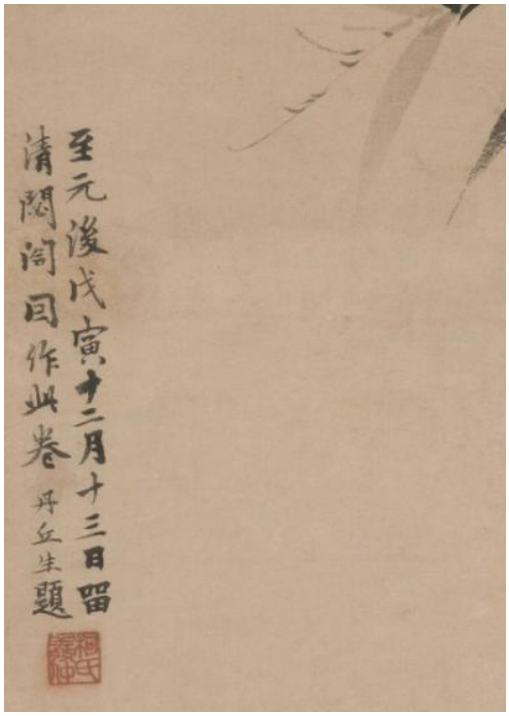
Илл. 133. Кэ Цзюсы. Бамбук у тайного терема. Тушь на бумаге. 132.8 x 58.5 см. Музей Гугун, Пекин.
图 133. 柯九思. 清閟阁墨竹. 纸本水墨. 132.8 x 58.5 cm. 北京故宫.



Илл. 134. Проявление графических элементов китайской письменности в каллиграфической традиции.
图 134. 汉字图形元素在书法传统中的表现.



Илл. 135. Проявление графических элементов китайской письменности в каллиграфической традиции , выполненные в технике танского каллиграфа Янь Чжэньцина (709—784).
图 135. 以唐代书法家颜真卿（709—784）的技法表现汉字图形元素的传统书法.



Илл. 136. Строки, выведенные рукой Кэ Цзюсы.
图 136. 柯九思的诗句.



Илл. 137. Кэ Цзюсы. Бамбук и хризантема. Тушь на бумаге. 126.3 x 75.2 см. Музей Гугун, Тайбэй.
图 137. 柯九思. 晚香高节图. 纸本水墨. 126.3 x 75.2 cm. 台北故宫.



Илл. 138. Ни Цзань. Засохшие деревья и заросли бамбука. Тушь на бумаге. 102.9 x 44.2 см. Нанкинский музей.
图 138. 倪瓚. 丛篁古木图. 纸本水墨. 102.9 x 44.2 cm. 南京博物院.



Илл. 139. Ни Цзань (1301—1374). Ветви бамбука. Династия Юань (1271—1368). Тушь на бумаге. 34×76.4 cm. Музей Гугун, Пекин.
图 139. 倪瓒 (1301—1374). 竹枝图. 元代 (1271—1368). 纸本水墨. 34 x 76.4 cm. 北京故宫.



Илл. 140. Стихотворная надпись императора Цяньлуна (1736–1796).
图 140. 乾隆皇帝的诗句（乾隆 1736—1796）.



Илл. 141. Чжао Тяньюй, Кэ Цзюсы. Чжао Юань, Гу Ань, Чжан Шэнь, У Чжень (кит. 赵天裕、柯九思、赵原、顾安、张绅、吴镇). Картины семи благородных мужей (кит. 七君子). Династия Юань (1271－1368). Тушь на бумаге. 36x1000 см. Сучжоуский музей.
图 141. 赵天裕、柯九思、赵原、顾安、张绅、吴镇. 七君子图. 纸本水墨. 36 x 1000 cm. 苏州博物馆.



Илл. 142. Чжао Тяньюй (XIII век.). Картины семи благородных мужей. Фрагмент картины. Династия Юань. Тушь на бумаге. 32.5x115см. Место хранения: Сучжоуский музей.
图 142. 赵天裕 (13 世纪). 七君子图. 局部. 元代. 纸本水墨. 32.5 x 115 cm. 苏州博物馆.



Илл. 143. Кэ Цзюсы (1290 — 1343). Картины семи благородных мужей. Фрагмент картины. Династия Юань.Тушь на бумаге. 23.4x87см .Место хранения: Сучжоуский музей.
图 143 柯九思 (1290－1343). 七君子图. 局部. 元代. 纸本水墨. 32.4 x 87 cm. 苏州博物馆.



Илл. 144. Кэ Цзюсы (1290 — 1343). Картины семи благородных мужей. Фрагмент картины. Династия Юань.Тушь на бумаге. 23x45см. Место хранения: Сучжоуский музей.
图 144. 柯九思(1290－1343). 七君子图. 局部. 元代. 纸本水墨. 23 x 45 cm. 苏州博物馆.



Илл. 145. Чжао Юань (XIV век.). Картины семи благородных мужей. Фрагмент картины. Династия Юань. Тушь на бумаге. 23х45см. Место хранения: Сучжоуский музей.
图 145. 赵原(14 世纪). 七君子图. 局部. 元代. 纸本水墨. 23 x 45 cm. 苏州博物馆.



Илл. 146. Гу Ань (1289－1365). Картины семи благородных мужей. Фрагмент картины. Тушь на бумаге. 23х45см. Место хранения: Сучжоуский музей.
图 146. 顾安(1289－1365). 七君子图. 局部. 元代. 纸本水墨. 23 x 45 cm. 苏州博物馆.



Илл. 147. Чжан Шэнь(XIV век.). Картины семи благородных мужей. Фрагмент картины. Династия Юань.Тушь на бумаге. 23х45см. Место хранения: Сучжоуский музей.

图 147 张绅（14世纪）. 七君子图. 局部. 元代. 纸本水墨. 23 x 45 cm. 苏州博物馆.



Илл. 148. У Чжэнь (1280－1354). Картины семи благородных мужей. Фрагмент картины. Династия Юань.Тушь на бумаге. 23х45см. Место хранения: Сучжоуский музей.

图. 148. 吴镇（1280－1354）. 七君子图. 局部. 元代. 纸本水墨. 23 x 45 cm. 苏州博物馆.