На правах рукописи

Ду Шанждэ

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА МОЧЖУ (ЖИВОПИСИ БАМБУКА) В ТВОРЧЕСТВЕ ВЭНЬЖЭНЕЙ (ХУДОЖНИКОВ-ЛИТЕРАТОРОВ) ЭПОХИ ЮАНЬ. СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СЕМАНТИКА

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва — 2026

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

Научный руководитель: **Воробьева Дарья Николаевна**
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания, доцент кафедры теории и истории декоративного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова».

Официальные оппоненты: **Дубровская Динара Викторовна**
доктор исторических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, заведующая Отделом искусства и материальной культуры ФГБУН «Институт востоковедения Российской академии наук».

Орловская Ольга Викторовна
кандидат искусствоведения, старший преподаватель, и.о. заведующего кафедрой Анимации и комиксов АНО ВО «Московский университет "Синергия"».

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Защита состоится «___»_____2026 года в_____часов на заседании Диссертационного совета 24.2.440.01 на базе Российского государственного художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова по адресу: 125080 Москва, Волоколамское шоссе, дом 9.

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

Просим принять участие в защите и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.
Автореферат разослан «___» _____ 2026 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения А.В. Трощинская

I. Общая характеристика диссертации

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 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, на фоне которого происходило развитие живописи *мочжу* в исследуемый период, а также прослеживается эволюция этого жанра. На основе анализа произведений показано, что уникальный стиль живописи бамбука эпохи Юань был сформирован в контексте социально-культурной среды. Основными создателями *мочжу* были *вэньжэни* – художники-литераторы, образованные люди. Поскольку живопись *мочжу* неразрывно связана с духовными традициями и богатым внутренним миром *вэньжэней*, данное исследование будет способствовать

более ясному пониманию интеллектуальной культуры.

Вэньжэнь-хуа (кит. 文人画) аллегорична, художники предпочитают бледную тушь и не стремятся к исследованию сложных техник и приемов живописи. В эпоху Юань основную массу художников составляли *вэньжэни* ханьского происхождения, т.е. 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. Свободное же 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. Ко второй группе относятся художники, которые отказавшись служить иностранным по своему происхождению правителям и сохраняя верность предыдущей, китайской династии, предпочли удалиться от двора и жить в уединении. Творчество художников-литераторов, не находившихся на службе при дворе, было обращено к окружающей их природе, исследованию чувств и идеалов. Оно пронизано идеями эмоциональной сдержанности, одиночества и ухода в себя, что оказало влияние на эстетику живописи и изменило сам стиль живописи – лаконичный, изящный, свободный.

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 и соответственно длительную историю исследования. Начало было положено исследователем эпохи Тан Чжан Яньюанем (815－907), который в своей работе «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» упоминает о придворном художнике VII века Сяо Юэ (VII в.), основной темой работ которого был бамбук. Позднее, во времена династии Сун (960－1279) теоретик живописи XI века Го Жосюй (XI в.) в своей работе «Записки о живописи: что видел и слышал» впервые использовал термин *мочжу*. Су Ши (1037－1101) в своем произведении «Размышления о живописи бамбука» был первым, кто четко определил творческие методы этого жанра. Работа художника династии Юань Ли Каня (1245－1320) под названием «Подробные комментарии к живописи бамбука» стала своеобразной энциклопедией по теории и практике изображения бамбука как для современников, так и для последующих поколений художников.

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». Исследователь рассмотрел четыре классических сюжета китайской живописи (слива, орхидея, бамбук и хризантема), отметив, что бамбук был первым растением среди «четырех благородных», использованным в живописи, а также кратко изложил историю происхождения и развития живописи бамбука. В 1948－1949 гг. Ван Шисян написал работу «Китайская живопись *мочжу*», в которой расс

мотрел ранние памятники, рассказал об истории данного жанра живоп иси и применяемых техниках исполнения. В 1962 г. Тода Тэйю выпус тил книгу «*Мочжу* эпохи пяти династий и Северной Сун». Согласно его мнению, жанр «бамбук тушью» возник в эпоху Тан и в дальнейш ем развивался как самостоятельный, становление которого происходило постепенно, начиная с периода царства Ранняя Шу (907 − 925) до периода царства Южная Тан (937 − 975). Французский учёный Пьер Жакийар в своей работе 1973 г. «Китайская каллиграфия: абстрактное искусство, живопись духа» разъясняет связь между живописью бамбука и каллиграфией.

