

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»  
Министерства культуры Российской Федерации

*На правах рукописи*

Одинокова Полина Сергеевна

**«Альбомные циклы» (цзе) в творческом наследии Шитао**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

специальность 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

(искусствоведение)

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения  
С.Н. Соколов

Москва, 2023

## Содержание

|  |     |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ .....   | 3   |
| Глава I. АЛЬБОМЫ В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ .....                          | 19  |
| 1. Понятие «альбомного цикла» .....  | 19  |
| 2. Китайский альбом: история возникновения, оформление, экспонирование .....       | 29  |
| 3. Альбомы в эпохи Сун, Юань, Мин и начале Цин .....                               | 40  |
| Глава II. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШИТАО .....   | 60  |
| 1. Жизненный путь Шитао .....  | 60  |
| 2. Ван Юаньци и Шитао: одна эпоха – два взгляда на живопись .....                  | 68  |
| 3. Место альбомов в творчестве Шитао .....   | 85  |
| 4. Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» .....                        | 96  |
| Глава III. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АЛЬБОМОВ ШИТАО .....                               | 115 |
| 1. Альбомы в жанре пейзажа .....   | 116 |
| 2. Альбомы, вдохновленные поэзией .....  | 130 |
| 3. Жанр «цветы и птицы» .....  | 143 |
| 4. Жанр «изображения людей» .....  | 156 |
| Глава IV. АТРИБУЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ АЛЬБОМОВ ШИТАО .....                      | 177 |
| 1. Проблема подлинности альбомов Шитао .....                                       | 177 |
| 2. Атрибуция альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао» ..... | 189 |
| 3. Уточнение атрибуции альбома «Архаты кисти Шитао» .....                          | 200 |
| 4. Альбом «Возвращение» – единство слова и изображения .....                       | 205 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....   | 218 |
| Список литературы .....  | 226 |
| ПРИЛОЖЕНИЯ .....   | 248 |
| Приложение 1. Каталог альбомов Шитао .....   | 248 |
| Приложение 2. Иллюстрации .....  | 287 |

## ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено живописному наследию Шитао (1642–1707), представленному произведениями в форме альбомов (*цзе* 冊頁)<sup>1</sup>. Шитао – один из великих китайских художников начала эпохи Цин (1644–1911), представитель направления неофициального живописного творчества<sup>2</sup> и продолжатель традиций живописи художников-интеллектуалов (*вэньжэньхуа* 文人畫)<sup>3</sup>. Он также известен как теоретик искусства и автор трактата «Беседы о живописи» (*Хуа юйлу* 畫語錄).

Оригинальный, непредвзятый взгляд Шитао на живопись, наличие собственного, неповторимого стиля, виртуозное владение кистью, универсальность, умение работать практически во всех живописных жанрах, талант не только в живописи, но и в поэзии и каллиграфии сделали его одним из выдающихся художников цинской эпохи. Шитао оказал значительное влияние на мастеров группы «Восемь янчжоуских чудаков» (*Янчжоу ба гуай* 揚州八怪)<sup>4</sup>, к его творчеству обращались известные художники XIX–XX вв., такие как Томиока Тэссай (1837–1924), Ци Байши (1854–1957), Хуан Биньхун (1865–1955), Чжан Дацянь (1899–1983), Фу Баоши (1904–1965).

В наше время произведения Шитао вдохновляют не только мастеров, специализирующихся на традиционной китайской живописи. Так, в 2002 г. современный китайский художник Чжан Хунту (род. 1942) в серии «Ongoing Shan

<sup>1</sup> Термин «альбом» является условным, точное значение *цзе* будет дано в Главе I данного исследования.

<sup>2</sup> Художники, принадлежавшие к официальному направлению, работали при дворе или были членами императорской Академии художеств и нередко находились под давлением официального искусства. В противовес им мастера неофициального направления обладали полной творческой свободой и могли развивать свой индивидуальный стиль.

<sup>3</sup> Ведущее направление традиционной китайской живописи, представители которого, художники-любители, подчеркивали свой дилетантизм и свободу выражения. Теоретическая база этого направления была заложена Су Дунпо, указавшем на различия между профессиональными художниками и любителями. В дальнейшем она была разработана Дун Цичаном, который и предложил термин *вэньжэньхуа*. См. подробно: Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. М., 2018. С. 27–29.; Соколов-Ремизов С.Н. Восемь янчжоуских чудаков: из истории китайской живописи XVIII века. М., 2000. С. 207–209.

<sup>4</sup> Группа художников XVIII в., живших и работавших в Янчжоу. Основные представители группы: Чжэн Баньцяо (1693–1765), Гао Сян (1688–1713), Ли Шань (1686–1762), Ли Фаньин (1696–1755), Хуан Шэнь (1687–1770), Цзинь Нун (1687–1763), Ло Пинь (1733–1799), Ван Шишэнь (1686– ок.1762).

Shui» («Непреходящие горы и воды») маслом в стиле импрессионизма написал лист из альбома Шитао «Вспоминая Цзиньлин». Работа получила название «After Shitao's Landscape Album: Shitao – Van Gogh» («По мотивам альбома пейзажей Шитао: Шитао – Ван Гог») и теперь находится в собрании Художественного музея Портленда<sup>5</sup>.

О большом интересе к творчеству Шитао свидетельствует и регулярное экспонирование его работ на выставках. В 2004 г. в Макао прошла масштабная выставка «Rules by The Masters» («Методы мастеров»), посвященная живописи Шитао и Бада Шаньжэня<sup>6</sup>, по итогам которой был выпущен большой двухтомный каталог работ художников. В 2014–2015 гг. в Метрополитен-музее на экспозиции «The art of Chinese album» («Искусство китайского альбома») среди прочих произведений живописи экспонировался альбом кисти Шитао. В 2017 г. в Пекине в Музее Гугун состоялась выставка «Четыре монаха» (*Сы сэн* 四僧)<sup>7</sup>, на которой также были представлены произведения художника<sup>8</sup>.

Шитао оставил после себя огромное художественное наследие. Его произведения находятся во многих крупных музеях Китая, США, Японии и других стран. В данном исследовании рассматриваются произведения Шитао в форме альбома. В китайской эстетической традиции всегда отдавалось предпочтение живописи на свитках, такая тенденция сохраняется и по сей день. Поэтому, несмотря на большое количество живописных альбомов в музейных собраниях и частных коллекциях по всему миру, они до сих пор недостаточно хорошо описаны и изучены и во многом остаются *terra incognita* для искусствоведов и ценителей искусства. На выставках, посвященных традиционной китайской живописи,

<sup>5</sup> URL: <http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=78463;type=101> (дата обращения: 25.10.2021).

<sup>6</sup> Бада Шаньжэнь – псевдоним Чжу Да (1626–1705), известного художника начала эпохи Цин, современника Шитао.

<sup>7</sup> Шитао вместе с Куньцанем (1612–1673), Хунжэнем (1610–1664) и Бада Шаньжэнем (1626–1705) традиционно объединяют в группу «Четыре монаха». Все четыре художника были чаньскими монахами и представляли независимое направление в живописи. Известно, что они не были знакомы между собой, за исключением Шитао и Бада Шаньжэня, которые в последние годы жизни поддерживали переписку. Название группы «Четыре монаха» вошло в оборот в начале XX в. По мнению некоторых исследователей, объединили художников в эту группу японские ценители искусства. См. подробно: Лу Цзин, Янь Сяочжи. «Сы сэн» цзопин: шичан цзяодянь чжэньцзя наньбянь (Произведения «Четырех монахов»: невозможно отделить подлинное от фальшивого) // Ишу пиньцзянь, 2017. № 6. С. 36.

<sup>8</sup> <http://fourmonks.dpm.org.cn/monks.html> (дата обращения: 03.11.2021).

львиную долю экспонатов всегда составляют свитки. Альбомы, вероятно, не так часто выставляют из-за их небольшого размера и конструктивных особенностей. В музейных каталогах их нередко публикуют без оформления, не указывают порядок расположения листов, а порой можно встретить только отдельные листы из серии. В результате у ценителей искусства складывается неясное, ошибочное представление об альбомах.

**Актуальность данного исследования** прежде всего обусловлена неугасаемым интересом к творчеству Шитао и значимостью его фигуры в истории китайской живописи. Произведения в форме альбомов, которые приписывают кисти Шитао, многочисленны, но до сих пор мало изучены. В настоящий момент нет исследований, которые помогли бы составить о них целостное представление и определить место в творческом наследии художника. Выявление художественной специфики альбомов Шитао может способствовать более глубокому пониманию его творчества и общекультурных процессов начала эпохи Цин. Помимо этого, в исследовании затрагиваются проблемы подлинности альбомов Шитао. Поддельные произведения художника встречаются не только на аукционах, но и в собраниях крупных музеев мира. Отсутствие ясности в вопросе подлинности может осложнить дальнейшие исследования или привести к неверным результатам.

### **Степень разработанности темы**

В России и на Западе о Шитао написано не так много исследований. В отечественной науке его имя часто упоминается в работах общего характера по искусству и эстетике Китая, например, в трудах Е.В. Завадской, С.Н. Соколова (Соколова-Ремизова), Н.А. Виноградовой, М.Е. Кравцовой, В.А. Кривцова, В.В. Малявина<sup>9</sup>. Ему посвящена отдельная статья в изданном в 2010 г. шестом томе

---

<sup>9</sup> См.: *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985.; *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972. С. 142, 146–148.; *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб., 2004. С. 642–643.; *Кривцов В.А.* Эстетика даосизма. М., 1993. С.91.; *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового Времени. М., 2000. С. 256–257.

энциклопедии «Духовная культура Китая»<sup>10</sup>. Отечественные исследования связаны с теоретическим наследием художника. В 1965 г. были опубликованы первые три главы его трактата «Беседы о живописи», переведенные на русский язык С.М. Кочетовой<sup>11</sup>, а в 1978 г. издан полный комментированный перевод, выполненный Е.В. Завадской<sup>12</sup>. В предисловии к нему Завадская изложила основные вехи жизни и творчества Шитао и историографию «Бесед о живописи», а также кратко охарактеризовала трактат и его место в истории китайской эстетики<sup>13</sup>. С.Н. Соколов-Ремизов представил свой вариант перевода первых четырех глав «Бесед о живописи» в монографии, посвященной группе художников из Янчжоу, «Восемь янчжоуских чудачков: из истории китайской живописи XVIII века»<sup>14</sup>. Там же он высказался о влиянии Шитао на их творчество. Отсутствие в отечественном искусствознании исследований, посвященных живописному наследию художника, отчасти связано с труднодоступностью произведений, большинство из которых находится в музеях и частных коллекциях стран Восточной Азии и Северной Америки.

Среди западных специалистов большой вклад в изучение Шитао внес профессор Принстонского университета Фан Вэнь (1930–2018)<sup>15</sup>, одним из первых обратившийся к его творчеству и написавший несколько исследований, из них самое раннее в 1959 г. – «Письмо Шитао Бада Шаньжэню и проблемы хронологии Шитао»<sup>16</sup>. В работах Фан Вэня «Возвращение домой: альбом Даоцзи с изображениями пейзажей и цветов»<sup>17</sup>, «Цвета равнин и полей кисти Даоцзи»<sup>18</sup> были рассмотрены два альбома художника. Фан Вэня интересовали не только

<sup>10</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.6 (дополнительный): Искусство. ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2006. С. 859–861.

<sup>11</sup> Кочетова С.М. Беседы о живописи монаха Ку-гуа // Мастера искусств об искусстве. Т. 1. М., 1965. С. 111–115.

<sup>12</sup> Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978.

<sup>13</sup> Там же, с. 26.

<sup>14</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Восемь янчжоуских чудачков: из истории китайской живописи XVIII века. М., 2000. С. 213–214.

<sup>15</sup> Фан Вэнь (Wen Fong или Wen C. Fong) 方聞 – один из известных американских специалистов по искусству Дальнего Востока. Долгие годы работал в Принстонском университете и Метрополитен-музее в Нью-Йорке

<sup>16</sup> Fong Wen. A Letter from Shih-t'ao to Pa-ta-shan-jên and the Problem of Shih-t'ao's Chronology // Archives of the Chinese Art Society of America. Vol. 13 (1959). P. 22–53.

<sup>17</sup> Fong Wen. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. New York, 1976. Впоследствии это исследование было опубликовано на китайском языке, см.: Фан Вэнь. Шитаодэ Гуйчжао цзе яньцзю (Исследование альбома Шитао «Гуйчжао») // Ишу таньсо. 2006. № 4. С. 33–47, 87.

<sup>18</sup> Fu M., Fong Wen. The Wilderness colors by Tao-chi. New York, 1973.

жизнь и творчество Шитао, но и его теоретические воззрения. В одной из глав своей книги «Искусство как история: каллиграфия и живопись как единое»<sup>19</sup> он сравнил взгляды на живопись Шитао и Ван Хуэя (1632–1717)<sup>20</sup>. Последней работой ученого стала написанная совместно с Тань Шэнгуаном статья «От Цюаньчжоу до Сюаньчэна: обстоятельства жизни и творчества Шитао в ранние годы»<sup>21</sup>.

Среди наиболее ранних исследований следует также отметить монографию Мэрилин и Шэнь Фу «Уроки знаточества: китайская живопись из собрания Артура М. Саклера в Нью-Йорке и Принстоне». В одной из ее глав авторы кратко описали жизненный путь Шитао, рассмотрели особенности его живописи и каллиграфии, эстетические воззрения, а также коснулись проблемы подлинности его произведений<sup>22</sup>. Заслуживают внимания и две статьи Ричарда Винограда: «Воспоминания о Циньхуае: Даоцзи и Нанкинская школа»<sup>23</sup> и «Во сне и наяву: заметки о психологии и социальности сновидений Шитао»<sup>24</sup>, в которых подробно анализируются отдельные произведения художника.

Известный американский историк искусства Джеймс Кахилл (1926–2014) в одной из глав монографии «Притягательные образы: природа и стиль в китайской живописи XVII века» сопоставил воззрения Шитао и особенности его стиля с творчеством мастеров из группы «Четыре Вана»<sup>25</sup> – Ван Юаньци и Ван Хуэя<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> *Wen C. Fong. Art as History: Calligraphy and Painting as One. P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University, 2014. P. 319–382.*

<sup>20</sup> Ван Хуэй – пейзажист эпохи Цин, один из представителей группы «Четыре Вана».

<sup>21</sup> *Тань Шэнгуан, Фан Вэнь. Цун Цюаньчжоу чжи Сюаньчэн: Шитао цзао нянь синцзи юй чуанцзо таньвэй (От Цюаньчжоу до Сюаньчэна: обстоятельства жизни и творчества Шитао в ранние годы) // Гугун боуюань юанькань. 2017. № 4. С. 58–78.*

<sup>22</sup> *Fu M., Fu Shen. Studies in Connoisseurship: Chinese Painting from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. Princeton, 1974. P. 35–71.*

<sup>23</sup> *Vinograd R. “Reminiscences of Ch’in-Huai”: Tao-Chi and the Nanking School // Archives of Asian Art. 1977/1978. Vol. 31. P. 6–31.*

<sup>24</sup> *Vinograd R. Origins and presences: notes on the psychology and sociality of Shitao’s dreams // Ars Orientalis (Chinese Painting). 1995. Vol. 25. P. 61–72.*

<sup>25</sup> «Четыре Вана» (сы Ван 四王) – досл. «четыре [художника по фамилии] Ван». Этот термин принят для обозначения четырех художников-однофамильцев начала Цин (Ван Шиминь, Ван Хуэй, Ван Цзянь, Ван Юаньци) и впервые появился в XIX в. в трактате Шэн Даши «Заметки о странствиях лежа среди гор и долин» (*Си шань во ю лу 溪山臥游錄*).

<sup>26</sup> *Cahill J. The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting. Cambridge, Massachusetts and London, 1982. P. 184–225.*

В 2001 г. была опубликована работа британского ученого Джонатана Хей «Шитао: живопись и современность в начале Цин»<sup>27</sup>, впоследствии переведенная на китайский язык и несколько раз переизданная в Китае. Хей поставил перед собой задачу не только реконструировать обстоятельства жизни и творчества художника, но и дать историческую интерпретацию его работ сквозь призму того времени. Впоследствии им было написано эссе «Посттравматическое искусство: живопись оставшихся подданных династии Мин»<sup>28</sup>, в котором он вновь обратился к произведениям Шитао.

Не обошли вниманием западные специалисты и теоретическое наследие Шитао. Эрл Дж. Коулман в исследовании «Философия живописи Шитао: перевод и разъяснения к его “Хуа пу” (Трактату о философии живописи)»<sup>29</sup> проанализировал одну из версий трактата художника, которая, по его мнению, содержит важный философский материал<sup>30</sup>.

Наибольшее количество исследований о Шитао было написано на его родине, в Китае. Огромный вклад внес известный китайский художник и искусствовед Фу Баоши (1904–1965), опубликовавший в 30-е гг. XX в. работу «Биографическая хроника монаха Шитао»<sup>31</sup>. Несмотря на то, что его исследование теперь отчасти устарело и содержит некоторые неточности, оно положило начало серьезному изучению жизни и творчества художника. Следом появился целый ряд других исследований, таких как «Биографическая хроника Шитао»<sup>32</sup> и «Трактат Шитао “Хуа юйлу”»<sup>33</sup> Юй Цзяньхуа, «Дискуссия о биографической хронике

<sup>27</sup> Hay J. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. (RES Monographs in Anthropology and Aesthetics.) New York, 2001.

<sup>28</sup> Hay J. *Posttraumatic art: painting by remnant subjects of the Ming // Artful Recluse: Painting Poetry and Politics in Seventeenth-Century China*. Santa Barbara, 2012. P. 76–93.

<sup>29</sup> *Хуа пу* (畫譜 «Руководство по живописи») – одна из версий теоретического трактата Шитао «Беседы о живописи». В научной среде до сих пор не утихают споры о том, какая из них является черновиком, а какая – окончательным вариантом трактата.

<sup>30</sup> Coleman E. J. *Philosophy of Painting by Shi-t'ao: A Translation and Exposition of his Hua-P'u (Treatise on the Philosophy of Painting)*, The Hague, Paris, New York, Reprint 2011 ed. edition (July 1, 1978).

<sup>31</sup> Фу Баоши. Шитао шанжэнь няньпу (Биографическая хроника монаха Шитао). Цзинху шудянь, 1947. Без пагинации.

<sup>32</sup> Юй Цзяньхуа. Шитао няньбяо (Биографическая хроника Шитао), 1947.

<sup>33</sup> Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу (Трактат Шитао «Хуа юйлу»). Пекин, 1962.



монаха Шитао»<sup>34</sup> Ци Гуна, «Несколько вопросов о Шитао»<sup>35</sup> Се Чжилю, «Исследование [о жизни и творчестве] Шитао»<sup>36</sup> Чжэн Чжолу, «Комментарии к трактату “Хуа юйлу” Шитао»<sup>37</sup> Хуан Ланьбо и другие.

В 80-е гг. XX в. произошло событие, давшее новый толчок в изучении жизни и творчества Шитао. Исследователь живописи эпохи Цин Ван Шицин (1916–2003) обнаружил в хранилище Национальной библиотеки Китая сборник произведений близкого друга художника, поэта Ли Линя (1634–1710), «Собрание сочинений Цюфэна» (*Цюфэн вэньцзи* 虬峰文集)<sup>38</sup>. В нем содержится текст прижизненной биографии Шитао «Жизнеописание Учителя Великой Чистоты» (*Дадицзы чжуань* 大滌子傳, далее – «Дадицзы чжуань»), а также посвященные ему стихи. Эти источники открыли новые подробности жизни художника и внесли ясность в факты, которые прежде вызывали у ученых сомнения. Сам Ван Шицин опубликовал ряд статей, затрагивающих разные аспекты жизни и творчества художника: «Стихи о Шитао в “Цюфэн вэньцзи”»<sup>39</sup>, «Альбом [изображений] цветов и трав [кисти] Шитао, [написанный в год] дин-чоу»<sup>40</sup>, «[Свиток] Шитао “Юйхан кань шань ту”»<sup>41</sup>. В 2006 г. увидел свет сборник «Собрание поэзии Шитао»<sup>42</sup> под его редакцией, в который также вошла составленная им хронология событий жизни художника. Помимо этого, Ван Шицин опубликовал перечень датированных работ Шитао в цикле статей «Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин»<sup>43</sup>.

<sup>34</sup> Ци Гун. Шитао шанжэнь няньпу шанцюэ (Дискуссия о биографической хронике монаха Шитао) // Ци Гун цун гао. Чжунхуа шуцзю, 1981. С. 165–174.

<sup>35</sup> Се Чжилю. Гуаньюй Шитао дэ цзигэ вэньти (Несколько вопросов о Шитао) // Цзянь юй цза гао. Шанхай, 1979. С. 136–146.

<sup>36</sup> Чжэн Чжолу. Шитао яньцзю (Исследование о Шитао). Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1961.

<sup>37</sup> Хуан Ланьбо. Шитао Хуа юйлу ицзе (Комментарии к трактату «Хуа юйлу» Шитао). Пекин, 1963.

<sup>38</sup> «Собрание сочинений Цюфэна» после смерти Ли Линя в период правления императора Цяньлуна (1736–1795) было запрещено цензурой и изъято из обращения.

<sup>39</sup> Ван Шицин. Цюфэн вэньцзи чжун югуань Шитаодэ шивэнь (Стихи о Шитао в сборнике Цюфэн вэньцзи) // Вэнь. 1979. № 12. С. 43–48.

<sup>40</sup> Ван Шицин. Шитаодэ динчоу хуахуэй цэ (Альбом [изображений] цветов и трав [кисти] Шитао, [написанный в год] дин-чоу) // Вэнь. 1997. № 1. С. 86–92.

<sup>41</sup> Ван Шицин. Шитаодэ Юйхан каньшань ту ([Свиток] Шитао «Юйхан каньшань ту») // Синь мэйшу. 1998. № 2. С. 4–9.

<sup>42</sup> Ван Шицин. Шитао шилу (Сборник поэзии Шитао). Шицзячжуан, 2005. 425 с.

<sup>43</sup> Ван Шицин. Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (и) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 1)) // Синь мэйшу. 1999. № 3. С. 35–44; Ван Шицин. Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь

В 2002 г. увидел свет 56 том серии «Доюнь»<sup>44</sup>, специальной темой которого стало творчество Шитао. В нем были подведены итоги предыдущих исследований и опубликованы работы китайских, американских и японских искусствоведов, освящающие жизнь, теоретическое наследие и отдельные произведения художника. В сборник также был включен библиографический список работ, посвященных Шитао.

Среди исследований, появившихся в начале XXI в., стоит отметить труды Хань Линьдэ «Критическая биография Шитао»<sup>45</sup> и Сунь Шичана «Мир искусства Шитао»<sup>46</sup>, посвященные жизни художника. Большой вклад внес профессор Пекинского университета Чжу Лянчжи. В своей объемной монографии «Исследование [о жизни и творчестве] Шитао»<sup>47</sup> он, привлекая колоссальное количество различных источников, тщательно исследует жизнь и истоки творчества художника, его окружение, рассматривает основные эстетические категории трактата «Беседы о живописи». Чжу Лянчжи посвящает отдельный раздел произведениям Шитао, в котором уделяет внимание характерным чертам его живописи, проблемам атрибуции и анализирует несколько работ. В 2017 г. ученый опубликовал сборник поэзии и прозы Шитао<sup>48</sup>, а также работу «Установление подлинности произведений кисти Шитао, дошедших до наших дней»<sup>49</sup>, в которую вошли многие его ранее изданные статьи, затрагивающие вопросы атрибуции различных произведений художника.

Очень много исследований китайских ученых посвящены эстетической мысли Шитао, толкованию и анализу трактата «Беседы о живописи», например: «Читая “Хуа юйлу” Шитао» У Гуаньчжуна, «Эстетика живописи и теория искусства Шитао» Хэ Чжипяо, «Исследование [жизни и творчества] Шитао и “Хуа

---

(сань) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 3)) // Синь мэйшу. 2000. № 3. С. 73–78.

<sup>44</sup> В этой серии публикуются исследования, посвященные живописи и каллиграфии. Шитао яньцзю (Исследования о Шитао). Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. Шанхай, 2002.

<sup>45</sup> Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань (Критическая биография Шитао). Нанкин, 2011.

<sup>46</sup> Сунь Шичан. Шитао ишу шицзе (Мир искусства Шитао). Шэньян, 2002.

<sup>47</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю (Исследование [жизни и творчества] Шитао). Пекин, 2009.

<sup>48</sup> Чжу Лянчжи. Шитао шивэнь цзи (Сборник поэзии и прозы Шитао). Пекин, 2017.

<sup>49</sup> Чжу Лянчжи. Чуаньши Шитао куань цзопинь чжэньвэй као (Установление подлинности произведений кисти Шитао, дошедших до наших дней). Пекин, 2017.

юйлу” Хань Линьдэ, «Единство Дао и живописи: дух интеллектуала в эстетической мысли Шитао» Лэй Тао, «Исследование эстетических воззрений “Хуа юйлу” Шитао» Су Хуэйминь<sup>50</sup>.

Альбомам художника посвящено большое количество статей китайских и западных исследователей<sup>51</sup>. Однако описания и анализ альбомов в них не имеют системного характера. Работы художника часто рассматриваются лишь в контексте его биографии. Авторы уделяют много внимания обстоятельствам создания произведений и ограничиваются краткими описаниями изображений и цитатами надписей, не пытаясь раскрыть их содержание и стилистические особенности живописи. Некоторые известные альбомы художника были рассмотрены исследователями неоднократно, тогда как много других до сих пор остаются неизученными.

Как мы видим, жизненный путь и эстетические воззрения Шитао разработаны достаточно глубоко и всесторонне. Что касается творческого наследия художника, то каких-либо комплексных исследований не предпринималось, и наше представление о нем нельзя назвать полным. Это касается как произведений на свитках, так и альбомов. Одна из причин состоит в том, что произведения художника рассеяны по музеям и частным коллекциям по всему миру. Не сложно заметить, что в работах китайских исследователей рассматриваются произведения Шитао из музейных собраний и частных коллекций Китая, в то время как

<sup>50</sup> У Гуаньчжун. Во ду Шитао Хуа юйлу (Читая «Хуа юйлу» Шитао). Чжэнчжоу, 2010.; Хэ Чжипяо. Шитао хуэйхуа мэйсюэ юй ишу лилунь (Эстетика живописи и теория искусства Шитао). Пекин, 2008.; Хань Линьдэ. Шитао юй Хуа юйлу яньцзю (Исследование [жизни и творчества] Шитао и «Хуа юйлу»). Цзянсу, 1989.; Лэй Тао. Дао хуа хэй: Шитао хуэйхуа мэйсюэ сысянчжундэ шижэнь цзиншэнь (Единство Дао и живописи: дух интеллектуала в эстетической мысли Шитао). Ланьчжоу, 2011.; Су Хуэйминь. Шитао «Хуа юйлу» мэйсюэ сысян яньцзю (Исследование эстетических воззрений «Хуа юйлу» Шитао). Пекин, 2011.

<sup>51</sup> См.: Чэнь Хунъянь. Шитао цаоци шаньшуй жэнь хуахуэй цэ каошэ (Исследование альбома пейзажей и цветов Шитао раннего периода) // Шоуцанцзя. 2009. № 10. С. 21–28.; Чжан Чанхун. Шаньчуань цаому цзинь линлун: Шитао хуахуэй цэ яньцзю (Изысканные травы и деревья гор и долин: исследование альбома цветов Шитао) // Ишу таньсо. 2017. № 3. С. 6–21.; Ма Сяохуа. Би по хунмэн, синь кай шицзе – Шитаодэ шаньшуй жэнь ту цэ (Кисть разрушает первозданный хаос, а сердце открывает вселенную – альбом Шитао с пейзажами и изображениями людей) // Шухуа ишу. 2015. № 12. С. 6–7.; Чжу Лянчжи. Шитао «Гуйчжао» ци сянгунь туцэ яньцзю (Исследование альбома Шитао «Гуйчжао» и других, связанных с ним, альбомов) // Чжунго шухуа. 2017. № 3. С. 4–11.; Чжу Лянчжи. Гуань «Шитао даши бай е лохань хуацэ» (Анализ альбома сто листов [с изображениями] архатов [кисти] мастера Шитао) // Жунбаочжай. 2015. № 8. С. 210–229.; Тань Шуминь. Шитао сяопиньдэ ишу цзиншэнь (Дух малоформатных произведений Шитао) // Чжунхуа шухуацзя. 2015. № 10. С. 122–125.; Сишан Ши (яп. Нисигами Минору). Хуаншань ба шэн туцэ чжи во цзянь (Мой взгляд на альбом «Восемь видов гор Хуаншань») // Ишу ши. 1988. № 6. С. 156–162.

американские искусствоведы изучают работы, находящиеся в США, а японским специалистам доступны произведения из музеев и собраний Японии.

Большая часть произведений Шитао сосредоточена в Китае, где издревле развита традиция коллекционирования. Однако частные собрания всегда были доступны только ограниченному кругу лиц. Появление в Китае музеев современного европейского типа в XX в. лишь отчасти решило эту проблему. Постоянные экспозиции традиционной живописи в китайских музеях, как правило, очень невелики. Основная причина заключается не в отсутствии у посетителей интереса к живописи, а в особенностях хранения и экспозиции произведений. Вертикальные свитки нельзя долгое время держать в отвесном натянутом положении, а горизонтальные свитки и альбомы сложно экспонировать. Кроме того, произведения живописи очень чувствительны к свету, влажности и колебаниям температурного режима. Только в последние десятилетия произведения живописи становятся все более доступными из-за развития информационных технологий, и альбомы, благодаря своим небольшим размерам, оказываются в более выигрышном положении, чем свитки.

**Объектом исследования** являются альбомы Шитао<sup>52</sup>.

**Предметом исследования** являются жанровые и тематические особенности альбомов Шитао, которые могут служить критериями при атрибуции и реконструкции произведений.

**Цели** настоящего исследования – представить альбомы как особую группу художественных произведений в китайской живописной традиции и в творчестве Шитао, раскрыть их жанровое и тематическое своеобразие, исследовать вопросы их подлинности. Отсюда вытекают следующие **задачи**:

- сформулировать представление об альбомных циклах;
- описать альбомы как особую форму произведений живописи и как тип оформления;

---

<sup>52</sup> В исследовании будут рассмотрены альбомы, опубликованные в различных сборниках репродукций, музейных каталогах, монографиях, материалах периодической печати и других изданиях.

- проследить появление, распространение и развитие альбомов в художественной традиции Китая в эпохи Сун, Юань, Мин и начале Цин;
- реконструировать биографию Шитао на основании различных письменных источников;
- обозначить место Шитао в художественных кругах начала эпохи Цин;
- на основе доступных материалов составить каталог альбомов Шитао и ввести в научный оборот малоизвестные работы;
- раскрыть жанровое разнообразие альбомов Шитао и определить доминирующие жанры и темы, описать и раскрыть содержание альбомов, сюжеты и образы, проанализировать альбомы каждого жанра на конкретных примерах;
- рассмотреть проблемы подлинности альбомов Шитао, уточнить атрибуции и предпринять попытку реконструкции отдельных произведений.

**Хронологические рамки исследования** охватывают не только период жизни Шитао, который приходится на начало эпохи Цин – вторую половину XVII в. и начало XVIII в., но и выходят далеко за его пределы. В частности, рассмотрение традиции создания альбомов заставило обратиться к материалу эпох Сун (960–1279), Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644). Обращение к проблемам копирования, имитации и подделок произведений предопределило привлечение более позднего материала, относящегося к концу эпохи Цин – первой половине XX в.

#### **Методология исследования**

Цели и задачи данного исследования требуют применения комплексного подхода. Сравнительно-исторический метод позволил выявить общие черты и характерные особенности альбомов и альбомных листов различных периодов, рассмотреть их эволюцию. При помощи типологического метода изученные памятники были классифицированы по жанрам, темам и сюжетам. Биографический метод использовался для реконструкции биографии Шитао на основании

различных письменных источников<sup>53</sup>. Текстологический анализ применялся для изучения надписей на альбомных листах и свитках Шитао. Формально-стилистический метод позволил выявить особенности стиля живописных произведений Шитао. Метод иконографического анализа был задействован для исследования религиозной живописи художника.

Сочетание используемых методов (биографического, стилистического и комплексного, в данном случае основанного на неразрывности анализа изображения и каллиграфии<sup>54</sup>) позволило не только продемонстрировать жанровое своеобразие альбомных циклов Шитао (на примере альбома «На поэзию Тао Юаньмина»), но и пересмотреть устоявшиеся атрибуции и существующие реконструкции ряда произведений (в частности, альбомов «Десять пейзажей», «Странствие по реке [кисти] Шитао» и «Возвращение»).

Методологическим образцом для описания и анализа произведений традиционной китайской живописи и каллиграфии стали работы С.Н. Соколова-Ремизова и В.Г. Белозеровой<sup>55</sup>. Поскольку некоторые категории и термины китайской эстетики не имеют адекватных аналогов в западном искусствознании, в исследовании используются китайские термины.

Все переводы в исследовании выполнены автором, если не указано иное. Перевод поэзии Шитао и других авторов на русский язык осуществлялся с учетом рекомендаций, изложенных в работах отечественных китаеведов: академика В.М. Алексеева, С.Е. Яхонтова, Л.Н. Меньшикова и И.С. Лисевича<sup>56</sup>.

### **Научная новизна исследования**

Настоящая диссертация является первым комплексным исследованием, в котором системно описывается и анализируется творческое наследие Шитао,

<sup>53</sup> См. подробно: *Колесникова М.Н.* Использование метода реконструкции научной биографии в библиотечковедческом исследовании // Библиосфера. 2014. № 3. С. 3.

<sup>54</sup> См.: *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985. С. 257–267.

<sup>55</sup> *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985.; *Белозерова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007.

<sup>56</sup> *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе. Труды по китайской литературе. Книга 2. М., 2003. С. 121–135, 139–161.; *Яхонтов С.Е.* Грамматика древнекитайских стихов // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1974. С. 66–75.; *Меньшиков Л.Н.* Предисловие переводчика / Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова. СПб., 2007. С. 10–26.; *Лисевич И.С.* Мозаика древнекитайской культуры: избранное. М., 2010. С. 35–37.

представленное альбомами, и предлагается опыт атрибуции и реконструкции отдельных произведений.

В исследовании дополняются существующие представления об альбомах как о способе оформления произведений живописи и каллиграфии в художественной традиции Китая и проводится более четкая грань между особенностями альбомов и свитков. Также китайские живописные альбомы впервые рассматриваются как особая, циклическая форма произведения живописи, и вводится определение альбомного цикла.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Появление альбомов стало следствием распространения книг, состоящих из страниц, и развития книгопечатания и оформительского ремесла в Китае. Возникнув как один из типов оформления произведений живописи, альбом в дальнейшем становится формой живописного произведения. Для описания альбомов, как произведений живописи, предлагается использовать литературоведческое понятие «цикла», которое наиболее полно отражает их особенности.
2. В работе формулируется следующее определение альбомного цикла: Альбомный цикл – это совокупность малоформатных произведений живописи, созданная и объединенная автором-художником и представляющая собой художественное целое.
3. Одним из новаторств Шитао стало размывание устоявшейся академической иерархии жанров живописи. Так, в альбоме «На поэзию Тао Юаньмина» Шитао отступает от сложившихся в конце эпохи Мин – начале Цин представлений о содержании живописи в альбомах по мотивам поэзии. Взяв за основу автобиографичную поэзию Тао Юаньмина, Шитао соединяет жанры пейзажа и «изображения людей» и делает главным предметом альбома не природу, а жизнь человека, его чувства и переживания.
4. Художественный уровень живописи в альбомах «Десять пейзажей» из собрания Государственного музея Востока, «Странствие по реке [кисти] Шитао» из частного собрания и «Архаты кисти Шитао» из собрания Музея императорского

дворца в Тайбэе заставляет усомниться в их принадлежности кисти Шитао и вынуждает пересмотреть существующие атрибуции.

5. Несоответствия между изображениями и текстами надписей на разворотах альбома Шитао «Возвращение» вызывают сомнения в правильной последовательности расположения листов с каллиграфией. В работе предложен вариант реконструкции данного альбомного цикла, основанный на текстологическом анализе надписей и сопоставлении с творчеством предшественников.

### **Теоретическая значимость**

В исследовании расширяются, дополняются и систематизируются имеющиеся знания об альбомах, которые рассматриваются не только как тип оформления, но и особая форма произведения живописи, представляется краткий обзор их развития в творчестве китайских художников начиная с эпохи Сун и заканчивая началом Цин, описываются наиболее распространенные тематические направления.

Исследование существенно обогащает представления о творческом наследии Шитао и позволяет определить в нем место альбомов. Впервые был составлен каталог широко известных и малоизвестных произведений художника в форме альбомов, хранящихся в музеях и частных коллекциях мира. Каталог может стать основой для дальнейших научных изысканий.

В научный оборот вводится большое количество материалов, таких как прижизненная биография Шитао «Жизнеописание Учителя Великой Чистоты», его поэзия и отдельные программные высказывания, а также высказывания современников и художников последующих поколений, выдержки из китайских трактатов по теории живописи и оформительскому искусству.

### **Практическая значимость**

Материалы и результаты исследования могут быть использованы: в образовательной деятельности для разработки программ и лекционных курсов по истории искусства Китая; в музейной и выставочной деятельности при организации выставок, проведении атрибуции и реставрации произведений



традиционной китайской живописи; в научно-исследовательской работе для дальнейших исследований творчества Шитао и других китайских художников.

### **Апробация работы**

Результаты исследования отражены в следующих статьях:

1. Синтез живописи, литературы и каллиграфии в альбомных листах Шитао раннего периода // Человек и культура. 2016. № 1. – С. 139–173. URL: [http://enotabene.ru/ca/article\\_18060.html](http://enotabene.ru/ca/article_18060.html)

2. Формат альбома в традиционном китайском искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4. Часть 1. – С. 173–184.

3. «Да-ди-цзы чжуань», или «Жизнеописание Учителя Великой Чистоты» // Общество и государство в Китае. Т. XLVII. Ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. – М.: ИВ РАН, 2017. – С. 504–512.

4. Альбом Шитао «Возвращение»: единство слова и изображения // Художественная культура. 2020. № 4. – С. 168–183.

5. К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао» // Художественная культура. 2021. № 2. – С. 122–139.

6. Ван Юаньци и Шитао: одна эпоха – два взгляда на живопись // Культура Востока. Выпуск 5: Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. Сборник статей / Отв. ред. Е.И. Кононенко. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. – С. 37–55.

7. Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна // Общество и государство в Китае. Т. LII / Редколл.: А.И. Кобзев и др. – М.: ИВ РАН, 2022. – С. 136–149.

8. Жанровое своеобразие альбома Шитао «По мотивам поэзии Тао Юаньмина» // Вестник СПбГИК. 2023. №2. – С. 114–120.

Промежуточные результаты диссертационного исследования были отражены в докладах на конференциях IX Научная сессия «Восточное искусство в отечественной науке» (ГИИ, 2019), X Научная сессия «Восточное искусство в отечественной науке» (ГИИ, 2020), XI Научная сессия «Восточное искусство в

отечественной науке» (ГИИ, 2021), Вторые Рифтинские чтения: международная конференция памяти академика Б.Л. Рифтина (НИУ ВШЭ, 2021), Первая международная научная конференция «Искусство на Востоке и Восток в искусстве» (ИВ РАН, 2022), LIII Конференция «Общество и государство в Китае» (ИВ РАН, 2023) и круглых столах сектора Искусства стран Азии и Африки.

Материалы исследования были использованы при подготовке лекций по дисциплине «Искусство стран Дальнего Востока. Искусство Китая» в Высшей школе культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультет) Московского Государственного Университета имени М.В. Ломоносова.

### **Структура работы**

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложений.

## Глава I.

## АЛЬБОМЫ В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

## 1. Понятие «альбомного цикла»

В китайском языке для обозначения живописных альбомов используется слово *цзе*<sup>57</sup>, образованное путем сложения корней *цэ* и *е*. Согласно древнему словарю «Объяснение простых знаков и истолкование сложных» (*Шо вэнь цзе цзы* 說文解字)<sup>58</sup>, иероглиф *цэ* (冊) означал «благовещее веление судьбы», связку деревянных или бамбуковых планок, которую удельные князья (*чжухоу* 諸侯) принимали от *вана*<sup>59</sup>. Начертание иероглифа дает представление о том, как она выглядела. В настоящее время этот иероглиф используют для обозначения книги, тетради или альбома. Что касается *е* (頁), то это один из вариантов иероглифа *е* (葉), который первоначально означал «лист растения», а впоследствии им стали называть и страницы. Итак, состав слова *цзе* главным образом описывает конструктивные особенности. Несмотря на то, что *цзе* имеет привычную для нас форму книги, ему сложно найти аналог в европейской культурной традиции<sup>60</sup>.

На сегодняшний день в отечественном искусствознании и синологии существует проблема, обусловленная терминологической путаницей. Среди исследователей нет единства, и для обозначения *цзе* используются различные термины. Один из них – «альбом», скорее всего, был заимствован из англоязычной литературы, кроме того, такой перевод *цзе* дается в «Большом китайско-русском

<sup>57</sup> У альбомов было и другое название – *хуацзя* (畫夾), например, существует цикл стихотворений Хуан Тинцзяня (1045/1050–1105) «Пять стихотворений к альбому Чжэн Фана» (*Ти Чжэн Фан хуацзя у шоу* 題鄭防畫夾五首). Иероглиф *цзя* (夾) имеет значение «вставлять, добавлять». Возможно, такое название возникло, потому что живопись вставляли в жесткие страницы. Однако в дальнейшем оно не получило широкого распространения и вышло из употребления. См.: *Шэнь Синь*. Вань Мин цигу хуапу юй фангу цзе (Руководства по живописи с работами древних мастеров и альбомы в подражание древним поздней Мин) // Мэй юань. 2012. № 2. С. 49. В различных источниках и научной литературе можно встретить и другие названия, например, *туцэ* (圖冊), *хуацэ* (畫冊).

<sup>58</sup> Словарь был составлен ханьским ученым Сюй Шэнем в I в. н.э.

<sup>59</sup> *Сюй Шэнь*. Шо вэнь цзе цзы (Объяснение простых знаков и истолкование сложных). Пекин, 2004. С. 48. Ван – титул правителя в Древнем Китае.

<sup>60</sup> Будет неправильным сравнивать *цзе* с иллюстрированными кодексами, в которых иллюстрации, пусть даже очень искусные, дополняют текст. В *цзе* основой является живопись, а каллиграфические надписи и вовсе могут отсутствовать.

словаре» под редакцией И.М. Ошанина<sup>61</sup>. Никаких попыток уточнить или осмыслить, что представляет собой *цзе*, до сих пор не предпринималось. В.Г. Белозерова в своей монографии «Китайский свиток» называет *цзе* «альбомами» и рассматривает их как тип оформления произведений традиционной китайской живописи<sup>62</sup>. В то же время у М.В. Кравцовой под *цзе* подразумеваются «альбомные листы», которые она тоже относит к типам оформления<sup>63</sup>. Е.В. Завадская, напротив, называет «альбомами» трактаты и печатные иллюстрированные руководства по живописи *пу* (譜)<sup>64</sup>, а термин «альбомные листы» использует обозначения для произведений художников<sup>65</sup>. Н.А. Виноградова в своих трудах также оперирует словами «альбомный лист» и «альбом». Так, она пишет, что «дворцовые альбомы составлялись из небольших картин, написанных на шелке и наклеенных на плотную основу»<sup>66</sup>. Однако из ее работ не ясно в каких взаимоотношениях находятся «альбомы» и «альбомные листы»<sup>67</sup>. В свою очередь С.Н. Соколов-Ремизов использует оба термина и относит альбомы к формам живописного произведения<sup>68</sup>. В каталоге «Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока», составленном В.Л. Сычевым, *цзе* переводится как «альбомный лист», а *хуацэ* (畫冊) как «альбом»<sup>69</sup>. Причем Сычев, напротив, причисляет к формам живописного произведения «альбомные листы»<sup>70</sup>.

Таким образом, в отечественных научных кругах нет единой точки зрения. Часть специалистов переводит *цзе* дословно как «альбомный лист» или «альбомные листы». Однако подобное калькирование не только не снимает

<sup>61</sup> Большой китайско-русский словарь по русской графической системе в четырех томах. Около 250 000 слов и выражений. Составлен коллективом китаистов под руководством и редакцией проф. И.М. Ошанина. Т. 3. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1984. С. 342.

<sup>62</sup> Белозерова В.Г. Китайский свиток. М., 1995. С. 14.

<sup>63</sup> Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб., 2004. С. 560.

<sup>64</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. С. 19, 20, 141.

<sup>65</sup> Там же, с. 138, 143.

<sup>66</sup> Виноградова Н.А. Горы – воды: Китайская пейзажная живопись. М., 2011. С. 24.

<sup>67</sup> Там же, с. 37.

<sup>68</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. С. 244.

<sup>69</sup> Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. М., 2014. С. 12, 14.

<sup>70</sup> Там же, с. 12.

терминологической проблемы, но и недостаточно точно отражает их суть. Разница между отдельным листом и множеством листов очевидна. Использование одного термина для обозначения и того, и другого приведет к путанице и двусмысленности. Кроме того, нет единого и полного понимания, что такое *цзе*. Некоторые исследователи называют «альбомы» и «альбомные листы» типом или способом оформления, а другие относят их к формам живописного произведения.

Что же все-таки подразумевается под словом *цзе*? Определение из китайского толкового словаря «Цы юань» гласит: «Отдельные листы с каллиграфией и живописью оформленные в альбомы именуется *цзе* (冊葉), а также *цзе* (冊頁)»<sup>71</sup>. В «Большом словаре теории китайской живописи» под редакцией Чжоу Цзиня приводится следующее определение: «Под *цзе* подразумевается тип оформления, имеющий форму жесткого альбома с возможностью перелистывания, в который обрамляют комплекты малоформатных произведений»<sup>72</sup>. В различных трудах по экспертизе произведений китайской живописи и каллиграфии *цзе*, как правило, называют одним из способов или типов оформления<sup>73</sup>. Однако встречаются и иные описания. Сотрудник отдела искусства Азии Метрополитен-музея Джозеф Шайа-Дольберг во вступительном слове к выставке «Искусство китайского альбома» характеризует их следующим образом: «Альбом состоит из изображений, соединенных вместе художником или коллекционером наподобие книги»<sup>74</sup>. Составители справочника «Основные понятия китайской живописи» приводят более развернутое определение: «Альбом (*хуацзе*) – это совокупность произведений живописи одного размера и, как правило, выполненных на одну тему, сюжет или в одном жанре»<sup>75</sup>. Как мы видим из приведенных выше определений, *цзе* существуют сразу в двух измерениях: с одной стороны – это способ оформления, а

<sup>71</sup> Цы юань (Сюдин бэнь) (Источник слов (исправленное издание)). Пекин, 1999. С. 0173.

<sup>72</sup> Чжунго хуалунь дацзыдянь. Чжоу Цзинь чжи (Большой словарь теории китайской живописи. Под ред. Чжоу Цзиня). Нанкин, 2011. С. 63.

<sup>73</sup> Се Чжисю, Чжоу Кэвэнь. Чжунго шухуа цзяньдин (Экспертиза китайской живописи и каллиграфии). Шанхай, 2009. С. 328.; Сюй Банда. Гу шухуа цзяньдин гайлунь (Введение в экспертизу древней каллиграфии и живописи). Шанхай, 2000. С. 50, 52.

<sup>74</sup> Scheier-Dolberg J. The Art of the Chinese Album. URL: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/art-of-the-chinese-album#!#:~:text=Zhang%20Feng's%20Landscapes%20is%20a,into%20a%20book-like%20form> (дата обращения: 13.01.2022).

<sup>75</sup> Cheng M., Tang Wai Hung, Choy E. Essential Terms of Chinese Painting. Hong Kong, 2018. P. 388.

с другой – совокупность произведений живописи. На такую двойственность указывают и авторы статьи, посвященной реставрации китайского альбома XVIII века: «Альбомы, которые создавались как своего рода маленькие коллекции рисунков или гравюр, повествующих о каких-либо событиях или памятниках, были также для них формой хранения, защищающей от воздействия внешней среды»<sup>76</sup>.

Описания *цзе* как одного из типов оформления живописи и каллиграфии встречаются в китайских трактатах, посвященных оформительскому искусству начиная с эпохи Мин. Однако какой-либо серьезной попытки осмысления их как особой формы произведений живописи в китайской художественной мысли не предпринималось. Живопись в *цзе* никогда отдельно не рассматривалась и не описывалась в китайских трактатах и руководствах по живописи, впрочем, равно как и живопись на ширмах, веерах и т.д. Скорее всего, это связано с тем, что произведения, представленные в них, создавались при помощи тех же инструментов и материалов, что и на свитках. Поскольку в китайской культурной традиции была распространена устная форма передачи художественного опыта, то можно лишь предположить, что некоторые знания о *цзе* передавались непосредственно от учителя к ученику в процессе обучения. Также художники могли учиться на образцах, созданных мастерами предыдущих эпох.

*Цзе* как тип оформления будет подробно описан в следующем параграфе данной главы. Ниже мы рассмотрим *цзе* как совокупность произведений живописи и постараемся дать наиболее точное определение. Для этих целей был проанализирован широкий круг памятников из собрания Музея императорского дворца в Тайбэе начиная с эпохи Сун и заканчивая началом Цин. Сразу введем существенное ограничение – речь пойдет о произведениях, созданных не коллективом, а одним автором-художником.

При первом рассмотрении может показаться, что *цзе* это всего-навсего наборы изображений, однако такое впечатление обманчиво. В большинстве из них изображения объединены по тематическому принципу. Для описания *цзе* можно

---

<sup>76</sup> Реставрация китайского альбома XVIII века / Е.Г. Шишкова [и др.] // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4. С. 258.

было бы привлечь понятие «жанра», однако это неизбежно приведет к путанице с традиционными жанрами китайской живописи, такими как пейзаж (*шаньшуй хуа* 山水畫), «цветы и птицы» (*хуаняо хуа* 花鳥畫) и «изображения людей» (*жэньбу хуа* 人物畫). Наиболее удачным в данном случае является понятие «цикла», появившееся в европейской теории искусства на рубеже XVIII–XIX вв. и подробно разработанное в литературоведении. Европейские филологи обратились к циклам в первой половине XX в., а с 1960-х гг. началось их осмысление в отечественной науке<sup>77</sup>. Вот как описывает их отечественный филолог М.Н. Дарвин: «Под литературным циклом (гр. *kuklos* – круг, колесо) обычно подразумевается группа произведений, составленная и объединенная самим автором и представляющая собой единое целое»<sup>78</sup>.

По мнению исследователей, циклические формы встречаются не только в литературе, но и других видах искусства, например, в музыке и изобразительном искусстве<sup>79</sup>. Литературовед Л.Е. Ляпина считает цикл общеэстетическим феноменом и дает ему следующее определение: «Цикл – тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность. Обладая всеми свойствами художественного произведения, цикл обнаруживает свою специфику как герменевтическая структура тексто-контекстной природы, включающая систему связей и отношений между составляющими его произведениями»<sup>80</sup>. Как мы видим, *цзе*, представляющие собой совокупности произведений живописи, прекрасно укладываются в рамки этого определения. Ключевым фактором в их создании выступает воля художника, который пишет серию малоформатных произведений живописи и соединяет их в определенную последовательность, а особый способ оформления позволяет ее зафиксировать. Поскольку изображения впоследствии

<sup>77</sup> Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 3–4.

<sup>78</sup> Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 1999. С. 482.

<sup>79</sup> Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики: учебное пособие. Кемерово, 1983. С. 7.; Ляпина Л.Е. Указ. соч. С. 17.

<sup>80</sup> Ляпина Л.Е. Указ. соч. С. 17.

оформляют в конструкции с жесткими страницами наподобие книги или альбома, то их можно назвать «альбомными циклами».

Итак, дадим определение: альбомный цикл – это совокупность малоформатных произведений живописи, созданная и объединенная автором-художником и представляющая собой художественное целое. После того как альбомный цикл создан, его оформляют в альбом с жесткими страницами в соответствии с замыслом художника. Стоит отметить, что в китайской художественной традиции *цзе* не единственная циклическая форма. К ним также можно отнести серии произведений живописи, оформленные в горизонтальные свитки, ширмы (*пинфэн* 屏風) и вертикальные панно (*пинтяо* 屏條), состоящие из отдельных панелей.

М.Н. Дарвин также подмечает такое качество цикла, как «двухмерность», которая означает относительно равновесное соотношение частей (отдельных произведений) и целого (всего цикла)<sup>81</sup>. По его мнению, «извлекаемость» отдельного произведения из контекста цикла, не менее важный признак, чем его целостность<sup>82</sup>. *Цзе* соответствуют и этому требованию. Каждый лист представляет собой законченное произведение живописи, которое не утрачивает своей самостоятельности, сохраняет свой художественный статус и может существовать отдельно при «извлечении». Поэтому коллекционеры нередко с целью наживы разбирали их на отдельные произведения, которые оформляли в свитки. Например, свиток Шитао «Эхо» (*Куншань сяюй* 空山小語), по мнению некоторых специалистов, является листом из цикла, который в настоящее время находится в собрании семейства Хуан в Гонконге<sup>83</sup>. Исследователи также склонны описывать и анализировать некоторые листы отдельно от всей целостности. По этой причине альбомные циклы как объекты, обладающие художественным единством, до сих пор мало изучены. Например, большой популярностью у специалистов пользуется

<sup>81</sup> Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово, 1997. С. 8.

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Шэнь Фу. Мин Цин чжи цзи дэ кэ би гоулэ фэншан юй Шитао дэ цзаоци цзопинь (Обычай штриховки сухой кистью в период Мин и Цин и ранние произведения Шитао) // Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. Шанхай, 2002. С. 305–306.



альбомный лист кисти Шэнь Чжоу (1427–1509)<sup>84</sup> «Поэт на горе» (Poet on the mountaintop)<sup>85</sup>, в то время как цикл, частью которого он является, почти нигде не рассматривался.