В 1975 году появилось исследование Завадской Е.В. «Эстетические проблемы живописи старого Китая», где она сделала важное замечание – 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» дала общую характеристику живописи *мочжу* эпохи Юань. Американский синолог Д. Кэхилл в 1976 г. в своей работе «Горы за рекой: китайская живопись династии Юань» 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», в которой он рассказал об основных творческих группах, занимающихся

живописью бамбука в эпоху Юань.

Работы вышеназванных учёных мотивировали последующих исследователей к разработке еще более разнообразных тем, связанных с живописью бамбука. Прежде всего, это исследования отдельных эпох живописи бамбука: преимущественно периодов Сун (960 — 1279) и Юань. К таким работам, в частности, относятся «Живопись *мочжу* периода Северная Сун» Чэнь Мэнпина (2003); «Бамбук тушью в поэзии и живописи в эпохи Сун и Юань» Ляо Чжао (2011); Примечательным является и то, что исследований живописи *мочжу* последующих периодов – Мин (1368 — 1644) и Цин (1644 — 1911) – меньше, по сравнению количеством работ, посвященных этой теме времен Сун и Юань. Вторая категория —исследования, посвященные творчеству конкретных художников. Наибольший интерес у ученых вызывает творчество таких художников как Вэнь Тун (1018—1079), Чжао Мэнфу (1254—1322), У Чжэнь (1280—1354), Кэ Цзюсы (1290 — 1343) и других. Примером данной категории исследований является работа «Основы бамбуковой живописи: произведения Кэ Цзюсы и знания эпохи Юань» Ляна Пэйи (2016). 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 Даошэн (1262 — 1319), которая привлекает внимание ученых еще и тем, что она являлась единственной женщиной-художником бамбуковой живописи в эпоху Юань, наиболее

важным является исследование Чжана Ли (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», написанную Чэнь Сяньфэн в 2020 г., и «Сравнительный анализ изображений бамбука на фарфоре эпохи Юань и живописи *мочжу* эпохи Юань» , 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.

В российском китаеведении и искусствознании теоретическое осмысление юаньской живописи *мочжу*, вслед за Завадской, сосредоточено прежде всего на её философии и приемах «кисти и туши». 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*. 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. Её фундаментальный труд, посвященный каллиграфии включает детальное рассмотрение основных почерков и основных штрихов, которые легли в основу живописи бамбука. 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). П. С. Одинокова отмечает, что 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. М.Е. Кравцова, напротив, подчеркивает «программно-символический» характер *мочжу* и считает, что юаньские художники трансформировали конфуцианскую традицию *би-дэ* в абстрактный язык туши и кисти. Л. И. Головачёва писала о *мочжу* в контексте её 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. Е.А. Серебряков, анализируя взаимоотношения между *мочжу* и философией даосизма, отвечал, что угловая скошенная композиция и техника *юньжань* (досл. «мазать пятнами») в произведениях У Чжэня является интерпретацией тезиса из «*Дао дэ цзина*» о том, как «мягкое и слабое побеждает твердое и сильное», тогда как листья бамбука, растущие то густо, то редко – это символ движения *инь* и *ян*. В работе В.В. Малявина отмечается, что техника *фэйбай* (досл. «летящий белый») является отражением представлений китайской традиционной космологии, и именно принципа

взаимопорождения пустого и заполненного (*сюй-ши*). 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* в китайской живописи и золочение в иконописи).

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 развития живописи бамбука, однако их содержание не позволяет увидеть целостную картину эволюции данного вида искусства, поскольку они затрагивают лишь отдельные аспекты объемной темы и не являются комплексными исследованиями живописи *мочжу*. На сегодняшний день имеется лишь одна магистерская диссертация на тему «Искусство живописи *мочжу* эпохи Юань», написанная Лю Цин в 2016 г., однако её содержание лишь в общих чертах рассказывает о бамбуковой живописи исследуемого периода.

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.

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

Предметом исследования является эволюция живописи *мочжу* в эпоху Юань с определением стилеобразующих признаков, технических приемов, национальных особенностей, внутреннего содержания, духовной культуры, стоящей за данным жанром искусства.