Литературоведы в исследованиях, посвященных циклам, выделяют принципы, по которым происходит циклизация, группировка произведений в циклы. Попытаемся сделать то же самое для альбомных циклов. Живопись в них, прежде всего, объединена темой, которая может быть заявлена в названии. В китайской традиции существует два подхода к названиям живописных произведений. Первоначально произведениям давали описательные названия. Так, теоретик живописи Го Жосюй (XI в.) в «Записках о живописи: что видел и слышал» сообщает, что «в древности редким и ценным картинам названия устанавливались по смыслу»<sup>86</sup>. Вторым подходом является именование произведений по надписям-темам (*хуати* 畫題), отличающимся утонченностью и поэтичностью<sup>87</sup>. Названия большинства альбомных циклов, как правило, описательные и не обладают оригинальностью. Кто их давал не всегда очевидно, вероятно, это были не только сами художники, но и оформители и коллекционеры.

Тематическая близость далеко не единственное условие объединения произведений в цикл. Анализ памятников различных периодов позволил выявить и другие критерии. Некоторые из них можно обнаружить практически в каждом цикле, другие встречаются реже и только в творчестве отдельных авторов. На наш взгляд, для любого альбомного цикла ключевыми являются единообразие размеров, формата и материала листов. Самый распространенный формат – прямоугольник, вертикальный или горизонтальный, квадрат встречается намного реже. Расхождения в размерах листов в альбоме могут быть, но совсем

<sup>84</sup> Шэнь Чжоу – художник, каллиграф и поэт, один из величайших живописцев эпохи Мин.

<sup>85</sup> Находится в собрании Художественного музея Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити.

<sup>86</sup> Цит. по: Сюй Цзяньжун. Шу хуа тикунань, тибя, лининь (Подписи, предисловия и послесловия, печати на [произведениях] каллиграфии и живописи). Шанхай, 2000. С. 6.

<sup>87</sup> Сюй Цзяньжун. Шу хуа тикунань, тибя, лининь (Подписи, предисловия и послесловия, печати на [произведениях] каллиграфии и живописи). Шанхай, 2000. С. 7.

незначительные. Кроме того, вся живопись выполняется на единой основе, бумаге или шелке.

Еще один очень важный принцип – это единство стиля и техники, в которых выполнена живопись. Художники могут писать все произведения «лапидарной кистью» (*цзяньби 簡筆*)<sup>88</sup> или в других техниках, таких как «прилежная кисть» (*гунби 工筆*)<sup>89</sup>, «контурный рисунок» (*баймяо 白描*)<sup>90</sup>. Помимо этого, для живописи, как правило, характерно единое колористическое решение и техника нанесения красок. Исключение составляют лишь альбомные циклы в подражание древним (*фангу цзе 仿古冊頁*), о которых пойдет речь в следующем параграфе данной главы. В них полного стилистического единства наблюдаться не будет, поскольку на каждом новом листе художник следует стилю другого мастера живописи.

Для многих альбомных циклов также характерно жанровое единство, когда все изображения выполняются в одном жанре – это может быть пейзаж, «цветы и птицы» или «изображения людей». Однако этот принцип соблюдается далеко не всегда, что обусловлено дискретной структурой альбома. Зритель не может обозреть все изображения одновременно. Просматривая лист за листом, он переходит от одного изображения к другому. Это и позволяет соединять в альбомных циклах произведения разных жанров. Горизонтальный свиток, представляющий собой серию изображений, разделенных пространственными паузами, напротив, чаще всего выполняется в одном жанре.

В творчестве каждого художника приоритет и значимость имеют различные принципы и способы объединения произведений, они могут варьироваться от цикла к циклу. Помимо вышперечисленных приемов, живопись могут объединять повторяющиеся образы, общность места и времени. Особая плотность внутренних связей между произведениями в альбомных циклах достигается, когда живопись

<sup>88</sup> Манера письма, основанная на обобщении, стремлении к емкости и лаконизму.

<sup>89</sup> Очень тщательная, подробная манера письма с использованием красок, уделяющая большое внимание внешнему сходству.

<sup>90</sup> Прием письма тонкой контурной тушевой линией, которая является главным средством выразительности. Линия передает не только очертания, но и выражает основные качества формы.

соединяется с поэзией и каллиграфией. При помощи поэтических надписей автор создает особую эмоциональную атмосферу, пронизывающую все произведения цикла. Каллиграфия может связывать альбомные листы через единую стилистику или использование определенного каллиграфического почерка, через единообразие расположения надписей и повторяющиеся печати на листах.

Очень важную роль играет и авторское послесловие, являющееся общим для всего альбомного цикла. Именно оно является бесспорным свидетельством воли автора. Послесловие пишут на последнем листе с живописью, либо выделяют для этого отдельный лист, который также находится в конце. В послесловиях художники сообщают о событиях, предшествовавших написанию альбомного цикла, о времени и месте его создания. Иногда они даже указывают количество листов и сорт бумаги, сообщают имя заказчика, или того, кому цикл будет подарен. Судя по содержанию и расположению послесловий, традиция их написания скорее всего была заимствована из горизонтальных свитков. Послесловие снимает дистанцию между зрителем и автором и помогает лучше понять замысел автора.

Американский историк искусства Лю Лихун отмечает, что «китайский альбом олицетворяет собой множество трудноуловимых связей в одном предмете»<sup>91</sup>. Действительно, альбомный цикл не сводится только к сумме составляющих его произведений. Он включает в себя связи, которые возникают между составляющими его частями, и смыслы, которые эти связи порождают. Чтобы выявить их, зрителю необходимо обладать определенным культурным уровнем, а также активировать свое восприятие и глубоко погрузиться в альбом. Изучение связей внутри альбомного цикла позволяет установить дополнительные значения и смыслы каждого отдельного произведения, что имеет большое значение для воссоздания авторской картины мира. По своей внутренней организации альбомный цикл близок к монтажной композиции, которую С.М. Эйзенштейн описывал следующим образом: «...два каких-либо куска, поставленные рядом,

---

<sup>91</sup> *Liu Lihong*. Collecting the Here and Now: Birthday Albums and the Aesthetics of Association in Mid- Ming China // *The Journal of Chinese Literature and Culture* Vol. 2. Issue 1. (April 2015). P. 43.

неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»<sup>92</sup>.

Как уже говорилось выше, порядок следования листов в цикле задает сам автор, а оформление наподобие книги гарантирует его сохранность. Распределение произведений внутри альбомного цикла не является случайным. Идея последовательно-линейного восприятия пришла из горизонтальных свитков. Художник может разместить листы в той последовательности, в которой они были им созданы. Анализ памятников эпох Мин и начала Цин показал, что в альбомных циклах с пейзажами изображения нередко располагают по сезонам, от весны к зиме, или заканчивают изображением заснеженного зимнего пейзажа. Расположение природных видов согласно временам года, вероятно, восходит корнями к ритуальному назначению пейзажа. Так, в гробнице императора государства Ляо (947–1125) Шэнцзуна (датируется 1030 г.) настенные росписи с изображением четырех сезонов расположены в ключевых точках округлой погребальной камеры и ориентированы по четырем сторонам света: весна – восток, лето – юг, осень – запад, зима – север. По мнению Фан Вэня, пейзажи символизируют циклическое движение природы от рождения через рост и упадок к смерти и перерождению<sup>93</sup>. Подобные закономерности можно встретить и в альбомных циклах в жанре «цветы и птицы», где листы с изображениями цветов и растений группируются по времени их цветения. В циклах, созданных по мотивам путешествий, пейзажи часто расположены согласно маршруту.

Заданная художником последовательность просмотра не является единственной возможной. В отличие от горизонтальных свитков, где всегда доступен только один вариант – по ходу раскручивания свитка справа налево, и наоборот, в альбомном цикле зритель может выбирать, в каком порядке он будет рассматривать листы. Он может начать смотреть цикл с конца или середины,

---

<sup>92</sup> *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 157.

<sup>93</sup> *Fong, Wen C.* Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, Eighth–Fourteenth Century. New York, 2000. P. 83–84

перескакивать через страницы и возвращаться назад. Возврат к просмотренному будет порождать все новые прочтения и смыслы.

Итак, нам удалось установить, что слово *цзе* имеет сразу два значения. С одной стороны, это тип или способ оформления произведений живописи, с другой – это альбомный цикл, совокупность малоформатных произведений живописи, созданная и объединенная автором-художником.

Что касается терминологии, то среди отечественных специалистов получил широкое распространение дословный перевод *цзе* как «альбомный лист», который применительно ко всей совокупности произведений используют во множественном числе – «альбомные листы». На наш взгляд, термин «альбомный лист» следует использовать для единичных произведений живописи, в то время как всю целостность лучше называть словом «альбом». Так, в англоязычной научной литературе для отдельных произведений используют термин *album leaf* (альбомный лист), а для совокупностей – *album* (альбом).

## **2. Китайский альбом: история возникновения, оформление, экспонирование<sup>94</sup>**

В традиционном китайском искусстве оформление произведений живописи и каллиграфии всегда играло немаловажную роль, недаром китайская поговорка гласит: «Три части – живопись, семь частей – оформление»<sup>95</sup>. Причем оформление является не только способом репрезентации произведений живописи и каллиграфии, но и способом их сохранения.

Свиток является одним из наиболее ранних и широко распространенных типов оформления живописи и каллиграфии в Китае. Горизонтальные свитки (*цзюань* 卷), по предположению исследователей, произошли от свитков из бамбуковых или

<sup>94</sup> Данный параграф главы написан на материале статьи: *Одинокова П.С.* Формат альбома в традиционном китайском искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4. Часть 1. С. 173–184.

<sup>95</sup> *Сяо Минь.* Шухуа чжуанбяо дэ цзуншэнь гуши (Из далекой истории оформления каллиграфии и живописи) // Жэньминь жибао. – 2017. – 23 ноября.

деревянных планок (*цзянь* 簡)<sup>96</sup>. Альбом (*цзе* 冊頁) как тип оформления художественных произведений появился несколько позже. Возникновение альбомов, вероятно, связано с появлением в эпоху Тан (618–907) книг, состоящих из страниц. Первоначально книги создавались на свитках, однако такая форма книги имела ряд недостатков, связанных с изготовлением и использованием, что побудило искать новые решения<sup>97</sup>. Сворачивание и разворачивание свитка доставляло неудобство и быстро приводило его в негодность<sup>98</sup>. Оуян Сю (1007–1072)<sup>99</sup> в трактате «Записки удалившегося на покой» (*Гуйтянь лу* 歸田錄) сообщает: «[В период правления династии] Тан все книжные собрания оформляли в горизонтальные свитки (*цзюаньчжоу* 卷軸), впоследствии появились страницы (*ецзы* 葉子), их изготавливали подобно нынешним книгам (*цэцзы* 策子), состоящим из страниц. Всякий раз, когда среди текстов имелся тот, который [необходимо было] просматривать, свиток [приходилось] много раз разворачивать и сворачивать. Поэтому для письма стали применять страницы»<sup>100</sup>. Еще одной причиной перехода к использованию книг, состоящих из страниц, стало изобретение книгопечатания с использованием печатных досок. Таким образом, свитки стали вытесняться более удобными формами<sup>101</sup>. Однако имеются и другие версии происхождения альбомов. Интересную мысль об этом высказывает Фэн Пэншэн: «При династии Тан поврежденные свитки стали оформлять на отдельных листах, но так как листы со временем легко путались и плохо сохранялись, то их стали оформлять и показывать в подшитом виде. Позднее все это получило название “альбома” (*цзе*)»<sup>102</sup>.

Самые ранние альбомы, дошедшие до наших дней, датируются эпохой Сун (960–1279). В этот период в Китае происходит подъем оформительского

<sup>96</sup> Се Чжилю, Чжоу Вэнькэ. Указ. соч. С. 327.

<sup>97</sup> У Ханьин. Вого гудай чжуанчжэнь синшидэ яньбянь (Развитие форм переплетов в нашей стране в древности) // Чубань юй иньшуа. 1992. № 2. С. 32.

<sup>98</sup> Флуг К. К. История китайской печатной книги сунской эпохи X–XIII вв. М; Л., 1959. С. 49–50.

<sup>99</sup> Оуян Сю – поэт, литератор, историк и художник Северной Сун.

<sup>100</sup> Цит. по: У Ханьин. Указ. соч. С. 32.

<sup>101</sup> У Ханьин. Указ. соч. С. 32–33.

<sup>102</sup> Фэн Пэншэн. Руководство по оформлению произведений китайской каллиграфии и живописи. Пер. с кит. В. Г. Белозеровой // Белозерова В. Г. Китайский свиток. М., 1995. С. 204.

искусства<sup>103</sup>. Художественные произведения оформляют в свитки и лишь изредка в альбомы. В трактате Ян Вансю (1135–1200) «Заметки о коллекции живописи из хранилища Чжунсин [династии] Сун» (*Сун Чжунсин гуаньгэ чуцан тухуа цзи* 宋中興館閣儲藏圖畫記) сообщается, что император Хуэйцзун (1082–1135) нарисовал четырнадцать свитков и один альбом, а также сделал надписи на тридцати одном свитке и в одном альбоме<sup>104</sup>. Ван Яотин также обращает внимание на тот факт, что в источниках сунской эпохи альбомы, в отличие от свитков, упоминаются довольно редко. Однако именно альбомы преимущественно дошли до наших дней, а свитков того периода сохранилось намного меньше. Это произошло потому, что альбомы обеспечивают лучшую сохранность произведений. Вторая причина состоит в том, что в них оформлялись вставки из вееров, а из одного свитка могли сделать сразу несколько альбомных листов<sup>105</sup>. В предисловии к сборнику репродукций альбомных листов сунской эпохи из коллекции Шанхайского музея также отмечается, что большая часть сохранившихся произведений этого периода представляет собой части свитков, книжные иллюстрации или вставки из вееров, фонарей и окон, оформленные в альбомы<sup>106</sup>. В качестве примера можно привести горизонтальный свиток «Пять старцев из Суйяна» (XI в., автор неизвестен), из которого были сделаны пять альбомных листов<sup>107</sup>.

Альбомы эпохи Сун почти не сохранились в неизменном виде, поэтому сложно судить об их первоначальном облике. Ван Яотин отмечает, что большинство сунских альбомов из коллекции Музея Гугун в Тайбэе были переоформлены в XVIII в. в период правления императора Цяньлуна (1711–1799) или ранее.

<sup>103</sup> Там же, с. 119.

<sup>104</sup> Ван Яотин. Сун цзе хуэйхуа яньцзю (Исследование живописи альбомов эпохи Сун) // Сундай шухуа цзе минпинь тэчжань. Тайбэй, 1996. С. 21–38.  
URL: [https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main\\_22.htm](https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main_22.htm) (дата обращения: 15.11.2021).

<sup>105</sup> Там же.

<sup>106</sup> Сунжэнь хуацэ (Сунские альбомы). Шанхай, 1979. Без пагинации.

<sup>107</sup> Два листа с портретами почтенных Ван Хуана и Фэн Пина, сейчас хранятся в коллекции Галереи Фрира. Еще три находятся в собраниях Художественной галереи Йельского университета и Метрополитен-музея. См.: Chinese album leaves in the Freer Gallery of Art. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1961. P. 10, 18–19.

Ван Яотин выделяет несколько причин, которые определили особенности альбомов в эпоху Сун. Прежде всего это смена стилей в жанре пейзажа. Для эпох Пяти династий (907–960) и Северной Сун (960–1127) характерна монументальность, детализированность и насыщенность живописного пространства, поэтому произведения пейзажной живописи представляют собой крупноформатные вертикальные свитки. Им на смену в эпоху Южной Сун (1127–1279) пришли лаконичные малоформатные пейзажи Ма Юаня (1160–1225) и Ся Гуя (1180?–1230?)<sup>108</sup>. Среди других причин Ван Яотин называет влияние жанра «сломанная ветвь» (*чжэчжи хуа* 折枝畫)<sup>109</sup>, распространение малоформатных произведений не только в пейзаже, но и других жанрах, а также популярность живописи на веерах. Немаловажную роль, по его мнению, сыграло и создание в эпоху Северной Сун императором Хуэйцзуном собрания копий произведений живописи «Коллекция просмотренного императором [в период под девизом правления] Сюаньхэ» (*Сюаньхэ жуйланьцзи* 宣和睿覽集), которые были оформлены в альбомы общим числом около тысячи. Также в этот период в Китае возрос интерес к созданию различных справочных материалов, неотъемлемой частью которых были иллюстрации. Наконец, как уже упоминалось выше, антиквары ради наживы разрезали и оформляли в альбомы обветшавшие свитки<sup>110</sup>.

При выборе типа оформления альбома существенную роль играют размеры и количество средников (*хуасинь* 畫心), так в китайской оформительской традиции принято называть художественные произведения<sup>111</sup>. По расположению средников и ориентации страниц выделяют следующие типы альбомов:

<sup>108</sup> Ван Яотин. Сун цзе хуэйхуа яньцзю (Исследование живописи альбомов эпохи Сун) // Сундай шухуа цзе минпинь тэчжань. Тайбэй, 1996. С. 21–38.

URL: [https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main\\_22.htm](https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main_22.htm) (дата обращения: 15.11.2021).

<sup>109</sup> «Сломанная ветвь» – один из подвидов жанра «цветы и птицы», представляет собой изображение не всего растения целиком, а только его ветви, отсюда и произошло его название.

<sup>110</sup> Ван Яотин. Сун цзе хуэйхуа яньцзю (Исследование живописи альбомов эпохи Сун) // Сундай шухуа цзе минпинь тэчжань. Тайбэй, 1996. С. 21–38.

URL: [https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main\\_22.htm](https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main_22.htm) (дата обращения: 15.11.2021).

<sup>111</sup> Этот термин в данном значении впервые был введен в оборот В.Г. Белозеровой. См.: Белозерова В.Г. Китайский свиток. С. 12.



1. Откидные альбомы (*туйпэниши цзе* 推篷式冊頁) с живописными средниками горизонтальной ориентации, в которых страницы перелистываются снизу вверх, а высота средника меньше его ширины (Илл. 1).

2. Распашные альбомы типа «бабочка» (*худеши цзе* 蝴蝶式冊頁), в которых страницы перелистываются слева направо. Это альбомы с вертикальными средниками, вклеенными в левую и правую страницы разворота (Илл. 2).

Кроме того, для оформления каллиграфии используют складные альбомы типа «гармоника» (*цзинчжэши цзе* 經折式冊頁), где один или несколько средников складываются наподобие веера (Илл. 3). Также встречаются несброшюрованные альбомы (*саньчжуаниши цзе* 散裝式冊頁), которые еще называют «свободными» (*хо цзе* 活冊頁). Они представляют собой отдельные альбомные листы, которые хранятся в коробке по 8, 10 или более листов.

Основные элементы конструкции альбома – обложка (*мяньцзы* 面子)<sup>112</sup> и жесткие листы с вклеенными живописными средниками. Существует несколько типов альбомных обложек. Деревянные обложки (*инму мянь* 硬木面) изготавливают из ценных пород древесины, например, из красного дерева, и покрывают лаком (Илл. 4). Обложки со вставками из парчи (*цянньцзинь мянь* 嵌錦面) представляют собой деревянную основу, покрытую парчой в рамке из красного дерева (Илл. 5). Но наибольшее распространение получили недорогие и простые в изготовлении обложки из парчи на жесткой бумажной основе (*баоцзинь мянь* 包錦面) (Илл. 6).

На обложку альбома наклеивают этикетку (*цяннь* 簽), узкую полоску бумаги, на которой тушью пишут название альбома. Этикетку в распашных альбомах обычно вклеивают в левый верхний угол (Илл. 2), а в откидных альбомах ее располагают вертикально в центре (Илл. 1). Таким образом, взглянув на обложку, можно легко определить тип альбома и особенности его просмотра. Однако, иногда встречаются распашные альбомы с этикеткой, наклеенной по центру.

<sup>112</sup> В музейном деле получило распространение другое название – крышки.

Подробное описание технологии изготовления альбомов, можно найти в трактатах эпох Мин и Цин, посвященных оформительскому ремеслу. В трактате Чжоу Эрсюэ (1676–1744)<sup>113</sup> «Записки о продолжительном наслаждении [из павильона] Чистого сердца» (*Шанъянь сусинь лу 賞延素心錄*) можно найти советы по изготовлению обложки: «Считается, [что для обтягивания обложки] лучше использовать настоящую сунскую парчу. В противном случае [можно] сделать обложку [из древесины деревьев] *доубаньнань*<sup>114</sup> или *сяннань*<sup>115</sup> [и покрыть лаком], [однако] черный лак [имеет свойство] тускнеть. [У обложки] ценятся ровные края, [поэтому] не следует срезать углы. Для этикетки на обложке используют бумагу для сутр или белую сунскую бумагу. Затем пишут название [почерками] *чжуань, ли, чжэн* [или] *син*, не следует гравировать [название на обложке из древесины]»<sup>116</sup>. И действительно, по нашим наблюдениям, альбомные обложки из древесины с выгравированным названием представляют большую редкость.

Жесткую основу для альбомного листа получают, склеивая вместе несколько листов бумаги. Автор трактата «Записки об оформлении» (*Чжуанхуан чжи 裝潢志*) Чжоу Цзячжоу (1582–1658) пишет об изготовлении заготовок для альбомных листов: «Лишь для основы [альбомных листов следует] слой за слоем применять бумагу наивысшего качества, это в десять раз лучше, чем использовать обрамление из узорчатого [или] гладкого шелка, [альбом должен быть] прост снаружи, но крепок внутри, в этом было стремление древних. Преимущество альбома заключается в его прочности, в больших [альбомах используют] десять слоев [бумаги], в маленьких должно быть шесть-семь»<sup>117</sup>.

Разворот (*кай 開*) состоит из двух соседних страниц раскрытого альбома. Как правило в альбоме содержится четное количество разворотов: восемь, десять, двенадцать или более. Наибольшее распространение получили небольшие альбомы

<sup>113</sup> Коллекционер эпохи Цин.

<sup>114</sup> Дерево из семейства лавровых, точное научное название на русском языке отсутствует.

<sup>115</sup> Бот. *Aidia canthioides* (Champ. ex Benth.) Masam., точное научное название на русском языке отсутствует.

<sup>116</sup> Чжоу Эрсюэ. Шанъянь сусинь лу (Записки о продолжительном наслаждении [из павильона] Чистого сердца) // Чжоу Цзячжоу. Чжуанхуан чжи тушо (Трактат «Записки об оформлении» с иллюстрациями). Цзинань, 2003. С. 100.

<sup>117</sup> Чжоу Цзячжоу. Чжуанхуан чжи тушо (Трактат «Записки об оформлении» с иллюстрациями). Цзинань, 2003. С. 44.

в 10–12 разворотов. В распашных альбомах правую страницу разворота называют заглавной (*чжусе* 主頁). В нее вклеивают средник с живописью, а в левую – средник с каллиграфией или чистый лист бумаги для последующих послесловий. В откидных альбомах живопись размещают в нижней части разворота, а каллиграфию – в верхней. Следует также отметить, что средники горизонтальной ориентации могли оформлять и в распашные альбомы, сгибая их пополам и вклеивая в обе половины разворота.

Средник обрамляется бумагой или шелком, гладким или узорчатым. Обрамление для всего альбома выполняют в едином стиле. Цвета для шелкового обрамления выбирают спокойные: светло-зеленый, бледно-голубой, бежевый, бледно-серый, белый (Илл. 7). Ширина верхнего поля (*тяньтоу* 天頭), расположенного над средником, как и в горизонтальных свитках, обычно больше нижнего поля (*дитоу* 地頭).

Средники и обрамление наклеивают на предварительно приготовленную жесткую основу листов альбомного разворота. Для этого применяют один из двух способов раскройки обрамления: «прорезывание по размеру» (*ватоу фа* 挖投法) или способ «пяти полей» (*усян фа* 五鑲法). В первом случае в обрамляющем материале (шелке или бумаге) прорезываются отверстия строго по размеру и форме средников. Такой способ требует от оформителя предельной точности и большого количества материала для обрамления. Способ «пяти полей» более экономичный. Из обрамляющего материала раскраивают пять полос, образующих поля: верхнее, нижнее, два боковых и среднее (*гэсинь* 隔心), разделяющее две половины разворота<sup>118</sup>.

Вот как Чжоу Эрсюэ предлагает оформлять альбомные развороты: «Альбомные листы [оформляют] вставляя [средник в отверстие] прорезанное в бумаге [сорта] Сюаньдэ<sup>119</sup>, или в плотном бело-голубом гладком шелке. Нужно воздерживаться от [использования] обрамлений из узорчатого шелка. Если

<sup>118</sup> Юань Сюэжуй. Цяньтань цзе дэ чжуанбяо фанши (Краткий обзор способов оформления альбомов) // Вэньу шицзе. 2016. № 5. С. 80.

<sup>119</sup> Бумага сорта Сюаньдэ получила название по девизу правления минского императора Чжу Чжаньци (1399–1435).

полотнище [средника] поперечное, [его] следует [оформлять] по образцу старинного откидного альбома, [ни в коем случае] нельзя сгибать [средники] пополам»<sup>120</sup>.

По свидетельству Чжоу Цзячжоу эстетические принципы, которыми руководствовались оформители в разные эпохи при оформлении альбомных разворотов, могли сильно отличаться. В то же время он полагает, что для обрамления не стоит использовать дорогостоящие материалы, советует избегать вульгарности и следовать стилю древних: «[Наши] предки [оформляя] альбомные листы с каллиграфией и живописью высшей категории (*шан пинь*), даже [когда средники были из] шелка всегда прорезали бумагу, [создавая] из нее обрамление. В нынешнее время заурядные произведения в большинстве своем [обрамляют] плотным гладким шелком, подгибая края, а внутри прорезанного [отверстия] вставляют [средник]. Что же до сунцзянских<sup>121</sup> безвкусных поделок, [их] к тому же расточительно [обрамляют] белым узорчатым шелком, снаружи добавляют шелковые поля [цвета] агарового дерева, внутри [по краям средника пускают] голубую кайму, [но] чем более искусно, тем более вульгарно. Вульгарность – это болезнь, которую сложно излечить. Я желал бы, чтобы все стремились к единой цели: строго следовали стилю древних и искореняли сегодняшнюю пошлость»<sup>122</sup>. Как мы видим, оформители отдавали предпочтение обрамлению из бумаги или шелка спокойных цветов, чтобы не отвлекать внимание зрителя от средника.

Чтобы шелковое обрамление на краях страниц альбома в процессе использования не махрилось и не распускалось, их оклеивали специальной каймой (*тао бянь* 套邊) или подворачивали (*чжуань бянь* 轉邊).

После того как альбомные развороты оформлены, их сгибают пополам и соединяют, склеивая между собой. Склеенный блок альбомных листов присоединяют к обложке при помощи форзацев (*фу е* 副頁) из чистой бумаги, которых может быть несколько. Форзацы выполняют не только конструктивную

<sup>120</sup> Чжоу Эрсюэ. Указ. соч. С. 100.

<sup>121</sup> Сунцзян – район, находящийся в верхнем течении реки Хуанпу. В период династии Цин принадлежал пров. Цзянсу.

<sup>122</sup> Чжоу Цзячжоу. Указ. соч. С. 44.

функцию, они предназначаются для надписей, введений, предисловий и послесловий, которые оставляют авторы, коллекционеры и владельцы альбомов.

На передних форзацах надписи, как правило, лаконичные, от двух до пяти иероглифов. Они кратко характеризуют произведения в альбоме или передают их содержание. Их пишут крупными иероглифами, почерками *чжуаньшу*, *лишу*, *кайшу* или *синшу*<sup>123</sup>. На задних форзацах, наоборот, надписи могут быть достаточно пространственными. Они принадлежат автору, коллекционерам или владельцам альбома. В альбоме «Уменьшенные копии работ мастеров Сун и Юань [кисти] с послесловиями Дун Цичана» (董其昌倣宋元人縮本畫及跋 *Дун Цичан Сун Юань жэнь собэнь хуа цзи ба*) вводная фраза «В малом воплощается великое» (*Сяо чжун сянь да 小中現大*) (Илл. 8), написанная Дун Цичаном (1555–1636)<sup>124</sup> почерком *синшу* на передних форзацах, стала его вторым названием. На форзацах альбома У Чжэня «Руководство по изображению бамбука тушью» некий Ван Ипэн, вероятно, один из бывших владельцев, восторженно написал: «Собрание десяти тысяч драгоценностей» (*Вань юй цун 萬玉叢*). Иногда коллекционеры и владельцы ограничиваются тем, что просто ставят на форзацах свои печати.

Если сопоставить структуру альбома с горизонтальным свитком, то передние форзацы по своему расположению и назначению соответствуют введению (*иньшоу 引首*), следующие за ними листы – протяженному среднику свитка, а задние форзацы – концовке (*товэй 拖尾*).

Альбомам в целом присущ небольшой размер, который определяется величиной живописного средника и типом оформления. На протяжении веков ширина горизонтальных свитков колебалась от 24 до 35 см, поэтому размеры

<sup>123</sup> *Чжуаньшу* – один из древних каллиграфических почерков. Иероглифы пишут вертикальной кистью, их черты прописываются ровными, одинаковыми по толщине линиями, а в пластике преобладают овалы.

*Лишу* – каллиграфический почерк, в котором иероглифы имеют горизонтальный формат, а черты пишут наклонной кистью с изменением нажима.

*Кайшу* – среднескоростной каллиграфический почерк, в котором все иероглифические знаки квадратного формата и имеют одинаковый размер, а толщина черт изменяется при нажиме кисти.

*Синшу* – каллиграфический почерк, в котором скорость письма возрастает за счет слитного прописывания некоторых черт.

<sup>124</sup> Дун Цичан – великий каллиграф, художник и теоретик живописи конца эпохи Мин, сделал блестящую чиновничью карьеру, настаивал на особом значении художественного опыта прошлого.

большинства альбомов укладываются в эти пределы<sup>125</sup>. Редко встречаются большие (до 50 см) и миниатюрные альбомы. Например, некоторые средники в альбомной серии «Малые произведения Ма Юаня» (*Ма Юань сяо пинь* 馬遠小品) совсем крошечные, всего-навсего 14,2 x 9,5 см. Размеры средников в одной альбомной серии могут быть одинаковыми, но могут и немного отличаться.

По сообщению Чжоу Эрсюэ, альбомы хранили в специальных чехлах или шкатулках из ценных пород дерева: «Для ручных свитков [и] альбомов делают чехлы из старой парчи, либо делают шкатулку из красного сандалового дерева, внутри которой подкладка из белого шелка с узором из фениксов в облаках [сорта] Сюаньдэ<sup>126</sup>. В качестве набивки используют свежую хлопковую вату, пересыпанную порошком сандалового дерева, [она] не только источает аромат, но и может отвадить вредителей»<sup>127</sup>.

Альбом, как правило, состоит из работ одного автора, но также в него могли оформлять и произведения сразу нескольких художников, которые работали над одной творческой задачей. Широкое распространение получили сборные альбомы (*цзи цэ* 集冊), созданные коллекционерами из работ разных мастеров, иногда даже принадлежащих к разным эпохам. В коллекции Музея императорского дворца в Тайбэе находится большое количество таких альбомов: «Известные работы четырех великих мастеров династии Юань» (*Юань сы дацзя минцзи* 元四大家名跡), «Альбомные листы Сун и Юань» (*Сун Юань хуацэ* 宋元畫冊), «Собрание живописи Тан, Сун, Юань и Мин» (*Тан Сун Юань Мин цзихуэй* 唐宋元明集繪) и другие.

Если обратиться к современным руководствам по оформительскому искусству, то несложно заметить, что технология изготовления альбомов, несмотря на трудоемкость, практически не претерпела существенных изменений. Например, основы альбомных листов по-прежнему изготавливают, склеивая один за другим

<sup>125</sup> Шэнь Синь. Указ. соч. С. 50.

<sup>126</sup> Шелк сорта Сюаньдэ получил название по девизу правления минского императора Чжу Чжанынцзи (1399–1435). Лучшие его образцы превосходили шелка эпохи Сун.

<sup>127</sup> Чжоу Эрсюэ. Указ. соч. С. 106.

несколько листов бумаги<sup>128</sup>. Также в 80-е гг. XX в. появились готовые альбомы с пустыми страницами (*кунбай цзе* 空白冊頁) без обрамления. Они пользуются большой популярностью среди современных китайских художников и каллиграфов.

Способ оформления произведения живописи определяет культуру его экспонирования и просмотра. Вэнь Чжэньхэн (1585–1645)<sup>129</sup> в трактате «Описание вещей избыточных» (*Чан у чжи* 長物志) писал: «Собирая каллиграфию и живопись великих мастеров, нельзя допускать беспорядка. Большие [произведения] развешивают на стенах жилища, маленькие, такие как ручные свитки и альбомы, размещают на столах»<sup>130</sup>. Действительно, крупноформатные произведения китайской живописи, вертикальные свитки и панно, развешивали в помещениях для украшения интерьера. На некоторых гравюрах и работах живописцев мы можем увидеть, как коллекционеры и владельцы просматривали вертикальные свитки, взятые с хранения. Слуга вынимал произведение из чехла или шкатулки и при помощи специального шеста с наконечником-вилкой (*хуача* 畫叉) держал развернутый свиток на весу, в то время как ученые мужи разглядывали его. Альбомы, как и горизонтальные свитки, размещали на столах. Например, на альбомном листе кисти мастера эпохи Мин Цю Ина (1494–1552) «Оценка древностей в бамбуковом двореике» (*Чжу юань пинь гу* 竹院品古) изображены два ученых мужа, рассматривающие лежащий на столе альбом с живописью (Илл. 9). Судя по очертаниям средников, в развороты альбома вклеены вставки вееров.

Альбомы не предназначались для показа широкому кругу лиц и часто использовались только для индивидуального просмотра. Если горизонтальные свитки просматривали, разворачивая справа налево, словно странствуя в пространстве, то альбомы можно было брать в руки и просматривать, перелистывая

<sup>128</sup> См. подробно: *Янь Гуйжун*. Тушо Чжунго тухуа чжуанбяо (Оформление китайской живописи в иллюстрациях). Шанхай, 2005. С. 49–54.

<sup>129</sup> Вэнь Чжэньхэн – литератор и художник эпохи Мин, правнук известного художника, каллиграфа и поэта Вэнь Чжэнмина (1470–1559).

<sup>130</sup> *Вэнь Чжэньхэн*. Чан у чжи (Описание вещей избыточных) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=457120&remap=gb> (дата обращения: 15.06.2022).

страницу за страницей. Общение с альбомом должно было доставлять зрителю тактильное и эстетическое удовольствие. Об удобстве альбомов для просмотра сообщают письменные источники. Вот выдержка из составленного Ван Кэюем (1587–?) сборника «Коралловая сеть» (*Шаньху ван 珊瑚網*): «...Господин [Шунь Фуцянь] тогда сказал мне: “Что касается коллекционирования, живопись эпохи Сун уступает юаньской в великолепии, шелковые свитки уступают в протяженности бумажным, а горизонтальные свитки при просмотре уступают в удобстве альбомам”»<sup>131</sup>.

Прославленный минский художник Шэнь Чжоу и вовсе заявлял, что альбомы можно просматривать лежа в постели. В конце своего альбома, получившего название «Странствие лежа» (*Во ю 臥游*), он оставил следующую надпись: «Цзун Шаовэнь<sup>132</sup> на четыре стены наклеил изображения пейзажей и говорил, что лежа странствует среди них. Этот альбом квадратной [формы имеет размер] приблизительно [один] *чи*<sup>133</sup>. Можно, лежать в постели лицом вверх, одной рукой держать его, а другой медленно перелистывать... а если устанешь, то можно закрыть [и отложить], ну разве это не удобно?! Ведь держать в руках и перелистывать это утомительно!».

### 3. Альбомы в эпохи Сун, Юань, Мин и начале Цин

На протяжении тысячи лет альбом оставался одним из популярных типов оформления китайской живописи и каллиграфии. Небольшой размер альбомного листа не подходит для воплощения масштабных замыслов, но это ничуть не умаляет художественной ценности живописи. В небольших произведениях художнику сложнее показать пространство, глубину и передать замысел, а требования к мастерству владения кистью и тушью намного выше, поскольку зритель имеет возможность рассматривать альбомные листы с малого расстояния. Из-за дискретной структуры альбома на каждом следующем листе художник

<sup>131</sup> Цит. по: *Шэнь Синь*. Указ. соч. С. 49.

<sup>132</sup> Цзун Бин (375–443) – имя-цзы Шаовэнь, художник и теоретик искусства, автор трактата «Предупреждение к изображению гор и вод» (*Хуа шань шуй сюй 畫山水序*).

<sup>133</sup> *Чи* – традиционная китайская мера длины, в эпоху Мин равная 1/3 метра или около 33 см.



вынужден демонстрировать новое композиционное решение, чтобы избежать монотонности и однообразия. Китайские исследователи считают, что создание альбомов требует от авторов высокого художественного вкуса и мастерства<sup>134</sup>, а кругах живописцев и каллиграфов даже есть поговорка: «Написать свиток легко, а создать альбом – сложно», поэтому альбом считается показателем художественного уровня его создателя<sup>135</sup>.

Альбомы как художественные единства, созданные одним автором, появились, предположительно, в эпоху Сун. Некоторую информацию о них мы можем почерпнуть из письменных источников. Так, у южносунского поэта Линь Сии (1193–1271) есть цикл стихотворений, посвященных альбому некоего чиновника по фамилии Чжан – «Четыре стихотворения к альбому *шаншу* Чжана»<sup>136</sup> (*Ти Чжан шаншу хуацэ сы шоу* 題張尚書畫冊四首). Судя по их содержанию, это был сборный альбом, включавший в себя изображения людей, пейзажей, собак, пионов, птиц<sup>137</sup>. Также до нас дошел альбом южносунского живописца Е Сяояня (XIII в.) «Десять видов озера Сиху» (*Сиху ши цзин ту* 西湖十景圖)<sup>138</sup>. В нем Е Сяоянь изобразил прославленные виды озера Сиху, расположенного в столице империи г. Ханчжоу<sup>139</sup>. Все десять изображений выполнены на шелке в едином стиле, характерном для художников-академистов того времени (**Илл. 10**). Хотя альбом был переоформлен в эпоху Цин, очевидно, что все пейзажи в нем принадлежат к одной серии. К сожалению, это произведение едва ли не единственное, сохранившееся до наших дней. Большая часть альбомов с живописью этого периода была составлена в более позднее время из разрозненных работ и носит компилятивный характер. То же самое относится и к большинству произведений эпохи Юань. В этот непродолжительный период, всего девяносто

<sup>134</sup> Дуань Чжиган. Цяньси Чжунго чуаньтун шаньшуйхуа чжундэ цэ ишу (Краткий анализ искусства альбома в китайском традиционном пейзаже) // Дачжун вэньи. 2010. № 3. С. 93.

<sup>135</sup> Ван Синьлинь. Цэ: Цанцзя дэ «янь чжун дин» (Альбомы: соринка в глазу коллекционера) // Шоуцан. 2015. № 19. С. 21.

<sup>136</sup> Шаншу – букв. «Высший в делах», чиновничья должность в Китае.

<sup>137</sup> Шэнь Синь. Вань Мин цигу хуапу юй фангу цэ (Руководства по живописи с работами древних мастеров и альбомы в подражание древним поздней Мин) // Мэй юань. 2012. № 2. С. 48.

<sup>138</sup> Находится в собрании Музея императорского дворца в Тайбэе.

<sup>139</sup> См. подробно: Duan Xiaolin. The Ten Views of West Lake // Visual and Material Cultures in Middle Period China. Boston, 2017. P. 154, 164.

семь лет, Китаем управляла монгольская династия. Свой протест против чужеземной власти художники выражали в отказе от государственной службы, поэтому живопись юаньской эпохи представлена работами художников-любителей. Тем не менее, в это время появляются альбомы, про которые с уверенностью можно сказать, что они изначально задумывались авторами как художественные единства. Нам известны две такие работы из собрания Музея императорского дворца в Тайбэе. Они принадлежат кисти великих юаньских мастеров У Чжэня (1280–1354) и Ни Цзяня (1301–1374) и датированы 1350 г. Альбом Ни Цзяня «Руководство по живописи» (*Ни Цзянь хуа пу 倪瓚畫譜*) представляет собой руководство по пейзажу. В нем художник схематично демонстрирует, как писать разные виды деревьев и листву, изображать скалы и их штриховку, и сопровождает краткими комментариями.

Альбом У Чжэня «Руководство по изображению бамбука тушью» (*У Чжэнь Мо чжу пу 吳鎮墨竹譜*) выполнен в жанре «цветы и птицы» и посвящен бамбуку, одному из «четырех благородных растений» (*Си цзюньцы 四君子*)<sup>140</sup> (Илл. 11). В нем У Чжэнь сообщает, что, будучи уже в почтенном возрасте<sup>141</sup>, он создал альбом для своего сына Фону (佛奴), которому недостает мастерства. Таким образом, очевидно, что работа с самого начала задумывалась автором как единое целое. Художник также указывает время создания альбома и датирует отдельные листы, из чего следует, что на его написание ушло примерно полтора месяца.

Всего в альбоме двадцать два разворота. На двух первых У Чжэнь пишет эссе Су Дунпо<sup>142</sup> «Запись о нарисованном Вэнь Юйкэ склонившемся бамбуке из долины Юньдан» (*Вэнь Юйкэ хуа Юньдан гу янь чжу цзи 文與可畫筓筥谷偃竹記*)<sup>143</sup>, которое становится своеобразным прологом к руководству. На оставшихся

<sup>140</sup> «Четыре благородных растения» одна из тематических групп жанра «цветы и птицы», которая приобретает особую популярность в эпоху Юань. В нее, помимо бамбука, также включают сливу *мэйхуа*, орхидею и хризантему. Все эти растения символизируют конфуцианские добродетели ученого мужа. Традиционно их изображают монохромной тушью.

<sup>141</sup> В 1350 г. У Чжэню уже исполнился 71 год.

<sup>142</sup> Су Дунпо (1037–1101) – известный поэт, каллиграф, теоретик искусства и государственный деятель эпохи Северная Сун.

<sup>143</sup> Вэнь Юйкэ (1019–1079), другое его имя Вэнь Тун, известный каллиграф, художник и поэт сунской эпохи. Вошел в историю китайской живописи как основатель стиля монохромного бамбука.

двадцати разворотах монохромной тушью художник изображает бамбук. Каждый лист представляет собой отдельное законченное произведение. Несмотря на поставленную изначально задачу создания руководства по живописи, У Чжэню удалось избежать излишнего педантизма. Альбом становится одой благородному растению. На его страницах бамбук предстает во всем своем многообразии, в самых разных состояниях: под дождем, в дымке на рассвете, растущим перед окном, дающим тень. Живопись сопровождают не только рекомендации по изображению бамбука, но и стихотворения и размышления художника. Перед нами не просто руководство по живописи, а личный дневник У Чжэня. Сообщая в надписях обстоятельства и время создания альбомного листа, он инициирует диалог со зрителем. Уверенность и мастерство, с которым художник реализует свой творческий замысел, позволяют сделать вывод о том, что в этот период альбом, как особая форма живописного произведения, уже окончательно сформировался.

В 1368 г. династию Юань сменяет китайская династия Мин, основным стремлением которой становится возрождение традиционной культуры Китая. При императорском дворе воссоздается Академия Художеств. Однако ей уже не суждено достичь былого величия, художники-академисты теперь представляют лишь одно из направлений живописи. Вдали от официальной власти, на юге Китая, в крупных культурных центрах образуются художественные школы. Их представители – свободные художники, которые развивают традиции *вэньжэньхуа* и обращаются к опыту самых разных мастеров эпох Сун и Юань<sup>144</sup>. Таким образом, основными чертами живописи эпохи Мин становятся эклектичность, одновременное сосуществование различных стилей и школ. На протяжении почти трехсот лет правления минской династии художниками создается большое количество произведений живописи, как на свитках, так и в альбомах. Альбомы востребованы такими известными мастерами живописи, как Шэнь Чжоу (1427–1509), Вэнь Чжэнмин (1470–1559), Цю Ин (1494?–1552?), Тан Инь (1427–1509),

---

<sup>144</sup> Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового Времени. М., 2000. С. 181.

Дун Цичан (1555–1636) и другими. Согласно данным «Каталога живописи и каллиграфии Старого Китая» и «Каталога каллиграфии и живописи Музея Гугун», до нас дошло более двухсот с лишним произведений Шэнь Чжоу, включая более десяти альбомов, и столько же произведений Дун Цичана, среди которых уже 56 альбомов<sup>145</sup>.

Вместе с увеличением количества альбомов, существенно расширяется и их тематика. В этот период пейзаж в живописи все также главенствует, поэтому большая часть альбомов посвящена именно ему. Широкое распространение получают альбомы с изображениями видов<sup>146</sup>. Одна из самых ранних дошедших до нас таких работ – «Виды гор Хуашань» (*Хуашань ту цэ* 華山圖冊) кисти Ван Ли (1332–1391) (Илл. 12), созданная в 1383 г. Ван Ли посещал горы Хуашань<sup>147</sup> с целью сбора лекарственных трав и растений, был очарован их необычной красотой и через два года создал этот альбом<sup>148</sup>. Живопись в нем следует стилю художников-академистов Южной Сун Ма Юаня и Ся Гуя. Всего в альбоме 66 листов<sup>149</sup>, из которых 40 – изображения гор Хуашань, сопровождаемые подписями с названиями видов, выполненными почерком *сяокай*. Китайский исследователь Цзинь Синь сопоставил некоторые пейзажи из альбома с современными видами гор Хуашань и пришел к выводу, что Ван Ли написал их с натуры<sup>150</sup>. Кроме того, в альбоме есть листы с каллиграфией с путевыми заметками, стихами и описаниями видов, а также теоретическим сочинением Ван Ли «Предисловие к изображению гор Хуашань»

<sup>145</sup> Шэнь Синь. Указ. соч. С. 49.

<sup>146</sup> Под изображениями видов в данной работе подразумевается живопись, в которой представлены изображения реально существующих местностей. Пейзаж утверждается в качестве самостоятельного жанра в китайской живописи в эпоху Шести династий (220–589). В «Записях о прославленных художниках минувших эпох» (*Лидай минхуа цзи* 歷代名畫記) Чжан Яньюаня (812/815–874/907) упоминаются названия произведений этого времени, которые, вероятно, были созданы по мотивам реально существующих мест в Китае. Одни из самых ранних изображений известных видов Китая, дошедших до наших дней, «Гора Куаньлу» (*Куаньлу ту* 匡廬圖) Цзин Хао и «Виды рек Сяо и Сян» (*Сяосян ту* 瀟湘圖) Дун Юаня, датируются эпохой Пяти династий (907–960). Хотя произведения не являются точными изображениями этих мест, считается, что они передают их характерные черты и особенности. См.: *Дань Гоцянь*. Чжунго гудай шицзин шаньшуй хуа шилюэ: Лю чао чжи лян Сун (Краткий обзор китайского древнего реального пейзажа: от Шести династий до Сун) // Цзыцзиньчэн. 2008. № 8. С. 169.

<sup>147</sup> Хуашань – горный массив в Китае на территории пров. Шэньси, одна из пяти священных гор даосизма.

<sup>148</sup> *Дань Гоцянь*. Чжунго гудай шицзин шаньшуй хуа шилюэ: Юань дай чжи Мин дай (Краткий обзор китайского древнего реального пейзажа: от династии Юань до Мин) // Цзыцзиньчэн. 2008. № 9. С. 137.

<sup>149</sup> В настоящее время одна часть (29 листов) находится в коллекции Музея Гугун в Пекине, а другая – в Шанхайском музее.

<sup>150</sup> Цзинь Синь. «Хуашань ту цэ» юй му ши Хуашань (Альбом с видами гор Хуашань и «...глаза учатся у гор Хуашань») // Шаньдун ишу сюэюань сюэбао. 2012. № 2. С. 80.

(*Хуашань ту сюй* 華山圖序)<sup>151</sup>. Одна из ключевых идей этого текста – призыв к художникам искать вдохновение в реально существующих природных видах. Ван Ли писал: «Я учусь у моего сердца, сердце учится у моих глаз, а глаза учатся у гор Хуашань»<sup>152</sup>.

Дальнейшее развитие живопись с изображением видов получает в творчестве художников Умэньской школы (*Умэнь хуапай* 吳門畫派) из г. Сучжоу<sup>153</sup>. В своих произведениях на свитках и в альбомах они развивают традиции мастеров эпох Сун и Юань и часто воспевают свой родной город и его окрестности. Одним из известных альбомов с пейзажами является работа Шэнь Чжоу (1427–1509) «Двенадцать видов Хуцюшань» (*Хуцюшань шиэр цзин* 虎丘山十二景) из собрания Художественного музея Кливленда. Шэнь Чжоу создал этот альбом в последний период своей жизни после 1490 г. На двенадцати листах мастер изобразил виды окрестностей горы Хуцюшань<sup>154</sup>. Несмотря на то, что надписи с названиями видов отсутствуют, на листах можно узнать многие достопримечательности этой живописной местности. Шэнь Чжоу как внимательный наблюдатель подробно отобразил не только природу своего родного города, но и архитектурные постройки, а также его жителей, которые отдыхают, общаются и наслаждаются прекрасными видами.

Темами альбомов с изображениями видов становятся не только естественные природные ландшафты, но и сады, и парки, а также поместья и жилища интеллектуалов<sup>155</sup>. Так, в альбоме «Изображения Восточной усадьбы» (*Дун чжуан туцэ* 東莊圖冊) Шэнь Чжоу показал поместье своего учителя Чэнь

<sup>151</sup> Первоначальное название эссе «Повторное предисловие к изображению гор Хуашань» (*Чун вэй Хуашань ту сюй* 重為華山圖序). См.: *Пэн Фэн*. Чун ду «Чун вэй Хуашань ту сюй» (Снова читая «Повторное предисловие к изображению гор Хуашань») // *Мэйшу юй шэцзи*. 2018. № 2. С. 1.

<sup>152</sup> Цит. по: *Siren O.* The Chinese on the Art of Painting: Text by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties. New York, 2005. P. 122.

<sup>153</sup> Умэнь – древнее название Сучжоу.

<sup>154</sup> Гора Хуцюшань с древности и по сей день является одной из достопримечательностей Сучжоу.

<sup>155</sup> Традиция изображать поместья восходит к произведению поэта и художника эпохи Тан Ван Вэя (699/701–759/761) «Изображение усадьбы Ванчуань» (*Ванчуань ту* 輞川圖), а также к свитку мастера Северной Сун Ли Гунлиня (1049–1106) «Горная усадьба» (*Шань чжуан ту* 山莊圖), на котором тот изобразил свою усадьбу в горах Лунмяньшань.

Куаня, а альбом Вэнь Чжэнмина<sup>156</sup> «Тридцать один вид сада Скромного чиновника» (*Чжочжэн юань саньшии цзин ту* 拙政園三十一景圖), созданный в 1533 г., посвящен одному из известнейших частных садов Сучжоу<sup>157</sup>. Вэнь Чжэнмин принимал активное участие в его устройстве и даже написал эссе «Запись о саде Скромного чиновника» (*Чжочжэн юань цзи* 拙政園記)<sup>158</sup>. В эссе он перечислил названия основных видовых точек сада. Вероятно, именно их он и изобразил в своем альбоме<sup>159</sup>.

Такой интерес к изображениям видов среди художников Умэньской школы не случаен. Ван Ли был уроженцем Куншаня, небольшого городка в окрестностях Сучжоу. И хотя нет никаких свидетельств того, что Шэнь Чжоу когда-либо видел или копировал его «Виды гор Хуашань», письменные источники указывают, что альбом было хорошо знаком поэтам и литераторам из его окружения<sup>160</sup>.

В эпоху поздней Мин среди широких слоев населения становятся популярны путешествия, следом появляется большое количество путевых заметок, издаются иллюстрированные книги, пишутся пейзажи<sup>161</sup>. Все это, несомненно, является одной из причин распространения и невероятного успеха альбомов с описаниями путешествий и изображениями различных достопримечательностей (*цзю цэ* 紀游冊). Большой вклад в их развитие внес известный поэт и писатель Ван Шичжэнь (1526–1590), любивший путешествовать и записывать путевые впечатления. Он часто заказывал у художников произведения по мотивам своих поездок, в том числе в форме альбомов. Так, в 1573 г. художник Лу Чжи (1496–1576) создал альбом «Странствие по озеру Дунтин» (*Ю Дунтин туцэ* 游洞庭圖

<sup>156</sup> Вэнь Чжэнмин (1479–1559) – известный художник, каллиграф и поэт минской эпохи.

<sup>157</sup> Сад «Скромного чиновника» один из крупнейших и знаменитых садов Сучжоу, который существует и в наше время. Был создан в 1509 г. ушедшим в отставку чиновником Ван Сяньчэном на месте бывшего монастыря.

<sup>158</sup> См.: Ли Чжицзянь. Вэнь Чжэнмин юй «Чжочжэн юань саньшии и цзин ту» (Вэнь Чжэнмин и «Тридцать один вид сада Скромного чиновника») // Мэй юй шидай. 2009. № 4. С. 105–107.

<sup>159</sup> См.: Чжоу Вэйцзюань. Чжунго гудянь юаньлинь ши (История старых китайских садов). Пекин, 1999. С. 293–294.

<sup>160</sup> Цзян Юншуй. Цун «Сяо Сян ба цзин ту» дао «цзи ю ту» – Чжунго хуэйхуа ши шан игэ гуаньюй хуа и чжуаньхуан дэ аньли (От «Изображения восьми видов Сяо и Сян» до изображений-описаний путешествий – один случай о подмене смыслов из истории китайской живописи) // Мэйшу юй шэцзи. 2016. № 1. С. 50.

<sup>161</sup> У Жэньшу. Пиньвэй шэхуа: Вань Миндэ сяофэй шэхуэй юй шидафу (Вкус роскоши: общество потребления и чиновничество в эпоху поздней Мин). Пекин, 2008. С. 170.