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

Задачи исследования

1. Определить, как политическая культура повлияла на жизнь

вэньжэней эпохи Юань, что, в свою очередь, отразилось на их живописи *мочжу*.

2. Прояснить внутренние закономерности развития жанра живописи бамбука, повлиявшие на эволюцию стиля *мочжу* эпохи 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 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 исследования. Благодаря иконографическому анализу были определены основные характеристики живописи *мочжу* и её технические приемы. Иконологический метод позволил интерпретировать значение изображений бамбука, связанных с символическим подтекстом и раскрыть внутреннее содержание через духовную культуру эпохи Юань.

Хронологическими рамками исследования является эпоха правления династии Юань, которая охватывает период с 1271 по 1368 гг., когда живопись *мочжу* достигла своего расцвета.

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.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Эпоха Юань стала периодом расцвета живописи *мочжу*, в ней проявились яркие художественные особенности и богатое духовное содержание.

2. 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.

3. Живопись *мочжу* времени Юань воплощает в себе духовность китайского искусства, обладает особенностями китайской традиционной культуры и использует тему, характерную для традиционной китайской живописи.

4. 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 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. В работе большое внимание уделено китаеязычным терминам, описывающим не только теоретические аспекты, но и характерные живописные приемы. При этом информация, содержащаяся в работе, также предоставляет собой богатый материал об искусстве 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 или 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).

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

I I. Основное содержание диссертации

Первая глава **«Историко-культурный контекст эпохи Юань. Положение художников».** Политико-культурный климат времени сыграл существенную роль в формировании жанра *мочжу*, в главе рассмотрены основные составляющие элементы: национальный вопрос, политическая система, религиозные процессы, этика и философия эпохи Юань.

В разделе ***1.1. Политическая и культурная среда эпохи Юань*** рассматриваются особенности политического и социального устройства времени, когда к власти приходит монгольская династия. Для поддержания стабильности власти в Китае монголы создали смешанную политическую систему, сочетавшую специфический политический строй монголов с ханьским законодательством. Они создали либеральный культурный климат, который предоставил *вэньжэням* больше духовной свободы.

В разделе ***1.2. Положение художников в эпоху Юань*** разбираются изменения культуры в целом и живописной традиции, в частности, приведшие к выходу на первый план живописи образованных людей и жанра *мочжу*. Несмотря на то, что ханьские литераторы, составлявшие

основную массу живописцев в эпоху Юань, находились в маргинальном положении, национальный вопрос не сделал художественное творчество застойным. Живописное творчество интеллектуализируется, сближаясь с литературным, особенно с поэзией, становится воплощением философских идей. 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.

Вторая глава **«История развития жанра *мочжу* до эпохи Юань»** обрисовывает историю живописи бамбука с самых ранних появлений образа растения в китайской традиции – еще в изображениях, связанных с погребальным культом эпохи Хань. Внимание к образу растения обусловлено его значимостью в китайской культуре в целом, причем в разных религиозно-философских системах – конфуцианстве, буддизме, даосизме, что также подробно рассматривается в данной главе. Первый раздел ***2.1. Бамбук в китайской культуре*** рассматривает уникальные характеристики растения, благодаря которым оно широко используется и ценится. В китайской культуре в бамбук вкладывается множество смыслов, он является важным символом как в народных верованиях, так и официальных религиях. В конфуцианстве развивалась идея бамбука – символа благородного мужа. Даосизм вложил в образ бамбука идеал духовной свободы. В чань-буддизме воплощалось стремление к

внутреннему освобождению через рисование бамбука. В культуре и идеологии ученых-литераторов бамбук обрел этическое значение – стал воплощением добродетельного благородного мужа. Образ бамбука активно развивается в поэзии, создавая новые коннотации.

В разделе ***2.2. Символизм бамбука в живописи*** говорится о том, что в истории китайской культуры бамбук был не просто популярной темой творчества – благодаря закладываемым в него религиозным, этическим, литературным смыслам, – вокруг него сформировалась целая культура, объединившая разные виды искусства.