冊)<sup>162</sup>. Еще один альбом был написан художниками Цянь Гу (1508–1572) и Чжан Фу (1546–1631) и называется «Совместное изображение водных странствий [мастерами] Цянь Гу и Чжан Фу» (*Цянь Гу Чжан Фу хэхуа шуйчэн ту* 錢谷張復合畫水程圖). Это масштабное произведение создано по мотивам поездки Ван Шичжэня из Сучжоу в Пекин и состоит из трех частей<sup>163</sup>, в которых содержится 86 разворотов, из них 84 с живописью. На заднем форзаце третьей части Ван Шичжэнь сообщает историю его создания. Виды в альбоме расположены в том порядке, в котором они встречаются на Великом канале<sup>164</sup> по пути из Сучжоу в Пекин. Особенностью этого произведения является натуралистичность и достоверность изображенных видов<sup>165</sup>.

Пейзажи, в которых запечатлены воспоминания о путешествиях, встречаются и на горизонтальных свитках. Однако альбомы становятся все более популярны, поскольку позволяют художнику сосредоточиться на изображении тех видов, которые произвели на него наиболее сильное впечатление. Свиток требует от автора связанности и логической последовательности в изображении пейзажа, его создание занимает много времени, тогда как альбомный лист художник может закончить до того, как его впечатления потеряют свежесть<sup>166</sup>.

Во время поездок путешественники приобретали на память альбомы с изображениями достопримечательностей, которые реализовывались в лавках по продаже живописи и оформительских мастерских. Такие альбомы на продажу писали не только отдельные художники, но и целые коллективы авторов. В них каждый художник изображал то, что у него лучше получалось. Возможно, разделение труда было необходимо, чтобы упростить и ускорить работу<sup>167</sup>.

<sup>162</sup> Цзян Юншуй. Указ. соч. С. 52–53.

<sup>163</sup> Каждая часть оформлена в отдельный альбом.

<sup>164</sup> Великий канал (*Юньхэ* 運河) – искусственный судоходный канал, который проходит по восточной части страны и соединяет северную часть с югом.

<sup>165</sup> См. подробно: *Е Ятин*. Миндай дэ хуанью вэньхуа – тань юань сан «Шуй чэн ту» дэ цзиши тэсэ цзи ци гуаньчжун (Минская культура [чиновничьей] службы на чужбине – об особенностях отображения фактов и аудитории, хранящегося в музее [альбома] «Шуй чэн ту») // Гугун вэньу юэкань. 2018. № 3. С.83.

<sup>166</sup> *Шэнь Синь*. Указ. соч. С. 52.

<sup>167</sup> *Kindall E.* Visual Experience in Late Ming Suzhou “Honorific” and “Famous cites” Paintings // *Ars Orientalis*. 36. P. 160–161, 163.

Также коллективами авторов создавались альбомы, приуроченные к какому-нибудь важному событию, например, «альбомы долголетия» (*шоуцэ* 壽冊), в честь юбилея какого-нибудь видного деятеля или коллеги<sup>168</sup>, и «почетные альбомы» (*honorific albums*), названные так историком искусства Элизабет Кинделл. «Почетные альбомы» преподносили хорошо зарекомендовавшим себя чиновникам или другим выдающимся личностям, когда они уходили в отставку или покидали свой пост в связи с новым назначением<sup>169</sup>. В этих двух типах альбомов изображали виды, имевшие особую значимость для адресата альбома или связанные с его деятельностью.

Кроме альбомов с изображениями видов появляются другие, также написанные в жанре пейзажа. Джеймс Кахилл в работе «Лирическое путешествие: поэтическая живопись Китая и Японии» выделяет два тематических направления в альбомах конца эпохи Мин – начала Цин: альбомы по мотивам поэзии (*шии цзе* 詩意冊頁) и альбомы с пейзажами в подражание древним (*фангу цзе* 仿古冊頁)<sup>170</sup>.

В альбомах по мотивам поэзии на каждом листе художник рисовал пейзаж и писал стихотворение древнего поэта или несколько строк из него. Традиция создавать произведения живописи на основе поэзии в Китае восходит к Гу Кайчжи (345–406) и его известному свитку «Фея реки Ло» (*Ло шэнь фу ту* 洛神賦圖), написанному по одноименной поэме Цао Чжи (192–232). По мнению Кахилла, причиной широкого распространения альбомов по мотивам поэзии в эпоху Мин стало увеличение числа людей, пишущих стихи, и образованных людей, способных оценить поэзию<sup>171</sup>. Наибольшей популярностью в минский период пользовалась поэзия эпохи Тан. Участники действовавшей в конце XV в. литературной группы «Семь ранних поэтов» (*Цянь ци цзы* 前七子)<sup>172</sup> призывали «в изящной прозе

<sup>168</sup> Liu Lihong. Collecting the Here and Now: Birthday Albums and the Aesthetics of Association in Mid- Ming China // The Journal of Chinese Literature and Culture Vol. 2. Issue 1. (April 2015). P. 43–44.

<sup>169</sup> Kindall E. Op. cit. P. 145–147.

<sup>170</sup> Cahill J. The Lyric Journey: poetic painting in China and Japan. Cambridge, 2002. P. 124–128.

<sup>171</sup> Ibid., p. 127.

<sup>172</sup> «Семь ранних поэтов» – литературная группа, действовавшая в конце XV–начале XVI вв., в которой главенствовали Ли Мэньян (1473–1530) и Хэ Цзинмин (1483–1521).



обратиться к стилю эпох Цинь и Хань, а в поэзии к периоду расцвета Тан»<sup>173</sup>. Самыми любимыми поэтами художников того времени были танские поэты Ли Бо (701–762/763), Ван Вэй (699–759), Ду Фу (712–770), а также поэты других эпох: Тао Юаньмин (365–427), Су Дунпо. Коллекционер Чжан Чоу (1577–1643) в трактате «Ладья каллиграфии и живописи из Цинхэ» (*Цинхэ шу хуа фан* 清河書畫舫) даже перечислил строки стихотворений танских поэтов, на которые создавали свои произведения такие известные художники эпохи Мин, как Тан Инь, Вэнь Чжэнмин, Шэнь Чжоу и другие<sup>174</sup>.

Художники выбирали для своих альбомов стихотворения одного поэта либо поэзию какого-то периода. Почти всегда это была пейзажная лирика. Иногда на альбомном листе писали не все стихотворение целиком, а лишь несколько строк. Альбом позволял художнику на каждом листе писать новые строки стихотворений и рисовать все новые пейзажи, создавая целую череду впечатлений. В лучших образцах таких произведений художникам удавалось достичь небывалого единства поэзии и живописи, взаимодополнения и взаимопроникновения, создать свой неповторимый лирический мир. В менее удачных живопись являлась лишь иллюстрацией к поэзии, подобно иллюстрациям в поэтических сборниках. Встречаются и такие примеры, где сложно определить связь между живописью и начертанными строками стихотворений<sup>175</sup>.

Прекрасным примером произведений эпохи поздней Мин является альбом художника Шэн Маоэ (XVII в.) «Пейзажи на поэзию эпохи Тан» (*Тан шиши шаньшуй туцэ* 唐詩意山水圖冊). Этот альбом с шестью листами квадратной формы выполнен на шелке. Шэн Маоэ работает бледной тушью и использует легкую подцветку. Он умело передает погодные явления и световые эффекты, создавая свой чарующий мир закатов, сумерек, дождей и туманов. Двустихия из пейзажной лирики эпохи Тан, написанные почерком *синшу*, выступают в качестве акцентов,

<sup>173</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.3: Литература. Язык и письменность. ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2008. С. 69.

<sup>174</sup> Юань Синпэй. Ши хуа дэ кунцзянь цзи ци сяньду – и минжэнь дэ цзопинь вэй чжунсинь (Пространство поэтической живописи и ее границы – на примере произведений авторов эпохи Мин) // Вэньсюэ ичань. 2016. № 1. С. 4.

<sup>175</sup> Cahill J. The Lyric Journey. P. 125–127.

усиливают атмосферу и звучание живописи. В этом альбоме Шэн Мао добивается небывалого единства живописи и поэзии, причем уже не живопись иллюстрирует поэзию, а поэзия изящно дополняет живопись, делает ее глубокой и проникновенной. Среди других альбомов по мотивам поэзии можно отметить произведения мастеров Сян Шэнмо (1597–1658) и Шао Ми (1592–1642).

На листах альбомов в подражание древним художники изображали пейзажи, стараясь воспроизвести стиль одного или нескольких мастеров прошлого. Авторы нередко сопровождали пейзажи надписями: «подражая...» (*фан 仿*), «копируя...» (*мо 摹*), «в стиле...» (*фа 法*) и указывали имя, псевдоним или прозвище живописца, которому следуют. Тайваньский исследователь Ван Цзинлин считает, что появление таких альбомов произошло благодаря следующим двум обстоятельствам. Во-первых, из-за укоренившейся традиции составления сборных альбомов (*цзи цэ 集冊*), в которые коллекционеры оформляли различные малоформатные произведения из своих коллекций, в том числе работы древних мастеров. Во-вторых, с получившим в эпохи Мин и Цин популярность в живописных кругах курсом на «возврат к древности» (*фу гу 復古*)<sup>176</sup>.

Китайский исследователь Шэнь Синь замечает, что в эпоху ранней Мин представители Чжэцзянской<sup>177</sup> и Умэньской школ копировали произведения древних мастеров, однако это были преимущественно свитки. Позднее появилось большое количество альбомов в подражание древним. Шэнь Синь связывает их

<sup>176</sup> Ван Цзинлин. Цзяньли дьяньфань: Ван Шиминь юй «Сяо чжун сянь да цэ» (Утверждение эталона: Ван Шиминь и альбом «Сяо чжун сянь да») // Голи Тайвань дасюэ мэйшу ши яньцзю цзикань. № 24. С. 202–203.

В подтверждение гипотезы Ван Цзинлина можно привести надпись из альбома «В подражание стилям древних» (*Могу хуацэ 摹古畫冊*) представителя Умэньской школы живописи Тан Иня (1470–1524). Данный альбом находится в коллекции Музея императорского дворца в Тайбэе, его датируют 1510 г. В надписи Тан Инь рассказывает историю создания альбома: «Я искренне люблю известные работы древних мастеров, но [у меня] нет возможности много коллекционировать. Прослышал, что в Уцзяне у семейства Ши есть богатое собрание. По этой причине с Дэхуном направился [с визитом] и изучал [их коллекцию] несколько дней. Поэтому изо всех сил пытался раскрыть секреты [живописи] содержащиеся в этих свитках. Когда вернулся, то не забыл. В свободное время тотчас вспомнил изображения, которые запомнил, и получился один альбом, всего десять с лишним листов. Неизвестно, древние ли превосходили меня, или я превосшел их. Поэтому преподнес [альбом] Дэхуну, чтобы он рассудил, удалось мне это или нет. Дэхун, возвращая альбом, мне сказал, что по большей части мне удалось превзойти древних». Как мы видим, одной из причин создания альбома было отсутствие у художника возможности коллекционировать живопись древних. После знакомства с произведениями мастеров прошлого из собрания семейства Ши он написал этот альбом по памяти.

<sup>177</sup> Чжэцзянская школа или школа Чжэ (*Чжэцзян хуанай 浙江畫派*) – школа живописи эпохи Мин, представители которой развивали традиции художников-академистов Южной Сун. Ее возглавил живописец Дай Цзинь (1388–1462), уроженец г. Ханчжоу пров. Чжэцзян.

появление с расцветом книгопечатания и массовым изданием печатных руководств по живописи, таких как «Руководство по живописи господина Гу» (*Гу ши хуану* 顧氏畫譜)<sup>178</sup>. Произведения мастеров прошлого на свитках всегда были доступны только ограниченному кругу, теперь же многие художники получили возможность ознакомиться с их творчеством посредством печатных изданий. Соответственно для своих работ в подражание древним они выбирали альбом за его небольшой размер и сходство с руководствами по живописи<sup>179</sup>.

В эпоху Мин все большую популярность набирает живопись в жанре «цветы и птицы». В альбомах с пейзажами нередко встречаются изображения цветов, растений и животных, как, например, в известной работе Шэнь Чжоу «Странствие лежа» (*Во ю* 臥游). Также появляются альбомы, полностью выполненные в этом жанре, хотя по численности они значительно уступают альбомам с пейзажами. В них художники работают в самых разных стилях. Некоторые создают изображения растений и животных в технике «прилежной кисти» в духе живописи Южной Сун, другие предпочитают более свободную «лапидарную кисть», характерную для живописи *вэньжэньхуа*. Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Чэнь Чунь, Лу Чжи и другие художники воплощают в своей живописи принцип *сяо сеи* (小寫意). Их техника основывается на соединении «бескостного метода» (*угу фа* 無骨法) и других приемов и уделяет большое внимание внешнему облику объектов. В альбомах художники изображают мир во всем его многообразии – цветы, растения, плоды, птицы, животные и причудливые камни. Достичь этого они могли только внимательно наблюдая и изучая флору и фауну, поэтому в послесловиях нередко указывали, что их живопись является «изображением живой природы» (*сеишэн* 寫

<sup>178</sup> «Руководство по живописи господина Гу», другое название «Книга живописи знаменитых мастеров прошлых эпох» (*Лидай мин гун хуану* 歷代名公畫譜), было составлено Гу Бином и издано в 1603 г. в Ханчжоу. Каждый разворот руководства посвящен стилю какого-нибудь известного мастера. См.: Даму Кан. Мин мо хуабэньдэ синшэн юй шичан (Расцвет и рынок иллюстрированной книги конца Мин) // Чжэцзян дасюэ сюэбао. 2010. № 1 С. 50–51.

<sup>179</sup> Шэнь Синь. Указ. соч. С. 53–54.

生)<sup>180</sup>, а все образы взяты из окружающего мира. Так, Вэнь Чжэнмин в послесловии к альбому с изображениями цветов и растений (*Хуахуэй цзе* 花卉冊頁, 1533) признается, что нарисовал все, что увидел из окна своего кабинета, а Шэнь Чжоу в конце одного из своих альбомов (1494) пишет, что, играя кистью, придавал предметам очертания согласно их облику.

В конце эпохи Мин Сюй Вэй (1521–1593)<sup>181</sup> открывает для альбомов живопись в духе *да сэй* (大寫意). Он изображает объекты предельно обобщенно и поэтому имеет возможность при помощи кисти и туши выразить свою индивидуальность, свои внутренние переживания. Сюй Вэй пишет монохромной тушью в раскованной, непринужденной манере и часто сопровождает живопись поэтическими строками, собственного сочинения. Его каллиграфия, написанная почерками *куанцао* и *синшу*, также экспрессивна, как и живопись. Одним из примеров работ художника является альбом «Изображения живой природы» (*Сешэн цэ* 寫生冊) из коллекции Музея императорского дворца в Тайбэе.

В эпоху Мин помимо альбомов в жанрах пейзажа и «цветы и птицы» пользовались популярностью и альбомы в жанре «изображения людей». Состоящие из множества листов, они как нельзя лучше подходили для создания групповых портретов. В собрании Музея императорского дворца в Тайбэе хранится несколько альбомов с погрудными портретами императоров и императриц эпох Сун, Юань и Мин, выполненные в технике «прилежной кисти».

Другим тематическим направлением в альбомах стала религиозная живопись. В период правления императора Ваньли (1572–1620) буддизм в Китае переживает свое возрождение и обновление<sup>182</sup>. Художники пишут серии изображений буддийских святых, бодхисаттв, архатов, отшельников и аскетов,

<sup>180</sup> Сейчас под *сешэн* подразумевается рисунок с натуры, но в Старом Китае это понятие имело иное значение и относилось преимущественно к живописи в жанре «цветы и птицы». Целью «изображения живой природы» было не воспроизведение внешней оболочки предметов, а изображение их неиссякаемой жизненной силы. См.: Цзи Фэн. Цун «сешэн» дэ юлай кань шаньшуй хуадэ циюань юй яньбянь (Появление и развитие пейзажной живописи с точки зрения происхождения [понятия] «сешэн») // Эршии шици. 2012. № 12. С. 101–102.

<sup>181</sup> Сюй Вэй – художник конца эпохи Мин, также талантливый литератор, поэт и каллиграф.

<sup>182</sup> Kent R.K. Depictions of the Guardians of the Law: Lohan painting in China // Latter days of the Law: Images of Chinese Buddhism. Honolulu, 1994. P. 198.

черпая вдохновение в текстах сутр и джатак. Особой популярностью пользуются изображения групп 16 и 18 архатов. Мастера, как правило, работают в технике «прилежной кисти» или «контурного рисунка». Посвящают альбомы и изображениям святых даосского пантеона и различных отшельников.

Среди художников эпохи Мин, создававших альбомы с религиозной живописью, прославились такие мастера, как У Бинь (1573–1619), Дин Юньпэн (1547–1628) и Чэнь Хуншоу (1598–1652). Одной из наиболее ярких работ является альбом У Биня «Двадцать пять великих святых из Шурангама-сутры» (*Лэньянь нянью юаньтун фосян цэ* 楞嚴廿五圓通佛像冊, 1602). Согласно тексту сутры, Будда спросил своих учеников и бодхисаттв, каким образом они постигли учение Дхармы. Каждый из них предоставил учителю свой ответ. На первом листе художник изображает Будду, сидящего на лотосовом троне, из его головы исходит сияние. На остальных листах он пишет бодхисаттв и учеников Будды, каждого из них в момент обретения мудрости. Всего в альбоме двадцать пять листов с их изображениями. У Бинь работает в технике «прилежной кисти». Его живопись отличается своим особым, неповторимым архаизированным стилем. Он использует приглушенные, мягкие цвета, которые придают образам святых загадочность и благородство.

Жанр «изображения людей» в альбомах представлен также сюжетными и бытовыми сценами. Так, в альбоме «Благие события периода мира и спокойствия» (*Тайтин лэши* 太平樂事), который приписывают кисти Дай Цзиня, художник пишет идиллические картины сельской жизни, а в альбоме «Двенадцать сценек выпаса быка» (*Шиэр му ту* 十二牧圖) мастер Ли Линь (1588–?) очень трогательно изображает общение юного пастушка с подопечным быком и сопровождает каждый сюжет стихотворными строками собственного сочинения.

Минская эпоха в 1644 г. сменяется периодом маньчжурского правления, однако преемственность традиционной китайской культуры не была нарушена. Первые цинские императоры признавали китайские духовные ценности и стремились показать себя покровителями культуры и искусства, но их вкусам была

присуща косность и консервативность. Ведущим жанром живописи по-прежнему остается пейзаж, продолжает свое развитие жанр «цветы и птицы». В живописных кругах происходит разделение художников на два лагеря. С одной стороны – мастера ортодоксального <sup>183</sup> направления, чье творчество получает поддержку правящих кругов, среди них наиболее известны «Четыре Вана» (*Сы Ван 四王*): Ван Шиминь (1592–1680), Ван Цзянь (1598–1674), Ван Хуэй (1632–1717) и Ван Юаньци (1642–1715). С другой – представители неофициального творчества: Шитао (1642–1707), Бада Шаньжэнь (1626–1705), Хунжэнь (1610–1664) и другие. В этот период альбомы популярны как среди мастеров-ортодоксов, так и их оппонентов, причем творчестве каждого из направлений есть свои особенности.

На художественные круги этого периода большое влияние оказала теория о разделении живописи на Южную и Северную школы (*Нань бэй цзун 南北宗*), которую одним из первых выдвинул Мо Шилунь (1537–1587), а затем продолжил разрабатывать Дун Цинчан. Деление было заимствовано у буддийского учения *чань*, однако проводилось оно не по географическому принципу. Начиная с эпохи Тан великих мастеров прошлого поделили на две школы живописи<sup>184</sup>. Несмотря на неочевидность критериев, на основе которых проводилось разделение, такая попытка переосмысления истории пейзажной живописи была принята многими художниками и теоретиками и получила широкое распространение в последующие эпохи. Сам Дун Цинчан называл себя последователем Южной школы, и, благодаря его авторитету, с конца эпохи Мин большое внимание уделяется развитию традиций причисляемых к ней мастеров.

<sup>183</sup> Китайский исследователь Чоу Цзюси (Chou Ju-hsi) в своей работе раскрывает это понятие. Он указывает, что слово «ортодоксальный» (*чжэнцзун 正宗*) в наши дни имеет скорее негативную окраску и ассоциируется с властью и косностью, в то время как на китайском языке оно подразумевает «правильный», «верный» путь. По его мнению, ортодоксальность в живописи в эпоху Цин означает господствующее направление. Цит. по: *Fong Wen C. Art as History: Calligraphy and Painting as One. P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University, 2014. P. 322.*

<sup>184</sup> Танского корифея Ли Сысюня (651–716) и его сына Ли Чжаодао (675–758) провозгласили родоначальниками Северной школы, также к ней отнесли Ли Тана (1050?–1130?) и художников-академистов Южной Сун Ма Юаня (1170–1240) и Ся Гуя (1070–1230). Поэта и живописца Ван Вэя (699–759) стали считать основателем Южной школы. В эту школу включили многих мастеров древности: Дун Юаня (?–962) и Цзюйжэня (X в.), Ли Чэна (919?–967), Ми Фу (1051–1107) и его сына Ми Южэня (1074–1151), четырех великих мастеров эпохи Юань Хуан Гунвана (1269–1354), Ван Мэна (1308–1385), Ни Цзяня (1301–1374) и У Чжэня (1280–1354), а также художников эпохи Мин Шэнь Чжоу (1427–1509) и Вэнь Чжэнмина (1470–1559).

Художники ортодоксального направления штудировали работы мастеров Южной школы и в своем творчестве следовали эстетической программе Дун Цичана – «вторить древним», оставаясь самим собой<sup>185</sup>. Их главным художественным методом стала «интерпретация классики» (*фангу* 仿古)<sup>186</sup>. По этой причине в творческом наследии ортодоксов основную часть составляют альбомы с пейзажами в подражание древним, и лишь малую часть – альбомы по мотивам поэзии.

Один из наиболее прославленных альбомов в подражание древним – работа Ван Шиминя, известная под названием «В малом воплощается великое» (*Сяо чжунсянь да* 小中現大)<sup>187</sup>. В нем содержится двадцать два листа с копиями пейзажей известных мастеров живописи разных эпох, таких как Дун Юань, Цзюй Жань, Хуан Гунван, Ван Мэн, У Чжэнь и Ни Цзань. Ван Цзинлин обращает внимание, что этот альбом сформирован по тому же принципу, что и сборные альбомы, однако состоит не из оригиналов, а из уменьшенных копий произведений древних мастеров из личной коллекции Ван Шиминя<sup>188</sup>. Особую ценность ему придают каллиграфические надписи, вклеенные в левый разворот, они были сделаны рукой самого Дун Цичана. Работа Ван Шиминя породила в художественных кругах Тайцана<sup>189</sup> моду на создание подобных альбомов<sup>190</sup>.

В отличие от группы «Четыре Вана», направление художников представителей неофициального творчества было очень разнородным. Многие из них не приняли власть маньчжурской династии и выбрали свободную жизнь отшельников вдали от столицы. Получить некоторое представление о созданных

<sup>185</sup> Малявин В.В. Сумерки Дао. С. 187.

<sup>186</sup> *Фангу* дословно означает «подражание древним», однако, по мнению С.Н. Соколова-Ремизова, правильнее будет переводить его как «интерпретация классики». См.: Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.6 (дополнительный): Искусство. ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2006. С. 108.

<sup>187</sup> Авторство альбома долгое время традиционно приписывали Дун Цичану, однако Ван Цзинлин считает, что он создан Ван Шиминем. См. подробно: *Ван Цзинлин*. Цзяньли дьяньфань. С. 178–181.

<sup>188</sup> *Ван Цзинлин*. Цзяньли дьяньфань. С. 203.

<sup>189</sup> Тайцан – город в провинции Цзянсу, уроженцами которого были трое из «Четырех Ванов»: Ван Шиминь, Ван Цзянь и Ван Юаньци.

<sup>190</sup> По совету Ван Шиминя похожий альбом написал другой представитель группы «Четырех Ванов», Ван Цзянь, поскольку «альбом “В малом воплощается великое” можно положить в походный короб, тогда он будет под рукой в разъездах, и всегда будет образец для подражания». Цит. по: *Жэнь Вэньлин*. Вэй цзай мяоу жэнь дэ чжи: ши лунь Ван Цзянь «Фангу шаньшуй ту» цэ (Только глубоко вникнув человек способен постичь: размышляя о альбоме с пейзажами в подражание древним Ван Цзяня) // Цзыцзиньчэн. 2018. № 8. С. 68.

ими альбомах мы можем, обратившись к составленным Ван Шицином спискам датированных произведений восьми мастеров начала Цин<sup>191</sup>. Ван Шицин включил в эту группу известных независимых художников того времени – Чэн Суя (1607–1692), Хунжэня (1610–1664), Куньцаня (1612–1673), Чжа Шибяо (1615–1697), Гун Сяня (1619–1689), Дай Бэньсяо (1621–1693), Бада Шаньжэня (1626–1705) и Шитао. У каждого из них имеются альбомы, больше всего их у Чжа Шибяо – 46, у Шитао и Бада Шаньжэня – по 36, у Гун Сяня – 11, а у остальных живописцев – не более чем по десять альбомов<sup>192</sup>. Эти восемь мастеров не имели общей эстетической программы и пошли по пути индивидуального самовыражения, что проявилось в большем разнообразии их произведений в форме альбомов. Судя по названиям, многие из них выполнены в жанре пейзажа, в том числе в подражание древним, с изображениями видов и по мотивам поэзии. Чэн Суя, Хунжэня, Чжа Шибяо и Дай Бэньсяо традиционно относят к Синьаньской школе живописи (*Синьань хуанай* 新安畫派)<sup>193</sup>, художники которой ориентировались на стиль юаньских мастеров Ни Цзаня и Хуан Гунвана<sup>194</sup>, в то время как их пейзажи навеяны природой родного для них региона Хуэйчжоу<sup>195</sup>. Но даже в их творчестве мы не увидим единства. Так, у Чжа Шибяо альбомы в подражание древним составляют примерно треть от общего числа, а у Дай Бэньсяо и Хунжэня всего по одной такой работе.

Гун Сянь воспринял призыв «возврата к древности», однако, судя по его работам, у него было своеобразное понимание этой идеи. Изучая произведения мастеров прошлого, он выработал свою оригинальную манеру письма, для которой характерна более плотная и насыщенная темная штриховка. Художник не писал альбомов с изображениями видов, его отвлеченные пейзажи производят

<sup>191</sup> См. подробно: *Ван Шицин*. Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (и) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 1)) // Синь мэйшу. 1999. № 3. С. 35–44.; *Ван Шицин*. Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (эр) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 2)) // Синь мэйшу. 1999. № 4. С. 70–76.

<sup>192</sup> *Ван Шицин*. Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (и) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 1)) // Синь мэйшу. 1999. № 3. С. 44.

<sup>193</sup> Синьаньская школа живописи – региональная школа пейзажной живописи конца Мин – начала Цин, основной темой пейзажей художников этой школы являются виды гор Хуаншань.

<sup>194</sup> Эти мастера предпочли шелку бумагу, более тонко реагирующую на прикосновения кисти. Для их живописи также свойственно сближение с каллиграфией и усиление условного характера художественного языка.

<sup>195</sup> Хуэйчжоу (другое название Синьань) – регион, который находится на стыке провинций Цзянсу и Аньхуэй.



впечатление несколько ирреальных. Альбомы Гун Сяня с пейзажами не специфицированы, и лишь одна из одиннадцати работ создана в подражание Цзюйжаню<sup>196</sup>.

Бада Шаньжэнь стоит несколько особняком от всех остальных. Он прославился как мастер жанра «цветы и птицы», большинство его альбомов написано именно в этом жанре. Также у него немало смешанных альбомов, в то время как альбомов с пейзажами намного меньше. Он рисовал цветы, растения, овощи и плоды, очень любил изображать птиц и животных, например, один из его альбомов посвящен маленьким рыбкам. Бада Шаньжэнь работал исключительно монохромной тушью, его живопись отличается особым, неподражаемым стилем.

Что касается Шитао, то он выделяется из всех прочих мастеров наибольшим разнообразием. В его творчестве присутствуют альбомы, выполненные практически во всех жанрах. В отличие от других семи художников, у него нет альбомов в подражание древним, что связано с особенностями его эстетических воззрений. Более подробно произведения Шитао будут рассмотрены в следующих главах.

\*\*\*

Итак, *цзе* представляют собой самобытное явление, которому сложно найти аналог в европейской культурной традиции. До сегодняшнего времени никаких попыток их осмысления в отечественном искусствознании не предпринималось. Как выяснилось, *цзе* являются не только типом оформления произведений живописи, но и особой формой произведения. Для того чтобы как можно полно раскрыть сущность *цзе* нами было введено понятие «альбомного цикла». Помимо этого были выделены критерии циклизации, на основании которых художники объединяют свои произведения в циклы. Для обозначения *цзе* предлагается использовать уже устоявшийся термин «альбом».

Согласно письменным источникам, как тип оформления альбомы стали применяться не позднее эпохи Сун. Их возникновение связано с изобретением

---

<sup>196</sup> Цзюйжань – ведущий художник-пейзажист X в., ученик другого прославленного мастера того времени Дун Юаня. Дун Цичан впоследствии причислил Цзюйжана к мастерам Южной школы живописи.

книг, состоящих из страниц, и развитием книгопечатания. Постепенно складывается конструкция альбомов, технология изготовления и эстетические требования к оформлению. С рекомендациями по изготовлению альбомов можно ознакомиться в различных трактатах, написанных коллекционерами минской и цинской эпох. Своеобразная конструкция альбома гарантирует хорошую сохранность произведений живописи и предполагает особый способ экспозиции. Альбомы не подходят для украшения интерьера или демонстрации большому количеству зрителей, поэтому в них оформляли камерные произведения, предназначенные для узкого круга лиц.

Живопись в альбомах выполняется при помощи тех же инструментов и материалов, что и на свитках, используются такие же техники и приемы. Ее отличает только небольшой размер листов. Первые произведения живописи в форме альбомов, созданные одним автором-художником, также появились в сунскую эпоху. Одна из известных нам работ этого периода – «Десять видов озера Сиху» кисти мастера Е Сяояня. Немногочисленные альбомы юаньской эпохи представлены произведениями известных мастеров того периода – У Чжэня и Ни Цзяня. Судя по всему, к этому времени авторский альбом уже окончательно сформировался.

Расцвет искусства альбомов приходится на эпоху Мин. Все больше художников обращается к этой форме произведений. Работа Ван Ли «Виды гор Хуашань» положила начало направлению альбомов с изображениями видов, в которых художники писали наиболее живописные места Китая. В дальнейшем это направление получило развитие в живописи мастеров Умэньской школы. В этот период появляются и другие тематические направления, как альбомы по мотивам поэзии, в которых изображались пейзажи, написанные на пейзажную лирику древних поэтов, и альбомы в подражание древним, в них основой для живописи стали произведения мастеров прошлых эпох.

Изображения растений, цветов, животных и птиц в альбомах эпохи Мин поначалу перемежаются с пейзажами, однако впоследствии появляются альбомы, целиком выполненные в жанре «цветы и птицы». Востребованы и альбомы в жанре

«изображения людей», это портретные серии, сюжетные и бытовые сцены. С возрождением буддизма переживает расцвет религиозная живопись. Художники изображают в альбомах различных буддийских святых, бодхисаттв и архатов.

В начале эпохи Цин живопись в альбомах продолжает свое развитие. В это время альбомы популярны среди художников различных направлений и школ. В творчестве художников-ортодоксов важное место занимают альбомы в подражание древним, в то время как у независимых авторов наблюдается больше тематического разнообразия. Художники работают не только в жанре пейзажа, но и «цветы и птицы», «изображения людей». Среди них Шитао зарекомендовал себя как художник-универсал, работавший с самыми разными жанрами и темами.

## Глава II.

### ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ШИТАО

#### 1. Жизненный путь Шитао

Автор трактата IV в. «Лунь сюэ хуа» Ван И полагал, что художественное произведение считается выражением личности художника<sup>197</sup>. Шитао является одним из тех живописцев, к которым как нельзя лучше подходит это утверждение – его жизненный и творческий процессы всегда составляли единое целое. Жизнь Шитао была сложной и насыщенной событиями. Художник много странствовал, неоднократно менял место жительства, социальный статус, имена и псевдонимы. Все это нашло отражение в его произведениях. Автобиографизм являлся одной из примет того времени, и Шитао как никто другой был глубоко вовлечен в этот процесс. Для того чтобы поведать свою историю, художник использовал не только живопись, но поэзию, каллиграфию, подписи и печати<sup>198</sup>.

В отечественном искусствознании в настоящее время известна только краткая биография Шитао в изложении Е.В. Завадской<sup>199</sup>, опубликованная в 1978 г. Однако за последние несколько десятилетий было открыто множество письменных источников, проливающих свет на некоторые факты из жизни художника, которые ранее были неизвестны. В связи с этим возникает необходимость реконструировать биографию Шитао. Сделать это нужно не только для того чтобы лучше понимать творчество Шитао и знать под влиянием каких обстоятельств сформировалось его мировоззрение, но и иметь возможность точно атрибутировать его произведения.

Годы жизни Шитао пришлось на начало правления цинской династии. Глубокий внутренний кризис империи Мин привел к одному из самых мощных в истории Китая народных восстаний, которое ослабило центральную власть. Маньчжурское государство воспользовалось этим моментом и предприняло вторжение. Завоевание Китая и установление правления новой династии началось весной 1644 г. и продолжалось вплоть до 1683 г.

---

<sup>197</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 64.

<sup>198</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 109–111.

<sup>199</sup> Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао. С. 3–11.

Шитао родился в 1642 г.<sup>200</sup>. Его отец был членом императорского рода Мин и ваном Цзинцзяна<sup>201</sup>. Об этом говорят имя художника Чжу Жоцзи (朱若極)<sup>202</sup> и многочисленные имена и псевдонимы: «наследник Цзинцзяна» (*Цзинцзян хоужэнь* 靖江後人), «Ачжан – потомок Цзань[и] в десятом поколении» (*Цзань чжи ши сунь Ачжан* 贊之十世孫阿張)<sup>203</sup> и другие. Падение империи Мин сопровождалось междоусобной борьбой за власть, в которой отец Шитао погиб, а он сам будучи ребенком едва избежал гибели: «В это время Дадицзы (Шитао – П.О.) от рождения было два года<sup>204</sup>, [он] был унесен придворным слугой, [они] бежали в Учан<sup>205</sup>, [там Дадицзы] был пострижен в монахи»<sup>206</sup>. Неизвестно точно, кто стал его спасителем,

<sup>200</sup> Среди исследователей до сих пор нет единства по вопросу года рождения Шитао. Фу Баоши опираясь на стихотворение и надписи на свитке «Изображение трав и цветов, написанное в честь праздника двойной пятерки» (*Чунью цзицзин тан фу хуахуэй* 重午即景堂幅花卉) сделал вывод, что Шитао родился в 1630 г. Такой же точки зрения придерживался и Юй Цзяньхуа. Чжэн Чжолу, ссылаясь на свиток «Ужуй ту» (*五瑞圖*), полагал, что годом рождения Шитао является 1636 г. В свою очередь Се Чжилю ставит под сомнение подлинность «Ужуй ту» и других вышеупомянутых памятников. Он обращается к стихотворениям Шитао «На визит господина Чжун Юйсина» (*Чжун Юйсин сяньшэнь вангу ши* 鍾玉行先生枉顧詩), «В канун года *гэн-чэнь*» (*Гэнчэнь чун ши* 庚辰除夜詩) и к его письму, адресованному Бада Шаньжэню, и называет в качестве года рождения 1640 г. Однако впоследствии вносит поправку и меняет на 1641 г. Чжэн Вэй, ссылаясь на стихотворение «В канун года *гэн-чэнь*» и стихотворную надпись на листе одного из альбомов художника, сделанную в год *гэн-у* (1690 г.), также заключает, что Шитао родился в 1641 г. Ван Шицин, в свою очередь, на основании стихотворения Ли Лина «Посвящаю в честь шестидесятилетия Цинсянцзы» (*Цинсянцзы люши фуцзэн* 清湘子六十賦贈), утверждал, что художник родился в 1642 г. Сюй Банда также называл в качестве года рождения Шитао 1642 г. В пользу этого он привел сразу пять свидетельств.

В настоящее время большая часть исследователей, как Хань Линьдэ, Чжу Лянчжи, Сунь Шичан, считает датой рождения Шитао 1642 г. По мнению Гао Хуна, разница в один год между 1641 и 1642 г. связана с тем, что одни специалисты считают возраст Шитао от рождения (*шисуй* 實歲), в то время как другие пользуются старокитайским исчислением (*сюйсуй* 虛歲). См. подробно: Люши нянь лай Чжунго далу Шитао яньцзю цзуншу (Обзор исследований о Шитао за последние 60 лет на материковом Китае) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. Шанхай, 2002. С. 84–86.; *Се Чжилю*. Гуаньюй Шитао цзи гэ вэньти (Несколько вопросов, касающихся Шитао) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. Шанхай, 2002. С. 8–11.; *Ван Шицин*. Шитао санькао (Разное о Шитао) // Шитао яньцзю (Исследования о Шитао). Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. Шанхай, 2002. С. 19–20.; *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 8–13.; *Гао Хун*. Шитао «Хуа пу» каолюэ – цзянь лунь Шитао дэ шэн цзу нянь (Краткий анализ «Хуа пу», а также годах рождения и смерти Шитао) // Цзыцзиньчэн. 2008. С. 172.

<sup>201</sup> Ван – титул высшей знати в Китае. В эпоху Мин его носили только члены императорской семьи. Цзинцзян – один из наделов минских ванов, их именование Цзинцзян ванфу находится на территории современного г. Гуйлиня.

<sup>202</sup> Чжу – фамилия императорской семьи династии Мин. Имя Жоцзи было дано Шитао согласно обычаям императорской семьи. См. подробно: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 6–7.

<sup>203</sup> Ачжан (阿張) – детское имя Шитао. Чжу Цзань (1382–1408) – второй Цзинцзян-ван, старший сын Чжу Шоуцяня, потомок старшего брата основателя династии Мин Чжу Юаньчжана.

<sup>204</sup> По мнению Ван Шицина, в этом месте допущена ошибка. Чжу Хэнцзя был разжалован в простолюдины и умер в 1645 г., следовательно, в это время Шитао было не два, а четыре года. См.: *Ван Шицин*. Шитао шилу (Сборник поэзии Шитао). Шицзячжуан, 2005. С. 170.

Хань Линьдэ, цитируя отрывок из «Дадицзы чжуань», в своем исследовании, в скобках помещает комментарий, в котором пишет, что возможно на самом деле в оригинале текста содержится опечатка, и имелось в виду не два, а три года. См.: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 5.

<sup>205</sup> Учан – город на правом берегу реки Янцзы, напротив устья реки Хань пров. Хубэй, теперь является частью метрополии Ухань.

<sup>206</sup> *Ли Линь*. Дадицзы чжуань // Ван Шицин. Шитао шилу (Сборник поэзии Шитао). Шицзячжуан, 2005. С. 318.

возможно, это был монах Хэтао, верный спутник художника на долгие годы<sup>207</sup>. При постриге художник получил имя Юаньцзи (原濟) и прозвище Шитао (石濤) и стал монахом влиятельной буддийской школы Линьцзи<sup>208</sup>. Долгое время ему приходилось скрывать свое происхождение и только на склоне лет он смог заявить о себе, как о члене минского императорского рода.

Про ранние годы жизни Шитао почти ничего не известно. В «Дадицзы чжуань» говорится, что он нашел прибежище в Учане. Однако Хань Линьдэ полагает, что перед тем как перебраться туда, Шитао пробыл несколько лет в Цюаньчжоу<sup>209</sup>, где и был пострижен в монахи, предположительно, в монастыре Сяншаньсы<sup>210</sup>.

Заниматься живописью Шитао начал в Учане в возрасте десяти лет. Его первым учителем был никому не известный чиновник в отставке по имени Чэнь Чжэньань. О нем художник упоминает в надписи к одной из своих работ<sup>211</sup>.

Шитао прожил в Учане десять с лишним лет, а затем вместе с Хэтао отправился странствовать по югу страны. В 1665 г. они прибыли в Сунцзян<sup>212</sup>, где Шитао стал учеником известного в ту пору чаньского наставника Люйяня Бэньюэ (旅庵本月, ?–1676)<sup>213</sup>. Под его руководством Шитао достиг просветления, которое далось нелегко: «Три раза было predetermined мне взойти в Зал Закона<sup>214</sup>, неоднократно я подвергался ударам, а также был бит плетью»<sup>215</sup>. В школе Линьцзи помимо практики вопросов и ответов (*вэньда* 問答), которая помогала достичь

<sup>207</sup> Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 43–44.; Сунь Шичан. Шитао ишу шицзе (Мир искусства Шитао). Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ, 2002. С. 12–13.

<sup>208</sup> Линьцзи – одна из школ южного направления *чань*, была основана монахом Линьцзи (?–866?) и названа по его имени.

<sup>209</sup> Уезд Цюаньчжоу входил в состав области Гуйлинь.

<sup>210</sup> Хань Линьдэ ссылается на многочисленные псевдонимы Шитао, в которых присутствуют топонимы Цинсян или Цинюань. Оба этих географических названия непосредственно связаны с Цюаньчжоу. Возможно, таким образом Шитао хотел подчеркнуть свою особенную связь с этим местом. См. Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 13–15.

<sup>211</sup> См: Тань Шэнгуан, Фан Вэнь. Указ. соч. С. 59.

<sup>212</sup> Сунцзян – район верхнего течения реки Хуанпу.

<sup>213</sup> Люйянь Бэньюэ был одним из учеников наставника Мучэнь Даоминя (1596–1674) школы Линьцзи, пользовавшегося благосклонностью императора Шуньчжи (1638–1661). В 1659 г. он сопровождал Мучэнь Даоминя в поездке в столицу по приглашению императора. После смерти Шуньчжи в 1662 г. Люйянь Бэньюэ вернулся на юг и остановился в монастыре Сычжоу таюань (泗州塔院) на горе Куньшань в Сунцзяне, где и встретил его Шитао.

<sup>214</sup> Зал Закона (*Фа тан* 法堂) – одно из помещений чаньского монастыря, где проводили церемонии, а также настоятель разъяснял монахам основы учения и толковал священные тексты.

<sup>215</sup> Цит. по: Ван Шицин. Шитао шилу. С. 18.

состояния просветления, для стимуляции сознания ученика наставник мог внезапно ударить его или окрикнуть.

Пробыв в Сунцзяне всего один год, Шитао вновь отправился в путь. От своего учителя юный монах получил напутствие: «[Наставник] призвал меня по свету странствовать привольно, [ведь те, кто] ограничиваются одними лишь книгами, узколобы и более невежественны»<sup>216</sup>. Оно вполне укладывается в рамки чаньского учения. Многие наставники отвергали священные тексты и утверждали, что постичь суть *чань*, пробудить свою «истинную природу» человек может в процессе обыденной жизнедеятельности<sup>217</sup>.

В 1666 г. Шитао вместе с Хэтао приезжают в город Сюаньчэн<sup>218</sup> с целью возродить одну из старейших обителей школы Линьцзи монастырь Гуанцзяосы на горе Цзинтиншань<sup>219</sup>. К моменту их приезда монастырь пришел в сильный упадок. Псевдоним «монах Горькая Тыква» (*Кугуа хэшан* 苦瓜和尚), который художник придумал себе, возможно, связан с тяжелыми лишениями, которые ему пришлось претерпевать в тот период. Он вел жизнь монаха-аскета, что на китайском языке называется *кусиньсэн* (苦心僧), первый иероглиф *ку* (苦) в этом слове имеет значение «горький»<sup>220</sup>.

В Сюаньчэне Шитао знакомится с местными интеллектуалами и вступает в литературно-художественное общество. Особенно теплые отношения сложились у него с художником и поэтом Мэй Цином (1623–1697). Несмотря на разницу в возрасте примерно в двадцать лет они становятся близкими друзьями, обмениваются стихотворениями и поддерживают отношения до самой смерти Мэй Циана. От него Шитао получает признание как художник. В надписи на свитке

<sup>216</sup> Цит. по: Там же.

<sup>217</sup> *Абаев Н.А., Нестеркин С.П.* Человек и природа в чаньской (дзэнской) культуре: некоторые философско-психологические аспекты взаимодействия // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983. С. 63–64.

<sup>218</sup> Город в провинции Аньхуэй.

<sup>219</sup> Монастырь был основан монахом Хуанбо Сиюнем (?–855) в эпоху Тан.

<sup>220</sup> *Чжу Лянчжи.* Гуань «Шитао даши бай е лохань хуацэ» (Анализ альбома сто листов [с изображениями] архатов [кисти] мастера Шитао) // *Жунбаочжай.* 2015. № 8. С. 215–216.

Другое объяснение значения этого псевдонима Шитао можно найти у Е.В. Завадской. См. подробно: *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. С. 3–4.

«Шестнадцать высокочтимых» (*Шилю цзуньчжэ сянь* 十六尊者像, 1667)<sup>221</sup>, созданном Шитао в этот период, Мэй Цин сравнивает его с известным мастером эпохи Северной Сун Ли Гунлинем (1049–1106): «Мэй Юаньгун похвалил [свиток, сказав, что] он может сравниться [с творениями] Ли Боши<sup>222</sup>, вырезал печать “прежде был Лунмянь”<sup>223</sup> ему в подарок»<sup>224</sup>.

Неподалеку от Сюаньчэна находится горный массив Хуаншань (букв. – «Желтые горы»)<sup>225</sup>. Его отвесные гранитные скалы, низкие облака и причудливые «висящие» сосны издавна привлекали и вдохновляли поэтов и художников со всего Китая. Шитао неоднократно посещал Хуаншань между 1667 и 1670 гг.<sup>226</sup> Эти горы произвели на него очень сильное впечатление. Ли Линь приводит эпизод, повествующий о странствиях Шитао по Хуаншань и о творческом озарении, которое его там посетило: «Затем снова вместе с монахами [отправился] странствовать по горам Хуаншань в Шэ<sup>227</sup>, взобрался на сосну Цзеинь, перешел мост Думу, увидел пик Шисинь. [Дадицзы] прожил [в горах] более месяца, [и] начал среди бескрайнего моря облаков постигать, как Единое проявляет себя. Странные сосны, причудливые камни, тысячи метаморфоз, десять тысяч отличий, подобно демонам и божествам, которых невозможно описать, вызывали [у него] восторженные возгласы, а [его] живопись [тем временем] становилась все совершеннее»<sup>228</sup>. С тех пор горы Хуаншань становятся одной из главных тем в творчестве художника.

<sup>221</sup> По мнению Ван Ли, на самом деле Шитао создал два свитка «Шестнадцать высокочтимых». См. подробно: *Ван Ли*. Кун гоу жэньу чэн нэнши, цянью ю Лунмянь, хоу ю Цзи – Шитаодэ жэньу хуа каоси (В изображении людей считается мастером, прежде был Лунмянь, а теперь есть Цзи – анализ живописи в фигуративном жанре кисти Шитао) // *Куньлунь тан*. 2013. № 1. С. 17.

<sup>222</sup> Ли Боши – второе имя Ли Гунлиня.

<sup>223</sup> Лунмянь – прозвище Ли Гунлиня.

<sup>224</sup> *Ли Линь*. Указ. соч. С. 319.

<sup>225</sup> Хуаншань – горная гряда на востоке Китая, в провинции Аньхой. Первые упоминания об этих горах встречаются еще в эпоху Хань, однако из-за сложного географического положения они были освоены достаточно поздно, в эпоху Тан. Первоначально горы назывались Ишань, а в VIII в. были переименованы в Хуаншань, т.к. существовала даосская легенда о том, что в там в свое время занимался даосскими практиками и стал небожителем легендарный Хуанди (букв. – «Желтый император»), мифический первопредок китайцев. См.: *Шан Лишу*. Фэнцзиндэ фасянь: тан сун шици юн Хуаншань ши любянь цзи ци вэньхуа нэйхань (Открытие пейзажа: Эволюция поэзии эпох Тан и Сун, воспевающей горы Хуаншань, и ее коннотации) // *Аньхой нунье дасюэ сюэбао*. 2019. № 7. С. 90.

<sup>226</sup> *Чжу Лянчжи*. Шитао яньцзю (Исследование [жизни и творчества] Шитао). Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009. С. 453.

<sup>227</sup> Шэ – уезд в пров. Аньхой.

<sup>228</sup> *Ли Линь*. Указ. соч. С. 318–319.



Пробыв в Сюаньчэне почти 15 лет, в 1680 г. Шитао отправился в Нанкин, который в то время являлся одним из центров живописи, и куда стекались художники со всего Китая<sup>229</sup>. Возможно, Шитао рассчитывал на развитие своих художественных талантов. В Нанкине он вел обычную жизнь обитателя монастыря Чанганьсы. В сборнике «Полное собрание записей [о передаче] пяти светильников» (*У дэн цюаньшу* 五燈全書)<sup>230</sup> имеется упоминание о четырех проповедях, прочитанных им монашеской братии<sup>231</sup>. В 1684 г. происходит важное событие в жизни художника. Вместе с другими монахами он присутствует на аудиенции у императора Канси (1661–1722)<sup>232</sup>, совершавшего инспекционную поездку по югу страны. После этой встречи Шитао загорается идеей поехать в столицу империи Яньцзин<sup>233</sup>.

В 1687 г. художник покидает Нанкин и переезжает в Янчжоу<sup>234</sup>, чтобы оттуда по Великому каналу отправиться на север. Там он задерживается и весной 1689 г. вновь попадает на аудиенцию к Канси. В этом же году осенью Шитао наконец прибывает в столицу. По-видимому, Шитао надеялся, заручившись поддержкой одного из членов императорской семьи воеводы Боэрдун (1649–1708), снискать расположения у императора. Об этом он сообщает в одной из строк своего стихотворения: «Надеюсь вызвать восхищение у императорского семейства, предпочитаю снискать [их] благосклонность за преисполненную высших достоинств живопись»<sup>235</sup>. Однако, несмотря на все предпринятые усилия, Шитао ожидало горькое разочарование. Хотя художник входил в дома знатных вельмож, и перед ним открываются двери частных коллекций, где он знакомится с шедеврами древних мастеров, такое гостеприимство приходится оплачивать своими

<sup>229</sup> Сюэ Юннань. Диюй вэньхуа юй Цин чу Цзиньлин хуа тан (Региональная культура и круг живописцев Цзиньлина в начале Цин) // Молин яньюэ – Мин мо Цин чу Цзиньлин хуапай шухуа сюэшу яньцзюхуэй. Аомэнь ишу боугуань, 2010. С. 4. URL: [http://www.mam.gov.mo/MAM\\_WS/ShowFile.ashx?p=mam2013/pdf\\_theses/635895826103569.pdf](http://www.mam.gov.mo/MAM_WS/ShowFile.ashx?p=mam2013/pdf_theses/635895826103569.pdf) (дата обращения: 21.01.2022).

<sup>230</sup> Сборник был составлен в 1693 г. монахом Чаоюном.

<sup>231</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 111–112.

<sup>232</sup> Канси – маньчжурский император династии Цин, правил с 1661 по 1722 г. Эпоха его правления стала символом благополучия Китайской империи.

<sup>233</sup> Яньцзин – старое название Пекина.

<sup>234</sup> Янчжоу – город к северо-востоку от Нанкина, находящийся недалеко от места слияния Великого канала и Янцзы.

<sup>235</sup> Цит. по: Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 68.

произведениями. Впоследствии он напишет о своей жизни в то время: «Повсюду просит милостыню монах Горькая Тыква, не придерживается никаких обетов, хоть и гонится за Малой колесницей<sup>236</sup>. Пятьдесят лет одиночества пролетели как не бывало, неспособный к созерцанию, он стал безучастно-холодным, как кусок льда...»<sup>237</sup>. Этот период становится поворотным моментом в жизни Шитао, он решается на большие перемены.

В 1692 г. не достигнув своей цели в столице, Шитао возвращается на юг, чтобы поселиться в Янчжоу и зарабатывать на жизнь продажей картин. В это время Янчжоу – богатый торговый город с процветающей экономикой и один из главных культурных центров Китая. Согласно «Запискам о живописных кругах Янчжоу» (*Янчжоу хуаюань лу* 揚州畫苑錄), в нем проживало более 559 каллиграфов и художников<sup>238</sup>. Все они обслуживали вкусы состоятельного янчжоуского купечества. Свое жилище Шитао называет «Покои Великой Чистоты» (*Дадитан* 大滌堂), а сам получает прозвище Учитель Великой Чистоты (*Дадидзы* 大滌子)<sup>239</sup>. В 1696 г. художник отказывается от монашества и становится даосом. В письме к Бада Шаньжэню<sup>240</sup> он пишет: «В надписи прошу написать: “Скромная хижина Великой Чистоты, [принадлежащая] Дадидзы”<sup>241</sup>. Не следует писать “монаху”, потому что у Цзи нынче есть и шапочка, и волосы...»<sup>242</sup>. Чжу Лянчжи приводит порядка десяти доказательств в поддержку того, что Шитао стал даосом, и считает,

<sup>236</sup> Малая колесница (санскр. Хинаяна) – такое название получили ранние течения буддизма, однако здесь Шитао подразумевает путь аскезы.

<sup>237</sup> Цит. по: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 89.

<sup>238</sup> *Лэй Тао*. Дао хуа хэи: Шитао хуэйхуа мэйсюэ сысянчжундэ шижэнь цзиншэнь (Единство Дао и живописи: дух интеллектуала в эстетической мысли Шитао). Ланьчжоу: Ганьсу жэньминь чубаньшэ, 2011. С. 28.

<sup>239</sup> *Ли Линь*. Указ. соч. С. 319.