Раздел ***2.3. Краткий очерк истории развития школы живописи бамбука*** повествует о том, что образ бамбука появляется в искусстве задолго до рождения жанра *мочжу*, вначале в буддийской живописи. С эпохи Тан до эпохи Пяти династий художники часто изображают бамбук в его естественном состоянии, еще не акцентируя внимание на его олицетворённых качествах. В период с эпохи Пяти династий до начала династии художники продолжают свои наблюдения за бамбуком и уже разрабатывают достаточно зрелые техники его написания. В эпохи Сун, *мочжу* впервые была вынесена в отдельный раздел как самостоятельный вид живописи, император дал определение *мочжу*.

В третьей главе **«Особенности монохромной живописи бамбука в период монгольского владычества»** основное внимание уделено исследованию особенностей монохромной живописи бамбука эпохи Юань, рассматриваются теоретические основания, легшие в основу. Важную роль

играет единение с каллиграфией и поэзией. В разделе ***3.1. Материалы и инструменты для создания мочжу*** Совершенствование технологии производства бумаги позволило художникам эпохи Юань использовать качественную и недорогую бумагу. В то же время, живопись *мочжу* получила поддержку со стороны развивавшейся технологии производства хучжоуских кистей (кит. 湖笔), обладавшие необходимой упругостью. Техника *мочжу* основана на изменении оттенков туши и энергичности линий, чему способствовали качества бумаги, прежде всего, ее способность впитывать тушь. В сочетании с разработанной техникой размывов туши, методов ведения кисти, все это создало возможности для самовыражения, делая линии бамбуковой живописи подобием электрокардиограммы, передающей настроение и чувства художника.

В разделе ***3.2. Составные элементы художественной концепции в монохромной живописи бамбука*** говорится о том, что идейная составляющая в юаньской традиции является основополагающей и у каждого художника она уникальна. Опирается, прежде всего, на философские концепции «единства Неба и человека».

В разделе ***3.3. Единство живописи, каллиграфии и поэзии: интерпретация изображений и надписей*** говорится о том, что *мочжу-хуа* (кит. 墨竹画) в эпоху Юань была в основном представлена художниками-литераторами, людьми высокообразованными и хорошо разбиравшимися в искусстве. Каллиграфия, живопись и поэзия в этом контексте имели общую художественную миссию, т.е. распространение

«идеи гармонии путем единства традиции». Это обусловило особенности юаньской *мочжу-хуа* как комплексного вида творчества, объединяющего литературу (поэзию), философию и живопись.

3.4. Теория и представления монохромной живописи бамбука эпохи Юань Цянь Сюань (1239 — 1299) 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 «*шици*», упора на личные моральные качества и воспитание художника» (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*» (подчеркивает на использование приемов каллиграфии при написании бамбука. У Чжэнь в «*Мо чжу пу*» («Книга о [живописи] бамбука тушью», кит. 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.

3.5. Устоявшиеся сочетания образов в живописи бамбука и их значение Частыми спутниками бамбука в живописи являются камни, растения, изображения людей, птицы и вода, каждый новый образ придает новое значение мотиву, углубляет содержание произведения. Художники

подбирали сочетания элементов в зависимости от тех смыслов и чувств, которые они хотели вложить в свое произведение. 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.). Сочетание бамбука с растениями выражает самостоятельную мысль художника, чистоту духа, долголетие и свободный настрой. 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. Бамбук и птицы используются для выражения благополучия и жизненной силы. Тема бамбука и воды в основном выражает три значения. Первое — это отрешенная жизнь, без конфликта с внешним миром. Второе – целомудренная и отрешенная от мирских забот личность. Третье – это любовь к природной красоте, которая происходит из концепции *фэн-шуй* (кит. 风水观).

3.6. Эстетическое значение — стремление к обобщенному и лаконичному изображению как эстетическое представление; стремление к единству красоты *ицзин* (художественный замысел) и литературы; стремление к эстетическому единству искусства и человека. Для художника живопись бамбука была средством выразить свое 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. *Мочжу-хуа* не старается передать внешнее сходство с изображаемым объектом. Напротив, она стремится раскрыть субъективные чувства автора через *ицзин* (кит. 意境). Через образ бамбука и стихотворные надписи на картине вызывать у зрителя сопереживание и воображение. 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). Связывание качества картины с моральными качествами автора, несмотря на ограниченность временным периодом, дало новое символическое измерение и смысловую интерпретацию юаньской живописи.