<sup>240</sup> В последний период жизни Шитао вел переписку со своим современником, известным художником Бада Шаньжэнем (1626–1705). Судьбы Шитао и Бада Шаньжэня похожи. Они оба были потомками императорского рода династии Мин, и после ее падения потеряли все, что у них было. Чтобы спастись они вынуждены были принять монашеский постриг, в дальнейшем посвятили себя живописи и стали талантливыми художниками. Их общение началось приблизительно в 1694 г. Художники долгое время обменивались письмами и любезностями, однако им никогда не довелось встретиться. Несмотря на расстояние, которое всегда разделяло их, они поддерживали теплые отношения до самой смерти Бада Шаньжэня в 1705 г. Когда новое жилище Шитао было построено Бада Шаньжэнь подарил ему свою работу – большой свиток *Дади цаотан ту* (大滌草堂圖). Однако свиток был настолько велик, что Шитао в письме попросил своего друга написать ему новый, меньшего размера, чтобы он мог поместиться в его скромном доме.

<sup>241</sup> *Дадидзы Дади цаотан* (大滌子大滌草堂).

<sup>242</sup> Цит. по: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 135.

что решение снять с себя монашеские обеты художник принял намного раньше, уже в 1692 г<sup>243</sup>.

В Янчжоу Шитао хватается за любую возможность заработать. Большой популярностью у местной публики в то время пользуются портреты и живопись в жанре «цветы и птицы». Возможно, по этой причине художник создает большое количество работ с изображениями цветов и растений<sup>244</sup>. Он часто пишет горы Хуаншань для купцов-выходцев из провинции Аньхой. Также берется за планировку садов<sup>245</sup>. Тем не менее, из дошедшей до нас переписки Шитао становится ясно, что его финансовые дела идут не очень хорошо. Тогда же у него появляются проблемы со здоровьем.

В Янчжоу Шитао обзаводится новыми знакомствами. Литератор Ли Линь становится одним из его близких друзей. Их общение продолжалось десять лет до самой смерти Шитао. Сборник Ли Линя «Собрание сочинений Цюфэна» содержит около пятнадцати произведений прямо или косвенно связанных с именем Шитао<sup>246</sup>. Среди них и жизнеописание «Дадицзы чжуань», написанное по просьбе самого художника. Уже в самом начале «Дадицзы чжуань» Ли Линь заявляет, что считает Шитао выдающимся художником, а также составляет его своеобразный психологический портрет. В нем Шитао предстает перед нами человеком независимым, беспристрастным и бескорыстным: «[Дадицзы] обладал особенностью поступать наперекор, столкнувшись с несправедливостями всегда [их] разрешал. Получив деньги, тут же [их] раздавал, не имел накоплений»<sup>247</sup>, а также скромным и нечестолюбивым: «Сначала, постигнув пророчества [Шакьямуни], [я] был исполнен решимости [практиковать учение], сила обета была грандиозна, [но] затем увидел, что все [мои] собраты в большинстве только и

<sup>243</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 117–144. По мнению Чжу Лянчжи, это событие не означает какого-либо существенного перелома в мировоззрении художника. Там же, с. 128.

<sup>244</sup> Лэй Тао. Указ. соч. С. 28.

<sup>245</sup> Цянь Юн (1759–1844) в трактате «Собрание записок из сада Люйюань» (*Люйюань цун хуа 履園叢話*) называет Шитао одним из лучших мастеров сада периода правления Канси. В других источниках Шитао упоминается как автор «Сада мириад камней» (*Вань ши юань 萬石園*) семейства Юй в Янчжоу. См.: Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 193.

<sup>246</sup> Там же, с. 136–137.

<sup>247</sup> Ли Линь. Указ. соч. С. 319.

гонятся за славой, редко бывают искренни, [мне стало] стыдно состязаться с ними, в связи с этим [я] сам обрел пристанище среди [тех, кто не проповедует] ни [учение] Будды, ни [учение] Лаоцзы. Увы!»<sup>248</sup>.

Год смерти Шитао вызывает у исследователей затруднения, но чаще всего указывают 1707 г.<sup>249</sup>. Где похоронен Шитао точно не известно<sup>250</sup>.

## 2. Ван Юаньци и Шитао: одна эпоха – два взгляда на живопись<sup>251</sup>

Биография Шитао знакомит нас с основными событиями его жизни. Однако ее реконструкции недостаточно, чтобы обозначить место Шитао в художественных кругах того времени, понять в чем заключается новаторство его взглядов и выявить теоретическую подоснову его живописи. Направление *вэньжэньхуа*, к которому принадлежал художник, не было однородным. Вот как характеризует его С.Н. Соколов-Ремизов: «В живописи интеллектуалов с ее истоков и особенно с XV–XVI веков следует отличать два ответвления: “ортодоксальное” – “чжэнтун” и “независимое” – “цзай’е”, соответственно с акцентом на “привкусе книжности” – “шущюаньци”, “аристократизме, учености” – “шици”, методе “интерпретации классиков” – “фангу” у “ортодоксов” и духе противостояния – “фаньканци” рынку, моде, устоявшимся вкусам и прежде всего всем формам насилия, “необычности,

<sup>248</sup> Там же.

<sup>249</sup> Фу Баоши полагал, что раз на произведениях Шитао не встречается надписей, сделанных после седьмого месяца по лунному календарю 1707 г., это означает что художник умер в этом году. В то же время Юй Цзяньхуа был убежден, что Шитао дожил до 1724 г. и умер в возрасте 95 лет. Открытие «Собрания сочинений Цюфэна» Ли Линя позволило установить в качестве года смерти Шитао 1707 г., поскольку в него вошел цикл стихотворений «Оплакивая Дацицзы» (*Ку Дацицзы* 哭大涤子). Так как все стихотворения в «Собрании сочинений Цюфэна» расположены по хронологическому принципу, это означает, что цикл был написан в конце 1707 г. вскоре после смерти художника. Эту версию поддержали Ван Шицин и Сюй Банда, но далеко не все исследователи согласны с ней. По мнению Се Чжилю, Шитао не только был жив в 1707 г., но и здравствовал в 1710 г. Чжэн Вэй в целом согласен с тем, что Шитао умер в 1707 г., но указывает на существование десяти подлинных произведений художника, которые были созданы после 1707 г. Самое позднее из них датируется летом 1724 г. См. подробно: Люши нянь лай Чжунго далу Шитао яньцзю цзуншу. С. 85, 87.; *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 151–154.; *Се Чжилю*. Гуаньюй Шитао цзи гэ вэньти (Несколько вопросов о Шитао) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. Шанхай, 2002. С. 11–12.; *Гао Хун*. Указ. соч. С. 178.

<sup>250</sup> В Янчжоу в монастыре Даминсы рядом с павильоном Пиншаньтан, где когда-то художник встречался с императором Канси, стоят две погребальные пагоды, которые были установлены намного позже. Янчжоуский старожил литератор Ду Фувэн (1891–1983) в своей работе «Шитао и Янчжоу» пишет, что Шитао был похоронен недалеко от Пиншаньтана, и перед его могилой стояла небольшая каменная стела. См.: [Электронный ресурс URL: <http://www.damingsi.com/youview2.asp?id=1937&lbid=10> (дата обращения: 02.08.2020).

В 2011 г. в павильоне Пиншаньтан был открыт мемориальный зал Шитао.

<sup>251</sup> Данный параграф главы написан на материале статьи: *Одинокова П.С.* Ван Юаньци и Шитао: одна эпоха – два взгляда на живопись // *Культура Востока*. Выпуск 5: Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. Сборник статей / Отв. ред. Е.И. Кононенко. М., 2021. С. 37–55.

чудаковатости”, – “ци, гуай”, “правилах вне правил” – “уфа чжи фа” – у “независимых”»<sup>252</sup>.

Шитао традиционно причисляют к независимым мастерам. По этой причине представляется необходимым на основании различных источников реконструировать, проанализировать и сопоставить воззрения Шитао и представителя ортодоксального ответвления, известного мастера пейзажа начала Цин Ван Юаньци, которого вместе с Ван Шиминем, Ван Цзянем и Ван Хуэем включают в группу «Четыре Вана».

Оба художника родились в 1642 г., но их судьбы сложились совершенно по-разному. Ван Юаньци – отпрыск одной из знатных семей Тайцана. Его предки из поколения в поколение были чиновниками. Талант художника в десятилетнем Ван Юаньци заметил его дед Ван Шиминь, который с приходом маньчжур оставил государственную службу, удалился от дел и с головой погрузился в живопись и каллиграфию. С этого момента Ван Шиминь лично занялся обучением внука. Он не только учил Ван Юаньци живописи, но и познакомил его с учением своего великого наставника Дун Цичана. Когда Ван Юаньци исполнилось двадцать лет, дед позволил ему изучать и копировать произведения древних мастеров из семейной коллекции и лично его наставлял<sup>253</sup>. В тридцать пять лет он получил от деда семейную реликвию, знаменитый альбом «В малом воплощается великое», в котором пейзажи кисти Ван Шиминя сопровождаются надписями, сделанными самим Дун Цичаном. Подарок символизировал возлагаемые дедом на Ван Юаньци надежды, что тот продолжит его дело и посвятит себя живописи<sup>254</sup>.

Получивший прекрасное классическое образование Ван Юаньци в двадцать девять лет выдержал экзамены на высшую ученую степень *цзиньши* (進士)<sup>255</sup>. После этого он долгое время занимал различные посты в провинции, а в свободное от служебных обязанностей время занимался живописью. В 1687 г. Ван Юаньци

<sup>252</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Восемь янчоуских чудаков: из истории китайской живописи XVIII века. С. 211.

<sup>253</sup> Ван Цзинлин. Нань цзун чжэнмо: Ван Юаньци юй «Сяо чжун сянь да» цэ (Прямой наследник Южной школы: Ван Юаньци и альбом «Сяо чжун сянь да») // Цзыцзиньчэн. 2018. № 8. С. 136.

<sup>254</sup> См. подробно: Там же, с. 137.

<sup>255</sup> Высшая ученая степень в системе государственных экзаменов на чиновничью должность.

был призван ко двору на должность цензора, а через некоторое время избран членом академии Ханьлинь<sup>256</sup>. Ему поручили заняться экспертизой и оценкой произведений каллиграфии и живописи из императорского собрания. Также по заказу императора он выполнял живописные работы. Свои обязанности Ван Юаньци исполнял в Южном кабинете (*Наньшу фан* 南書房), дворцовом зале, где работали члены академии Ханьлинь.

Совершенно по-иному, как мы уже убедились, сложилась судьба Шитао. Его высокое происхождение не принесло ему ни счастья, ни привилегий, которыми традиционно обладали потомки минских ванов. Шитао не получил элитарного классического образования, но в возрасте десяти лет начал обучаться живописи и каллиграфии. Он примкнул к буддийской школе Линьци, под влиянием которой сложилось его мировоззрение. У скромного монаха не было возможностей познакомиться с работами древних мастеров. Вместо этого в юности он вынужден был скитаться и увидел многие красоты Поднебесной, поэтому главным источником вдохновения для него стала природа. Несмотря на тяжелую, полную лишений монашескую жизнь, он не оставлял живопись и постоянно совершенствовал свое мастерство. Помимо живописи, он также обладал талантами в каллиграфии и поэзии и даже занимался планировкой садов. Был знаком с выдающимися личностями своей эпохи. Дважды побывал на аудиенции у императора Канси, однако эти встречи не помогли Шитао улучшить свое положение. Также он общался со многими художниками-современниками, представлявшими различные направления в живописных кругах того времени, такими как Мэй Цин, Дай Бэньсяо, Бада Шаньжэнь.

Хотя Ван Юаньци и Шитао не были знакомы между собой, их пути однажды пересекались. До наших дней дошла выполненная ими совместно работа «Орхидеи и бамбук» (*Лань чжу ту* 蘭竹圖, 1691)<sup>257</sup>, хотя совместной ее можно назвать только условно. Когда Шитао приехал в Пекин, его патрон, воевода Боэрду, стремился

<sup>256</sup> Академия Ханьлинь (翰林書院 *Ханьлинь шуюань*, *Ханьлинь*, букв. – «лес кистей») в Старом Китае совмещала функции культурного учреждения, императорской канцелярии и органа идеологического контроля. В эпоху Цин при академии Ханьлинь осуществлялась подготовка сборников, антологий, словарей, энциклопедий.

<sup>257</sup> Находится в коллекции Музея императорского дворца в Тайбэе.

всеми способами продвинуть своего подопечного и заказал Шитао свиток. На вертикальном листе Шитао нарисовал трепещущие на ветру бамбук и орхидеи и сопровождал их каллиграфической надписью. Затем Боэрдун попросил Ван Юаньци поверх изображения Шитао выписать на заднем плане камни, что тот и сделал, поставив свою подпись. О том, что работа окажется совместной, Шитао не знал<sup>258</sup>.

Об истинном отношении художников друг к другу остается только догадываться. Известный литератор эпохи Цин Ню Сю (1644–1704) в рассказе «Дерево-оборотень» (*Шу гуай* 樹怪) повествует о том, как отважный монах Шитао прогнал оборотня. В конце рассказа он превозносит моральные качества Шитао и его талант художника и цитирует Ван Юаньци, в чьи уста вкладывает следующие слова: «Живописцев в стране всех невозможно запомнить, однако к югу от Великой реки<sup>259</sup> первым следует считать Шитао, я и Шигу<sup>260</sup> не достигли [таких высот]»<sup>261</sup>. Остается только гадать, действительно ли таковым было мнение Ван Юаньци о Шитао, или Ню Сю использовал его имя, чтобы придать своим словам большую убедительность.

Воспитанный в духе традиций Дун Цичана, Ван Юаньци был приверженцем теории Южной и Северной школ. Он работал в жанре «интерпретация классики» и отдавал предпочтение мастерам Южной школы. Их имена художник часто упоминал в надписях на своих работах. Рассуждая о школах живописи конца Мин – начала Цин, Ван Юаньци писал: «В конце эпохи Мин в живописи имелись скверные школы с порочной практикой, Чжэ[цзянская] – самая [худшая из них]<sup>262</sup>. Что касается Умэньской<sup>263</sup> и Юньцзяньской<sup>264</sup> [школ и их] корифеев, таких как

<sup>258</sup> Сунь Шичан. Указ. соч. С. 71–72.

<sup>259</sup> Янцзы.

<sup>260</sup> Прозвище Ван Хуэя.

<sup>261</sup> Ню Сю. Шу гуай (Дерево-оборотень) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=880058> (дата обращения: 06.03.2022).

<sup>262</sup> Чжэцзянская живописная школа, или школа Чжэ (*Чжэцзян хуанай* 浙江畫派), – школа живописи эпохи Мин (1368–1644), действовавшая в 1368–1566 гг., представители которой развивали традиции художников-академистов Южной Сун (1127–1279).

<sup>263</sup> Умэньская живописная школа, или школа У (*Умэнь хуанай* 吳門畫派), – школа живописи эпохи Мин, представители которой жили и работали в г. Сучжоу и развивали традиции мастеров эпох Сун (960–1279) и Юань (1271–1368).

<sup>264</sup> Юньцзянь – старое название Сунцзяна. Сунцзянская живописная школа (*Сунцзян хуанай* 松江畫派) – школа живописи конца эпохи Мин, которую возглавил Дун Цичан.

Вэнь [Чжэнмин] и Шэнь [Чжоу], а также великого мастера Дун [Цичана], [то] подделки смешались [с их подлинниками], [старые] ошибки порождали [новые] ошибки, что привело к разрастанию пороков. Скверные привычки [живописных] школ Гуанлина<sup>265</sup> и Байся<sup>266</sup> ничем не отличаются от Чжэ[цзянской]. Имеющему устремления [в искусстве] кисти и туши следует их остерегаться»<sup>267</sup>. Ван Юаньци критикует Чжэцзянскую школу, что не удивительно, ведь художники этой школы развивали традиции академической живописи Южной Сун, а значит, являлись последователями Северной школы. Лучшими, в свою очередь, Ван Юаньци называет Умэньскую и Сунцзянскую школы, ведь отцы-основатели первой, Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмин, относятся к Южной школе, а главой второй является сам Дун Цичан. Живописные школы Нанкина и Янчжоу он ставит в один ряд с Чжэцзянской и призывает начинающих живописцев быть осторожными. Некоторые исследователи считают, что в этом отрывке содержится критика в адрес Шитао, который последние годы своей жизни провел в Янчжоу<sup>268</sup>.

Шитао выразил отношение к теории Дун Цичана в надписи к одной из своих ранних работ «Горы Хуаншань» (*Хуаншань ту* 黃山圖, 1667): «В живописи есть Южная и Северная школы, в каллиграфии есть метод двух Ванов<sup>269</sup>. Чжан Жун<sup>270</sup> сказал: “[Я] не сожалею, [что] не [владею] методом двух Ванов, [я] сожалею, [что] два Вана не [переняли] мой метод”. Сегодня [если] спросить [меня о] Южной и Северной школе, я [примкну] какой школе, какую из школ я [выбираю]? Тотчас со смехом отвечу: “Я придерживаюсь только своих методов”»<sup>271</sup>. Шитао открыто заявляет о неприятии теории Дун Цичана и отсутствии желания следовать какой-либо школе. Несмотря на то, что взгляды художника на протяжении всей его жизни претерпевали трансформацию, он всегда отличался независимостью, нежеланием

<sup>265</sup> Гуанлин – старое название Янчжоу.

<sup>266</sup> Байся – старое название Нанкина.

<sup>267</sup> Ван Юаньци. Юй чуан мань би (Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=811752&remap=gb> (дата обращения: 20.01.2022).

<sup>268</sup> Сунь Шичан. Указ. соч. С. 85–86.

<sup>269</sup> Под двумя Ванами здесь подразумеваются великие каллиграфы эпохи Восточной Цзинь Ван Сичжи (303–361) и его сын Ван Сяньчжи (344–386).

<sup>270</sup> Чжан Жун – придворный художник эпохи Тан.

<sup>271</sup> См. подробно: Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 195–196.



слепо следовать кому-либо и создавать беспрекословных авторитетов среди мастеров древности. Шитао видел себя вне школ и вне правил, о чем впоследствии еще много раз заявлял на полях своих работ.

Убеждения Шитао сформировались под влиянием учения *чань* с характерным для этого учения нигилизмом и пренебрежением к традиции. Чаньские буддисты превыше всего ставили переживание человеком своего единства с миром<sup>272</sup>. Именно это и стало основой для эстетической концепции Шитао. Свой взгляд на живопись он выразил в трактате «Беседы о живописи» (*Хуа юйлу 畫語錄*), который написал в последний период жизни<sup>273</sup>. Точное время создания трактата определить невозможно, предполагается, что он был написан между 1696 и 1700 гг., а работать над ним Шитао начал приблизительно в 1693 г. после возвращения на юг<sup>274</sup>. По-видимому, текст был опубликован еще при жизни художника<sup>275</sup>.

В «Беседах о живописи» Шитао отказывается от упоминаний конкретных художников, их произведений или технических рецептов. Он посвящает трактат философской тематике, выстраивая целую синтетическую систему<sup>276</sup> с помощью ряда категорий и положений, заимствованных им из учений даосизма, буддизма и конфуцианства<sup>277</sup>.

Текст трактата состоит из восемнадцати глав. Наибольший интерес представляют первые четыре главы, в которых Шитао закладывает основу своей

<sup>272</sup> Померанц Г.С. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма. Харьков, 2015. С. 15–20.

<sup>273</sup> В Нанкинской библиотеке есть рукописная копия «Бесед о живописи» живописца и коллекционера начала XVIII в. Ван Ичэня, которая считается самым ранним изданием трактата и имеет большую ценность. Помимо «Бесед о живописи» есть и другая версия трактата Шитао – «Руководство по живописи» (*Хуа пу 畫譜*). Находящееся в коллекции Шанхайского музея ксилографическое издание «Руководства по живописи» впервые было опубликовано в 1960 г. и тут же привлекло внимание ученых. Между «Беседами о живописи» и «Руководством по живописи» имеются некоторые различия. Так как «Руководство по живописи» предположительно было начертано рукой самого Шитао и имеет его печати. Некоторые исследователи склонны считать, что это и есть утверченный текст трактата, в то время как «Беседы о живописи» – его черновик. Однако далеко не все с этим согласны. Так, Чжу Лянчжи называет «Руководство по живописи» довольно сомнительным изданием. Такой же точки зрения придерживается и Гао Хун, который обращает внимание на различия между каллиграфией текста трактата и надписями на произведениях художника. См. подробно: Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 668, 672–673.; Гао Хун. Указ. соч. С. 172.

<sup>274</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 669–670.

<sup>275</sup> Там же, с. 672.

<sup>276</sup> Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао. С. 96.

<sup>277</sup> См. подробно: Хэ Чжипяо. Шитао хуэйхуа мэйсюэ юй ишу лилунь (Эстетика живописи и теория искусства Шитао). Пекин, 2008. С. 4–7.

эстетической системы: раскрывает собственное понимание предназначения живописи и вводит категорию Единой черты (*и хуа* 一畫)<sup>278</sup>. Художник считает, что одной из основных задач живописи является изображение феноменов окружающего мира. Для того чтобы реализовать эту задачу живописи, даны кисть и тушь: «Живопись изображает мириады образов Неба и Земли. Если отринет она кисть и тушь, что может создать без них!»<sup>279</sup>. Однако он не сводит задачи живописи только к воспроизведению окружающего мира. В его понимании они намного шире и глубже, живопись призвана выявлять законы мироздания: «Живопись – это Великое правило преобразования Вселенной, [она претворяет] красоту очертаний гор и рек, формирование всего сущего с древности до наших дней, круговорот энергий *инь* и *ян*. [Я] беру кисть и тушь, чтобы с их помощью изобразить мириады образов Неба и Земли, которые ликуют во мне»<sup>280</sup>. Живопись, по мнению Шитао, призвана воспеть красоту природы во всем его многообразии, показать нам Вселенную в динамике, в непрерывном развитии. При этом творческий акт должен дарить художнику ощущение радости.

Центром эстетической системы Шитао является категория Единой черты, которая рождает интерпретации на различных уровнях, обладает одновременно и самым простым, техническим смыслом, и глобальным, абстрактным, на уровне древней космогонии<sup>281</sup>. Единая черта упоминается в «Беседах о живописи» 27 раз в десяти главах и в зависимости от контекста имеет несколько значений<sup>282</sup>. Черта или линия является базовым элементом языка традиционной китайской живописи. Китайские исследователи считают линию-черту основой традиционной живописи<sup>283</sup>. Даже самая простая черта всегда обладает рядом свойств: она имеет начало и конец, направление, нажим и предназначение, вместе с другими чертами

<sup>278</sup> Выражение *и хуа* далеко не новое в теории традиционной китайской живописи. Впервые оно появляется в эпоху Восточной Хань (25–220) в трактате Цуй Юаня. Впоследствии в сочинениях по теории живописи встречаются и другие вариации, такие, как *и би шу* (一筆書), *и би хуа* (一筆畫) и др. Однако их значение не совпадает с тем смыслом, который Шитао вкладывает в понятие «Единой черты».

<sup>279</sup> Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу (Трактат Шитао «Хуа юйлу»). Пекин, 1962. С. 4.

<sup>280</sup> Там же.

<sup>281</sup> Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао. С. 96.

<sup>282</sup> Хэ Чжипяо. Указ. соч. С. 51.

<sup>283</sup> Цзун Байхуа. Мэйсюэ саньбу (Прогулки с прекрасным). Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2001. С. 48–51.

она образует единство и формирует изображение. Понятие «Единой черты» вводится Шитао в первой главе трактата: «Единая черта – корень всего сущего, источник мириад образов. [Это правило] проявляется в духовном, сокрыто в человеке, но не всем оно ведомо. Поэтому правило Единой черты я устанавливаю сам»<sup>284</sup>. Как мы видим, постичь и вывести правило Единой черты художник должен в самом себе, это значит, что универсального рецепта, единого для всех не существует.

Каким образом человек может проникнуть в правило Единой черты и постичь его суть? На это Шитао дает следующий ответ: «Причудливое переплетение гор, рек и человеческих фигур, повадки птиц и зверей и особенности трав и деревьев, упорядоченность и соразмерность беседок и пагод, [кто] не сумеет глубоко проникнуть в их суть, исказит их образы, [тому] никогда не постичь великий закон правила Единой черты»<sup>285</sup>. По мнению Шитао, художник сам должен вывести правило Единой черты из своей живописной практики, причем для этого он должен обладать определенным уровнем мастерства, а вдохновение ему следует искать в окружающем мире. Правило Единой черты подчиняется только тому, кто его постиг: «Эта Единая черта не только включает в себя дух природы, даже среди бесчисленного количества следов кисти и туши еще не бывало [тех, которые бы] не начинались с нее, а заканчивались ей, она подчиняется только человеку, который овладел ей»<sup>286</sup>.

В эстетической системе Шитао важная роль отводится художнику, который не является лишь пассивным выразителем воли Неба. Шитао неоднократно подчеркивает, что живопись должна происходить из сердца художника, совпадать с его устремлениями: «Если, изображая живую природу, давать волю воображению, следуя настроению писать пейзажи, выявлять сокровенное, человек не заметит, как его живопись возникнет, потому что живопись не нарушит устремлений его сердца»<sup>287</sup>. Помочь художнику в этом призвано правило Единой

---

<sup>284</sup> Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу. С. 3.

<sup>285</sup> Там же.

<sup>286</sup> Там же.

<sup>287</sup> Там же.

черты. Во второй главе «Претворение правила» (*Ляо фа 了法*) Шитао пишет: «Как только постигнешь [правило] Единой черты, то спадет пелена с глаз, а живопись будет следовать сердцу. Когда живопись следует сердцу, то преграды сами рассеиваются»<sup>288</sup>. Постигание правила Единой черты у Шитао становится чем-то сродни чаньскому просветлению.

Шитао также пересматривает взаимоотношения художника и традиции, он называет древность инструментом познания и предельно ясно высказывается о ее предназначении: «...благородный муж использует древность только для того чтобы открывать для себя настоящее»<sup>289</sup>. Древность, по мнению Шитао, дана нам не для того, чтобы безоговорочно следовать ей, для него она является отправной точкой для преобразований: «В любом деле если есть канон, значит должна быть и гибкость, если есть правило, то должна быть возможность к изменениям»<sup>290</sup>.

Таким образом, правило Единой черты Шитао является основополагающим законом живописи, который, подобно чаньской истине, невозможно выразить словами. Шитао понимает, что на самом деле единого для всех закона живописи нет и не может существовать. Кроме того, как только этот закон будет выражен однозначно, он сразу же станет непреложной истиной, превратится в догму. Закон Единой черты является уделом человека и сокрыт в нем, однако нет единого для всех способа, чтобы постичь его. Художник может открыть для себя этот закон лишь в момент переживания своего единства с миром, а живопись в понимании Шитао и есть мир. Следует отметить, что исследователи, занимающиеся изучением теоретического наследия Шитао, предлагают различные толкования Единой черты, однако единого мнения на этот счет до сих пор не существует<sup>291</sup>.

Особый интерес также представляют четырнадцатая и семнадцатая главы трактата, посвященные взаимоотношениям живописи с другими видами искусства, поэзией и каллиграфией. Шитао считает, что, несмотря на свои особенности,

---

<sup>288</sup> Там же, с. 4.

<sup>289</sup> Там же.

<sup>290</sup> Там же.

<sup>291</sup> *Е Чанхай*. «Шитао Хуа юйлу» синь цзе (О понимании «Бесед о живописи» Шитао) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи / Сост. Лу Фушэн. Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2002. С. 167–168.