В четвертой главе **«Живопись бамбука в творчестве ведущих художников в эпохи Юань»** проводится тщательный анализ художественно-стилевых особенностей и символики основных произведений в жанре *мочжу* Ли Каня, Гао Кэгуна, Чжао Мэнфу, Гуань Даошэн, Чжао Юна (1289－1369), У Чжэнь, Гу Аня, Кэ Цзюсы, Ни Цзана. Ли Кань славился своей тонкостью и реалистичностью, уделяя большое внимание детальному изучению форм и законов роста бамбука. Гао Кэгун, используя техники традиционной пейзажной живописи, добивался в бамбуковой живописи плавности линий и лёгкости свободного стиля. Чжао Мэнфу в своей живописи *мочжу* завершил трансформацию линий в живописи — от жестких линий гравировки перешел к плавным и мягким линиям письма. Гуань Даошэн в живописи бамбука использовала каллиграфические техники, выражала женские чувства и предпочитала

писать молодой бамбук в ясную погоду, черпая вдохновение в ритмике линий каллиграфии. Чжао Юн в своей живописи применяет метод «тщательной кисти» *гунби*, добиваясь и внешнего сходства, и выражения «*ицзин*». У Чжэнь в живописи *мочжу* сочетал легкость и безыскусность бамбука со свободными трансформациями в рамках строгих технических правил. Гу Ань писал бамбук, сочетая дух *вэньжэнь* с тонкостью дворцовой живописи: линии крепкие и изящные, тушь влажная и чистая, листья в основном устремлены вверх, их расположение естественно, структура точна и выразительна. Кэ Цзюсы часто изображал старый бамбук в классическом стиле, полном кипящей энергии. Живопись бамбука у Ни Цзаня это способ самовыражения – создает он её в свободное время, посредством живописи бамбука художник стремился передать дух утонченной и свободной жизни.

Заключение Политическая и культурная среда эпохи Юань привела к трансформации художественных идеалов и эстетических предпочтений вэньжэней. Это проявляется в следующих четырёх аспектах:

Во-первых, приостановка системы императорских экзаменов на соискание ученой степени, прежде служившие средством социальной мобильности, сильно затруднили карьерный рост литераторов. В результате многие 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, отсутствие официального института живописи при династии Юань привело к тому, что и художники-литераторы, такие как Ли

Кань, должны были добывать средства, занимая официальные должности, с другой же стороны стал популярным идеал отшельничества (как фактического, так и духовного, как в случае с Чжао Мэнфу), стремление духовной свободе и простоте, что повлияло 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. Так *мочжу* стала для художников-литераторов средством передачи философского дискурса и идеалов личности.

В-четвертых, развитие бумажной промышленности при династии Юань привело к тому, что бумага стала обладать хорошей впитываемостью. Это более доступный материал. Одновременно использование более гибких хучжоуских кистей привело к отказу от сунской техники нанесения контура с последующим его заполнением. Все это позволило живописи стать прежде всего выражением эмоции автора – юаньская манера *мочжу* более стремительная, динамичная.

Эволюция жанра *мочжу-хуа* в творчестве юаньских *вэньжэней* представляла не пассивную реакцию на события эпохи, но культурное самосознание художников, которые, синтезируя личные переживания с осмыслением истории и интеграцией художественных ресурсов, осуществили эпохальное творческое

преобразование. 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. Перенесение эстетических идеалов каллиграфии на живопись бамбука, важную роль в процессе сыграли Чжао Мэнфу и Гао Кэгун расширило границы двух видов искусства и дало широкое пространство для развития. 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. Отсутствие Академии и проникновение каллиграфии в живопись дали последней возможность превратиться из публичного, утилитарного вида искусства в способ художественного самовыражения в частный: официальные художники рисовали бамбук, чтобы снять напряжение. литераторы не на службе при дворе общались между собой, устраивали собрания, на которых рисовали бамбук и обменивались идеями, а 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.

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 в эпоху Сун до подчеркивания личного восприятия 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. 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», 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.

Статьи, опубликованные по теме диссертации в изданиях, рекомендованных 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 российско-китайской выставки масляной живописи «Пейзаж как поэзия», Всероссийской музей декоративного искусства, Москва. 2024.

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

专业 5.10.3 艺术类型

（美术、装饰和应用艺术及建筑）

论文摘要

博士学位论文

艺术史博士候选人

莫斯科 — 2026

论文是在以 S.G.斯特罗加诺夫命名的俄罗斯国立工艺美术大学装饰艺术与设计理论和历史教研室完成的。

导师：瓦罗比耶娃·达里娅·尼古拉耶夫娜，艺术学博士，俄罗斯国立艺术研究院亚洲与非洲艺术部高级研究员，俄罗斯国立工艺美术大学装饰艺术与设计理论和历史教研室副教授。

正式评审人：杜布罗夫斯卡娅·迪娜拉·维克托罗芙娜

历史学博士，教授，首席研究员，俄罗斯科学院东方学研究所艺术与物质文化部主任。

奥尔洛夫斯卡娅·奥丽伽·维克托罗芙娜

艺术学博士，高级讲师，自治非营利高等教育机构莫斯科大学“协同”动画与漫画教研室代理系主任。

主导单位：圣彼得堡列宾美术学院

答辩将于 2026 年___月《___》日___时，在俄罗斯国立工艺美术大学学位委员会（编号 24.2.440.01）会议上进行。地址：俄罗斯莫斯科，邮编 125080，沃洛科拉姆斯科公路 9 号。

论文全文可在官方网站 https://rghpu.ru 及俄罗斯国立工艺美术大学图书馆查阅。

诚邀您参加答辩，并将评论（一式两份）寄送至上述地址。论文摘要已于 2026 年____月____日发送。

论文委员会学术秘书、博士、艺术学专家，亚历山德拉·维克托罗夫娜·特罗金斯卡。

I. 学位论文概述

研究相关性

本研究致力于分析元代（1271—1368）墨竹画的发展。元代是竹画这一传统国画题材发展的顶峰。不论是艺术性、思想性、对后世影响力及现存真迹数量都在中国绘画史上举足轻重。墨竹特指以竹为作画主题，水墨为媒介，黑白为主色调，抒发画家思想与情感为主要的中国传统绘画科目。文人是墨竹画的创作主体。本研究详细考察了墨竹在元发展的历史文化背景，梳理了墨竹自身发展历程，结合作品分析在社会文化环境和画家积极参与构建下，形成了元墨竹独特的风格。因其蕴含着文人精神传统和丰富内涵，对墨竹艺术传统作专门研究，有利于直接而明确地认识此种艺术背后的精神世界，更有助于把握中国艺术精神特质。

本研究填补了艺术史文献在此专题的空白，这是有趣且很少有人研究的领域，也是首次将中国元代墨竹艺术发展状况系统、全面介绍到俄罗斯。

研究现状

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。

近世对墨竹的研究，最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》，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《五代北宋墨竹》。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》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》（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》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》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》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》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）、《宋元“墨竹”诗画研究》（廖钊 2011）。元以前关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。

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）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）。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）。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”的图解，竹叶的疏密变化象征阴阳二气的流动（Серебряков, 2012）。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）。

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（构图、色彩）更为丰富和直接（Белозёрова，2015）。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）。马利亚文（Малявин В.В。）进一步提出，墨竹的“飞白技法”体现了中国美学“虚实相生”的宇宙观（Малявин, 2018）。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/金箔）实现精神性的升华（Лукьянова, 2020）。

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。

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。

研究主题

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综合体现。

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。

研究成果的检验与推广

论文的基本观点和部分内容已在十次学术会议（包括国际会议）的报告中得到阐述。九篇文章在期刊和论文集中发表，其中四篇发表于BAK（俄罗斯最高学位评定委员会）推荐的同行评审科学期刊名录中的期刊。本研究材料已被用于举办关于墨竹画史的讲座以及竹画技法大师班（清单见下文）。

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。

II. 我论文的主要内容

第一章 元代历史文化背景及艺术家立场

本章旨在探讨元代的历史文化背景，重点关注蒙古统治时期政治与社会结构的特征。由于蒙古政权的建立，文人画家的社会地位发生了巨大变化，这导致了绘画传统的转型，并使文人画，特别是墨竹题材，跃居主流地位。此时期的绘画创作趋于文人化，与文学（尤其是诗歌）紧密结合，成为哲学思想的载体。

1.1. 元代政治文化环境

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。本章节从民族问题，政治制度，

宗教制度与理学在元的发展等方面探究其原因。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。为维护统治，推行蒙古族旧制与汉法相结合的政治文化制度。这一时期，多元化的宗教，儒释道的融合，新儒学被重视。这种宽松的文化氛围使文人获得了更多的精神空间。画家们试图以一种隐逸的态度追求现实生活之外的美。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。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。

1.2.元代艺术家的立场

文人画具有寓意性，崇尚淡墨，不追求复杂的绘画技法与程式。元代画家主体是出身汉族的文人，即受过良好教育的汉族士人，但根据其社会地位和个人对蒙古统治的看法，可将其分为两类。

第一类是继续奉诏为皇室作画、参与宫廷文化活动的画家。与此同时，他们在公务之余也从事创作探索，此时期风格更为自由——最常见的是写意水墨画，竹石是备受喜爱的题材。

第二类画家则拒绝为异族统治者效力，以保持对前朝（宋朝，960-1279）的忠诚，选择远离宫廷，隐居生活。这些不在朝为官的文人画家的创作，转向了他们周围的自然，致力于情感与理想的探究。他们的作品贯穿着情感的内敛、孤寂感和遁世思想，这影响了绘画美学，并改变了绘画风格本身——趋于简练、雅致、自由而含蓄。

第二章 元以前竹画发展史

本章将梳理自竹子形象在中国传统中最早出现以来的竹画历史——最早可追溯至汉代与丧葬文化相关的图像中。对竹子形象的关注源于其在整个中国文化中的重要性，并且在不同的宗教哲学体系——儒、释、道中均有所体现，本章也将对此进行详细探讨。

2.1.中国文化中的竹子

竹子因其独特的特质而被广泛使用和珍视。首先，竹子具有多功能性。其次，竹子有益于生态环境。再次，竹子的食用和药用价值。第四，竹子具有历史和文化意义。

2.2. 竹在绘画中的象征意义

在中国绘画史上，竹子不仅是一个流行的创作主题，更因其被赋予的宗教、伦理和文学内涵，形成了自身独特的文化。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。伦理意义——在文人士大夫的文化观念中，竹子成为德行高尚的君子的化身。文学意义——竹子体现了中国文化中诗画一体的特质。

2.3. 简述墨竹画派的发展历程

墨竹画的历史源远流长，植根于丰富的古典艺术文化传统。它最早出现于唐代（618-907），在宋代（960-1279）确立地位。从唐至五代（907-979）时期，画家们常常描绘自然状态下的竹子，并不强调其拟人化的品质。从五代到北宋初年，画家通过对竹子的长期观察，发展出相当成熟的写竹技法。到了宋代，墨竹首次被列为独立的绘画门类，并由皇帝亲自对其进行了定义。

第三章 蒙元统治时期墨竹画的特点

第三章将重点转向研究对象本身——即水墨竹画。探讨其赖以存在的理论基础，其中与书法、诗歌的融合至关重要。在绘画中，竹子的常见搭配元素包括石、其他植物、禽鸟、水及人物，这些组合为题材赋予了新的意义，深化了作品的内涵。

3.1. 墨竹画工具属性

造纸技术的成熟，使得元代画家能够使用质优价廉的纸张进行创作。与此同时，墨竹画也得到了制笔技术日益精进的“湖笔”的有力支持。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。湖笔弹性好、含水性佳，配合墨色与行笔，使竹画线条如心电图般展现画家心情以抒情。

3.2. 单色竹画意境的构成要素

元代墨竹画通常蕴含着高妙的意境。这是由中国艺术家所具有的独特思想观念决定的，即“天人合一”和“气”的哲学观念。

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。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。

3.4. 元代单色画竹的理论与思想

钱选和赵孟頫为提升绘画技艺，提出了书画同源的理论。就绘画的思想内涵而言，他们提出了“士气”说，强调画家的个人道德修养，这为元代的竹画理论奠定了基础。李衍在其堪称竹画百科全书的《竹谱详录》中，

详细描述了竹子的画法及自然形态。柯九思在《画竹谱》中强调以书法用笔写竹。吴镇在《墨竹谱》中阐述了文人画中竹子的表现特点，总结并归纳了湖州画派的艺术成就。在他们的理论影响下，画竹是画家抒发情感体验的手段。

3.5. 竹画中常见的题材及其意义

画家们喜爱在墨竹画中描绘石、植物、人物、禽鸟、水与竹子的组合，并根据他们欲在作品中注入的思想情感来选择元素的搭配。总体而言，是表达他们对高尚人格和美好生活理想的向往。画家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。竹与植物的组合表达了画家独立的思想，精神的纯洁，长寿和自由的心态。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。竹与禽鸟用来表达吉祥和生命力。竹与水主题主要表达三种含义，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。

3.6. 元代墨竹的美学价值

追求概括简约的美学观；追求意境美与文学美的统一；追求艺品与人品的美学统一。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。墨竹画不拘泥于物体外表的相似，而多通过意境的建构抒发作者的主观情趣。通过竹的形象与题诗引发观者共鸣和想象。墨竹作品水平高低与人文化修养和品德相统一，从六朝（222-589）开始，就有将画品依托于人品的论述。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。

第四章 元代名家作品中的墨竹

在本章中，结合文献资料与艺术作品，对元代著名墨竹画家如李衍、赵天裕、高克恭、赵孟頫、管道升、吴镇、顾安、柯九思、赵原、倪瓒、赵雍等人进行了风格分析。李衍以细腻真实著称，注重对竹子的形态与生长规律作深入写生。高克恭将山水画技法运用到画墨竹，形成洒脱墨色淋漓风格。赵孟頫墨竹画完成了绘画线条的转变——从刻版式的刚硬线条转向流畅柔和的书写性线条。管道升在竹画中运用了书法技法，表达了女性的情感，并且偏爱描绘晴日下的幼竹，她从书法的线条节奏中汲取灵感。赵雍工笔与写意兼用——既求形似自然，亦重写意。吴镇笔下墨竹既有轻松、简率特征，也追求严谨技法规约下的自由变化。顾安画竹，兼有文人气与宫廷细密，用线挺秀、用墨润净，竹叶多仰，疏密自然，结构取势精准生动。柯九思多画老竹，呈现古典、苍劲风格。倪瓒的墨竹有两特点：一是画墨竹为了自娱。二是通过墨竹传达自己超脱世俗的气概。

结论

元代著名墨竹画家有李衍、高克恭、赵孟頫、管道升、赵雍、吴镇、顾安、柯九思、倪瓒等，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，以及对精神自由和俭朴的追求，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。

元代文人墨竹画体裁的演变并非对时代事件的被动反应，而是文人的文化自觉——他们通过将个人经历与历史理解、艺术资源整合相结合，实现了划时代的创造性转化。失去皇帝的支持固然对绘画发展不利，但与此同时，绘画自身制度化加诸艺术家的限制也被解除了。正是这种相对的无序状态为绘画的演变提供了更多可能，并激发了元代艺术家以意象表达情感与理想、转向内心世界。书法审美理想向竹画的转移——赵孟頫和高克恭在此过程中发挥了重要作用——拓展了两种艺术的边界，为其发展留下了广阔空间。依托宋代士大夫文人（文人画家）苏轼、文同在绘画中运用书法的经验，许多在书法方面经验丰富的元代文人（即通过撰写公文或文章），将书法视为进入绘画艺术最便捷的路径。画院的缺失以及书法向绘画的渗透，使绘画从一种公共的、功用的艺术形式转变为私人化的艺术表达方式：宫廷画师画竹以缓解压力；不在朝中任职的文人彼此交流、举办雅集，在集会上画竹、交流思想；而隐士画家则将画竹视为自我修养的方式。元代几乎所有画家都热衷于创作墨竹画，与其说是为了宣泄民族情感，

不如说是为了自我表达。

在中国文化中，竹子具有丰富的象征意义。在宗教层面，它象征着顽强的生命力。在伦理层面，它代表着高尚的人格。在文学中，竹子成为叙事与抒情意蕴的载体。画家们将竹子与石头、植物、鸟类、人物以及水相结合，表达对理想人格与美好生活的向往，以及对生命与存在的思考。这最终使墨竹成为一个通过简洁意象表达丰富情感与哲思的绘画体裁。

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”向“有我之境”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微妙的联系。“人品即画品”的评价，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。

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。239-310.

2. 瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜， 杜尚勒。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。169-187.

3. 瓦伦比耶娃·达莉亚·尼卡拉耶夫娜， 杜尚勒。 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。 329-342.

4. 杜尚勒。 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. 杜尚勒。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. 杜尚勒。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. 杜尚勒。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. 杜尚勒。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. 杜尚勒。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。