поэзия и живопись могут проникать и обогащать друг друга, они обладают возможностью к взаимному резонансу образов. Не только зримые образы, будь то реальный пейзаж или живопись, могут стать основой для поэзии, но и поэзия может стать источником вдохновения для живописи.

Размышляя о живописи и каллиграфии, Шитао высказывается о единстве их предназначений. Он распространяет учение о Единой черте не только на живопись, но и на каллиграфию, таким образом объединяя эти два вида искусства. Каллиграфия, как и живопись, является результатом претворения Единой черты: «Единая черта изначально существующий корень каллиграфии и живописи. Каллиграфия и живопись – это последующие воплощения Единой черты»<sup>292</sup>.

Шитао не только высказывал мысли о близости трех видов искусств, но и стремился реализовать их в произведениях. Особенно ярко это выразилось в его альбомах, где практически на каждом листе живопись соединяется с поэзией и каллиграфией.

Совсем скромным по сравнению с «Беседами о живописи» выглядит небольшое сочинение Ван Юаньци «Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна» (*Юйчуан маньби 雨窗漫筆*)<sup>293</sup> (далее – «Записки»). Его текст состоит из десяти абзацев, поэтому оно также известно под названием «Десять положений о живописи» (*Луньхуа шицзе 論畫十則*). Точное время написания «Записок» неизвестно, специалисты считают, что Ван Юаньци создал их не позднее 1705 г., когда ему было уже 64 года<sup>294</sup>.

В самых первых строках «Записок» Ван Юаньци формулирует задачи, которые ставит перед собой: «Шесть законов [живописи] <sup>295</sup> древние обсудили в

<sup>292</sup> Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу. С. 12.

<sup>293</sup> «Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна» были переведены на английский язык Освальдом Сиреном: *Siren O. The Chinese on the art of painting: Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*. N.Y.: Dover Publications, 2005. P. 202–208. На русский язык перевод отдельных фрагментов «Записок» был выполнен С.Н. Соколовым-Ремизовым: *Соколов-Ремизов С.Н. Восемь янчжоуских чудачков: из истории китайской живописи XVIII века*. С. 215–216.

<sup>294</sup> Цзян Чжицинь. Цун «Юйчуань маньби» дэ цзегоу кань Ван Юаньци дэ хуасюэ гуань (Взгляд на теорию живописи Ван Юаньци через структуру «Разрозненных записок [о живописи] у дождливого окна») // Шухуа шицзе. 2010. № 3. С. 46.

<sup>295</sup> «Шесть законов живописи» были сформулированы Се Хэ в трактате «Заметки о категориях старинной живописи» («Гу хуа пинь лу» 古畫品錄). Каждый закон представляет отдельный этап творческого процесса: 1.

[мельчайших] подробностях. Однако, боюсь, последующие поколения [художников] скованы предубеждениями, все еще не раскрыли [их] смысл, сомневаются и строят догадки, извращают [их суть]. Сегодня [возьмусь изложить] в общих чертах, как [на пространстве свитка] располагать [формы], [а также] работать кистью и тушью и наносить цвета, в соответствии с тем, как мне когда-то рассказывал покойный Фэнчан<sup>296</sup>, и свое скромное мнение [тоже выскажу], чтобы представить [все] преимущества и недостатки. После что было постигнуто [мною], полагается записать [в виде] беглых заметок»<sup>297</sup>.

В отличие от Шитао, Ван Юаньци более традиционен, в качестве основы своей системы он берет «Шесть законов живописи», выдвинутых в V в. Се Хэ. Ван Юаньци уделяет особое внимание пятому закону живописи, который гласит о важности композиционного построения произведения. Этот закон в системе Се Хэ занимает предпоследнее место и даже уступает по значимости закону о применении цвета. Однако для Ван Юаньци именно пятый закон является определяющим. Основы своей теории он раскрывает в третьем абзаце, который посвящен роли замысла в живописи и начинается фразой: «Замысел опережает кисть<sup>298</sup> – вот главный секрет живописи!»<sup>299</sup>. Он полагает, что перед тем, как начать рисовать, художник должен хорошо продумать идею, а потом уже браться за кисть. Замысел в его понимании подразумевает наличие проработанной композиции. В зависимость от композиционного построения Ван Юаньци ставит работу кистью и тушью: «...Если у старых мастеров в композиции все взаимосвязано и напряжено,

---

Одухотворенный ритм живого движения; 2. Структурный метод пользования кистью; 3. Соответствие изображения роду вещей; 4. Применение красок сообразно с объектом; 5. Соответственное расположение вещей; 6. Следование древности, копирование. См.: *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 304.

<sup>296</sup> Фэнчан 奉常 (церемониймейстер в императорском храме предков) – одно из прозвищ деда Ван Юаньци, которое он получил, потому что служил в Жертвенном приказе (*Тайчансы* 太常寺, букв. – Храм великого постоянства) при храме предков императора.

<sup>297</sup> Беглые заметки (*суй би* 隨筆) – букв. «записанное следом», литературный жанр, эссе небольшого объема, написанные в свободном стиле под вдохновением или по воспоминаниям.

*Ван Юаньци.* Юйчуан маньби (Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=811752&remap=gb> (дата обращения: 20.01.2022)

<sup>298</sup> Данное положение было вынесено танским Ван Вэем в VI в. в трактате «Рассуждения о пейзаже» (*Хуа шаньшуй лунь*).

<sup>299</sup> Там же.

а в кисти-туши – свободно, расслаблено, то у современных художников, напротив, в композиции все разболтано, небрежно, а в кисти-туши – натянуто-сковано»<sup>300</sup>. В сборнике «Надписи к свиткам [кисти] Лутая»<sup>301</sup> (*Лутай тыхуагао* 麓台題畫稿) Ван Юаньци также подчеркивает значимость композиции для приемов кисти и туши: «Современники рассуждают о живописи с позиций кисти и туши, однако, что касается приемов кисти и туши, то следует четко определить их порядок, учесть их взаимодействие. Исходя из [течения] энергопотоков<sup>302</sup> устанавливают расположение предметов, исходя из расположения предметов наносят штриховку и цвета; если чуть-чуть отступить [от этого принципа], весь лист будет [покрыт уродливыми пятнами, как] паршой»<sup>303</sup>.

Интересно, что Ван Юаньци придерживался этих принципов в своей художественной практике. Его младший современник Чжан Гэн<sup>304</sup> описал, как Ван Юаньци создавал свои работы. По словам Чжан Гэна, художник сначала бледной тушью намечал контуры, затем приступал к штриховке, которую начинал писать сухой кистью бледной тушью. Он постепенно «накапливал» тон туши, переходя от светлого к темному, от разреженного к плотному, от влажного переходил к сухому, а потом опять возвращался к влажному и прodelывал так много раз<sup>305</sup>.

Для того чтобы разъяснить своему читателю основы композиции пейзажа, Ван Юаньци использует понятие «драконовых вен» (*лун май* 龍脈), которое было заимствовано теорией живописи из геомантии (*фэньшуй* 風水). В Древнем Китае изгибы, подъемы и спуски горных хребтов сравнивали с извивающимся телом

<sup>300</sup> Цит. по: Соколов-Ремизов С.Н. Восемь янчжоуских чудачков. С. 215.

<sup>301</sup> Прозвище Ван Юаньци.

<sup>302</sup> Энергопотоки (*ци ши* 氣勢) – букв. «положения пневмы-ци». Данный вариант перевода свое время был предложен В.Г. Белозеровой. *Ши* является одной из ключевых категорий китайского искусства. В теорию живописи она была привнесена из трактатов по каллиграфии. В.Г. Белозерова определяет *ши* следующим образом: «Термин *ши* фиксировал конфигурации пространственного распределения энергии (*ци*)». Из-за разницы в культурной традиции сложно найти адекватные аналоги для перевода *ши* на европейские языки. Специалист по китайской эстетике Гао Цзяньпин считает, что его следует оставлять без перевода. См. подробно: Белозерова В.Г. Роль категории *ши* в теории китайской каллиграфии и живописи // Восток. 2013. № 5. С. 75–83.

<sup>303</sup> Цит. по: Дэн Цяобинь. Ван Юаньци хуэйхуа сысян пинцзя (Анализ взглядов на живопись Ван Юаньци) // Дуннань вэньхуа. 2001. № 7. С. 64.

<sup>304</sup> Чжан Гэн (1685–1760) – художник и теоретик живописи эпохи Цин, автор трактата «Краткие заметки о живописи правящей династии» (*Гочао хуа чжэнлу*).

<sup>305</sup> Чжунго хуэйхуа лиши юй шэньмэй цзяньшан. Сюэ Юннэнь бянь. (История живописи Китая и эстетика / Под ред. Сюэ Юннэня). Пекин: Чжунго жэньминь чубаньшэ, 2000. С. 366.

дракона. Прообразами гор в китайских пейзажах были реально существующие горы, поэтому художники стремились передать их облик, не нарушив благоприятный характер «драконовых вен»<sup>306</sup>. По мнению исследователей, ранние представления о «драконовых венах» в живописи существовали уже в IV в. во времена Гу Кайчжи<sup>307</sup>. Однако впервые это понятие ввел в теорию живописи именно Ван Юаньци<sup>308</sup>. Наряду с «драконовыми венами» он использует бинарные оппозиции «открытие» (*кай* 開) и «закрытие» (*хэ* 合), «подъемы» (*ци* 起) и «спуски» (*фу* 伏), которые также используются им для описания композиции. Взаимосвязь между введенными понятиями Ван Юаньци устанавливает таким образом, что «драконовые вены» есть телесная сущность (*ти* 體), а «открытие» и «закрытие», «подъемы» и «спуски» – их деятельное проявление (*юн* 用). Ван Юаньци пишет: «В живописи драконовые вены, открытие и закрытие, подъемы и спуски, хоть и наличествуют в древних законах [живописи], но не указывались [прежде в трактатах]. [Ван] Шигу<sup>309</sup> раскрыл и осветил [эти понятия], последующие поколения учеников знают, чему тщательно следовать. Однако, на мой взгляд, [если] не разобраться в двух словах – телесной сущности (*ти*) и деятельном проявлении (*юн*), учащемуся в итоге не с чего будет начать. Драконовые вены в живописи являются источником энергопотоков, [они бывают] косые и прямые, цельные и разрозненные, прерывистые и непрерывные, скрытые и явные, это и называется телесной сущностью. [Когда] открытие и закрытие [пронизывают свиток] сверху донизу, «хозяева» и «гости»<sup>310</sup> отчетливы, то сходятся вместе, то разбредаются, горные пики кружат, дороги петляют, облака смыкаются, а воды разделяются, все происходит отсюда. [Когда] подъемы и спуски от ближнего к дальнему на переднем и заднем [планах] отчетливы, то возносятся ввысь, то

<sup>306</sup> Чжао Цибинь. Шаньшуй гэцзю юй лунмай цини (Структура пейзажа и энергопотоки драконовых вен) // Дуннань вэньхуа. 2001. № 3. С. 40–41.

<sup>307</sup> Гу Кайчжи (345–406) – художник, поэт, каллиграф и теоретик живописи Восточной Цзинь (265–420).

<sup>308</sup> Чжао Цибинь. Указ. соч. С. 41, 43.

<sup>309</sup> Прозвище Ван Хуэя.

<sup>310</sup> «Гости» и «хозяева» (*бинь чжу* 賓主) – один из приемов построения композиции, впервые упоминается в трактате Ван Вэя «Рассуждения об изображении гор и вод». «Гости» и «хозяева» зависят от жанра произведения: так, в пейзаже «хозяевами» являются горы и воды, а «гостями» – деревья, камни, облака, туманы, люди, животные, постройки. В жанре «изображения людей», напротив, горы и воды являются «гостями», а люди – «хозяевами».



выстраиваются вровень, [все] наклоны согласованы [друг с другом], а вершины, склоны и подножия гор имеют равное значение, это и называется деятельным проявлением»<sup>311</sup>.

Далее Ван Юаньци рассматривает другие вопросы живописи, которые он считает существенными. Несмотря на то, что в самом начале сочинения подчеркивается значимость законов Се Хэ, Ван Юаньци не слепо следует традиции, а вносит свои коррективы. Последний, шестой закон Се Хэ касается копирования. Копирование произведений древних мастеров всегда было одним из способов обучения живописи и постижения мастерства. По мнению Ван Юаньци, работы древних следует не копировать, а целенаправленно рассматривать и изучать, о чем он пишет в шестом абзаце: «Копирование живописи не сравнится с ее созерцанием. [Если вдруг вам] повстречалась подлинная работа древнего [мастера], [ее следует], стремясь вверх, изучать и доискиваться. [Необходимо] рассмотреть каков [ее твердо] определенный замысел, как устроена композиция, как [то] появляются, [то] исчезают из вида [дороги], каковы побочное и главное, как расставлены и расположены [предметы], как работает кисть, как нанесена слоями тушь, [тогда вы] непременно обретете для себя [в картине] некое выдающееся место, [которому при должном упорстве] и сами [после] длительного [времени] сможете соответствовать»<sup>312</sup>.

К приемам кисти и туши Ван Юаньци обращается в восьмом абзаце. Он перечисляет семь недостатков кисти, которые следует избегать художнику. Также он касается и того, как следует наносить штрихи, а затем дает рекомендации по работе тушью. И кисть, и тушь, по его мнению, должны соответствовать друг другу. Завершая абзац, он пишет, что в вышесказанном как раз и заключается первый закон живописи Се Хэ «Одухотворенный ритм живого движения».

Нанесению красок Ван Юаньци посвящает предпоследний, девятый абзац. Этот аспект был важным для художника, поскольку он писал не только

<sup>311</sup> Ван Юаньци. Юйчуан маньби (Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=811752&remap=gb> (дата обращения: 20.01.2022).

<sup>312</sup> Там же.

монохромные свитки, но также использовал цвет. Ван Юаньци приходит к выводу, что нанесение красок связано с приемами кисти и туши, поэтому цвет в картинах должен восполнять их недочеты и выявлять достоинства. В конце абзаца он, как ни странно, сближается с мыслями Шитао и пишет: «Бледные и насыщенные [цвета] повсюду [должны] сочетаться, это обретается в сердце и не может определяться [каким бы то ни было] сложившимся законом»<sup>313</sup>.

В заключительном абзаце «Записок» Ван Юаньци дает художникам последние наставления: «В живописи важно, чтобы присутствовали одновременно: внутренний принцип (*ли*), жизненный дух (*ци*) и некое притягательное начало (*цюй*) (обаяние). Без наличия этих трех моментов картину нельзя будет отнести ни к одному из разделов настоящей живописи...»<sup>314</sup>. Он также призывает начинающих художников не останавливаться на достигнутом и постоянно совершенствовать мастерство.

В «Записках» Ван Юаньци обсуждает пять законов живописи из шести. Только третий закон Се Хэ, который гласит, что изображаемое должно соответствовать реальным предметам, обойден вниманием. Дун Цичан писал, что художники должны учиться не только у древних, но и у природы<sup>315</sup>, однако Ван Юаньци не следует этому призыву великого мастера. Среди творческого наследия художника большую часть составляют работы, написанные в подражание древним. Он бесконечно штудировал работы юаньских мастеров и живописцев других эпох. Даже когда Ван Юаньци пишет горы Фучуньшань, его цель не изобразить реальные горные виды, а вступить в диалог с Хуан Гунваном, приблизиться к его прославленному свитку «В горах Фучуньшань»<sup>316</sup>.

Только в конце жизни Ван Юаньци пересматривает свое отношение к природе как источнику вдохновения художника. Об этом можно судить по одному из его

---

<sup>313</sup> Там же.

<sup>314</sup> Цит. по: Соколов-Ремизов С.Н. Восемь янчжоуских чудиков. С. 215.

<sup>315</sup> Се Чжилю, Чжоу Вэнькэ. Указ. соч. С. 139–140.

<sup>316</sup> См. подробно: Соколов-Ремизов С.Н. Хуан Гун-ван и его картина «В горах Фучуньшань» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 3. М., 1979. С. 65–85.

высказываний: «Вспоминаю я, как в год *у-инь*<sup>317</sup> зимой вернулся из Юйчжана<sup>318</sup>, где горы и реки окружают [друг друга], а деревни перемежаются с пустошами. [Открывшиеся передо мной виды] были так похожи на живопись кисти Мэйдаожэня<sup>319</sup>, [словно] усердно написанная имитация. Даже во сне такое не увидишь! Прошло десять с лишним лет, и в душе [пришел я к] выводу, что древние художники набирались опыта, учась у Неба и Земли»<sup>320</sup>. Как мы видим, открывшийся перед ним прекрасный пейзаж Ван Юаньци воспринимает как живопись кисти У Чжэня. Он смотрит на природу сквозь призму искусства и лишь спустя десять с лишним лет приходит к заключению, что древние мастера вдохновлялись природой и учились у нее. Тем не менее это не приводит к перевороту в его творчестве<sup>321</sup>.

Шитао в противоположность Ван Юаньци всегда считал природу своим учителем и источником вдохновения. Свидетельством тому является не только озарение, которое Шитао пережил в горах Хуаншань. Тридцать лет спустя, словно заново переосмысляя свой опыт, на свитке «Горы Хуаншань» он написал в стихах посвящение: «Горы Хуаншань мой учитель, а я друг этих гор. Среди друзей моих близких они навсегда до сих пор. Красоту их нельзя описать, но слов не удержать. Отчего горах нет трав, а корни без почвы произрастают в веках? Отчего их потоки с высоты не летят, но пики как струны циня Лэй [Вэй]<sup>322</sup> гремят!»<sup>323</sup>. Шитао здесь вторит «Предисловию к изображению гор Хуашань» Ван Ли, призывавшего художников учиться у мироздания.

Перед тем как навсегда покинуть столицу и удалиться на юг, Шитао создал горизонтальный свиток, который начинается словами: «[Я] разыскиваю причудливые вершины для [своих] набросков» (Илл. 13). В послесловии к свитку он обрушивается с критикой на живописные круги столицы: «...Нынче, те, кто

<sup>317</sup> 1698 г.

<sup>318</sup> Старое название Наньчана (пров. Цзянси).

<sup>319</sup> Мэйдаожэнь – псевдоним У Чжэня.

<sup>320</sup> Цит. по: *Гэ Лу*. Чжунго хуа лунь ши (История теории китайской живописи). Пекин, 2009. С. 183.

<sup>321</sup> *Гэ Лу*. Чжунго хуа лунь ши (История теории китайской живописи). Пекин, 2009. С. 183.

<sup>322</sup> Лэй Вэй – известный мастер эпохи Тан, который занимался изготовлением музыкальных инструментов.

<sup>323</sup> *Ван Шицин*. Шитао шилу. С. 19.

находят отраду в кисти и туши, вообще не посещают знаменитые горы и великие реки. Зачем жить в одинокой хижине далеко в горах? К чему выезжать за пределы городских стен [далее], чем на сто *ли*? Разве можно уединяться в покоях на полгода, чтобы проникнуть в сокровенное учение? [Вместо этого они] обмениваются расточительными пиршествами, торгуют поддельными антикварными вещами. [Они] не в состоянии постичь истину, поэтому повсюду сеют пороки, о чем уж тут можно спорить? Сами [оценивая живопись] твердят: “Это стиль такого-то художника, это школа такого-то мастера”. Это все равно как слепому поучать слепого, а уродливой женщине критиковать уродливую женщину. Разве это можно назвать наслаждением и оценением [живописи]?!»<sup>324</sup>.

Родившиеся и жившие в одно время, Ван Юаньци и Шитао олицетворяют противоречивый облик искусства начала эпохи Цин. Каждый из них демонстрирует свой взгляд на живопись и свои подходы к решению задачи выражения творческой индивидуальности. Ван Юаньци был сторонником теории Южной и Северной школ и уделял большое внимание изучению древних мастеров, черпал вдохновение в их работах. Свои теоретические взгляды на живопись он основывал на «Шести законах» Се Хэ и особое значение придавал композиции пейзажа. Чтобы объяснить основы композиции, им было введено понятие «драконовых вен».

Шитао, в отличие от Ван Юаньци, не ограничивал себя рамками какой-либо школы или теории. Напротив, он полагал, что художник должен самостоятельно вывести правило Единой черты – закон живописи, скрытый в самом человеке. Вокруг категории Единой черты Шитао создал эстетическую концепцию, философской основой которой служит учение *чань*. Переживание человеком своего единства с миром – вот что важно. Художник не ищет непререкаемых авторитетов среди старых мастеров, древность должна быть орудием в его руках. Подлинного вдохновения ему следует искать в природе. Правило Единой черты Шитао распространил не только на живопись, но и на каллиграфию, тем самым объединяя два искусства. Взгляды Шитао стали новым словом в теории живописи

---

<sup>324</sup> Rules by the Masters: Paintings and Calligraphies by Ba Da and Shi Tao. Macau, 2004. P. 510.

начала эпохи Цин, и сегодня, несколько сотен лет спустя, они не кажутся архаичными.

### 3. Место альбомов в творчестве Шитао

Шитао оставил нам большое творческое наследие, исчисляемое сотнями произведений, среди которых вертикальные и горизонтальные свитки, альбомы, веера и ширмы. Чжу Лянчжи предполагает, что общее число работ, когда-либо созданных мастером, должно быть не менее тысячи<sup>325</sup>, хотя сохранилось и известно далеко не все. Согласно данным, собранным Ван Шицином, совокупное число датированных работ Шитао – 175 единиц. Из них вертикальных свитков – 89, горизонтальных – 34, альбомов – 36, вееров – 14, ширм – 2<sup>326</sup>. Помимо этого, имеются работы, время создания которых установить невозможно. Джонатан Хей в монографии «Шитао: живопись и современность в эпоху Цин» рассматривает 205 произведений художника, 57 из которых альбомы<sup>327</sup>. В изданном в 1995 г. «Полном собрании живописи и каллиграфии Шитао» приводится перечень произведений, составленный китайскими специалистами Сяо Яньи и Дань Гоцяном<sup>328</sup>. В него вошло 369 работ художника, которые находятся в разных музеях и частных коллекциях мира, среди них 86 альбомов. Как видим, альбомы занимают в творчестве Шитао важное место, по количеству уступая лишь свиткам, на их долю приходится около двадцати процентов известных нам произведений художника.

В рамках данного исследования была проделана большая работа по сбору и систематизации материалов, в результате которой составлен каталог альбомов Шитао (см. **Приложение 1**). В него вошли произведения из собраний музеев Китая, США, Японии и других стран, а также частных коллекций. Кроме того, были

<sup>325</sup> См. подробно: Чжу Лянчжи. Шитао вэй цзо шулян цзин жэнь, Гугун «Сы сэн чжан» е нань тао «чжэнь вэй» сяньцин (Количество поддельных произведений Шитао изумляет, даже выставка «Четыре монаха» в Музее Гугун под сомнением) [Электронный ресурс] URL: <http://www.zgmsbweb.com/Home/index/detail/relaId/16553> (дата обращения: 27.11.2022).

<sup>326</sup> Ван Шицин. Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (и). С. 44.

<sup>327</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. XX.

<sup>328</sup> Шитао шу хуа цзопин цуньши яому (Основной список дошедших до нас произведений каллиграфии и живописи Шитао) // Шитао шу хуа цюаньцзи, ся цюань (Полное собрание живописи и каллиграфии Шитао, Т. 2). Тяньцзинь, 2014. Без пагинации.

учтены альбомы, которые выставлялись на торгах аукционных домов Sotheby's и Christies, а также крупнейших аукционных домов Китая, таких как China Guardian, Poly и других за последние 20-30 лет<sup>329</sup>. Итого в каталог вошло более ста альбомов художника, почти все из которых являются целостными произведениями, дошедшими до нас в неизменном виде. Лишь несколько работ из каталога были составлены коллекционерами из разных альбомов, о чем указано в примечаниях.

Шитао создавал альбомы на протяжении всей своей жизни. Самой ранней известной нам работой является альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» (*Шаньшуй жэньу хуахуэй цэ* 山水人物花卉冊, 1657–1664)<sup>330</sup>. Один из листов альбома датируется 1657 г., тогда художнику было всего 15–16 лет. Другие ранние произведения в форме альбома, относятся уже к 1667 г. и были написаны во время пребывания в Сюаньчэне. Шитао активно писал альбомы и в последующие годы. Среди 36 альбомов из списка Ван Шицина большая часть (21 альбом) создана художником в Янчжоу в последний период жизни<sup>331</sup>. Этот факт объясняется тем, что Шитао к тому времени отказался от монашеских обетов и сам обеспечивал свое существование. Он зарабатывал на жизнь, продавая свои работы и выполняя заказы друзей и коллекционеров. Это несколько не уменьшает художественной ценности его произведений, и даже наоборот, является свидетельством того, что он достиг творческой зрелости, а его мастерство получило признание. Последним годом жизни датируются альбомы «Вспоминая Цзиньлин» (*И Цзиньлин цэ* 憶金陵冊) из собрания Галереи Фрира и «Цветы и травы» (*Хуахуэй цэ* 花卉冊), который находится в частной коллекции. В стихотворении «Оплакивая Дадицзы» (*Ку Дадицзы* 哭大滌子) Ли Линь пишет, что Шитао завещал ему свое последнее произведение – десять листов с изображениями осенних хризантем, написанных

<sup>329</sup> Для альбомов из частных коллекций и альбомов, которые проходили через торги аукционных домов Китая, пришлось ввести определенные критерии атрибуции. В каталог были включены только те произведения, которые ранее публиковались или выставлялись, или если их подлинность подтверждается историей владения.

<sup>330</sup> В настоящее время альбом находится в собрании Музея провинции Гуандун.

<sup>331</sup> Ван Шицин. Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (сань) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 3)) // Синь мэйшу. 2000. № 3. С. 75–77.

тушью<sup>332</sup>. Эта работа, вероятно, также была выполнена в виде альбома, но не сохранилась до наших дней.

Согласно письменным источникам, уже при жизни художника его альбомы пользовались большой популярностью. Младший современник Шитао Чжан Гэн в трактате «Краткие заметки о живописи правящей династии» (*Гочао хуа чжэн лу* 國朝畫征錄) так отзывался о его произведениях: «...небольшие вещицы [Даоцзи] превосходны, жаль, в его больших свитках энергетические каналы не пронизывают все полностью»<sup>333</sup>. До наших дней также дошло письмо известного драматурга, поэта и коллекционера эпохи Цин Кун Шанжэня (1648–1718), адресованное одному из друзей. В нем Кун Шанжэнь отмечает талант Шитао и пишет, что страстно хочет обзавестись его альбомом: «Монах Шитао постиг сокровенные глубины учения [Будды], и нет ему равных, его поэзия и живопись являются отражением его натуры. Наше изысканное общество собиралось однажды, я его видел, но он был неприступен. Во время расставания я получил от него в дар прекрасный веер. Я показал веер интеллектуалам Хайлина<sup>334</sup> [и] Чжаояна<sup>335</sup>. Все говорят, что его кисть удар за ударом вводит [в состояние] просветления, а в каллиграфии один иероглиф необыкновеннее другого. Ваш покорный слуга страстно желает заполучить его альбом, пользуясь намеченным на шестой день второго месяца визитом. Я не смею просить его напрямую, прошу Вас любезно передать мою просьбу»<sup>336</sup>.

Шитао, судя по всему, и сам трепетно относился к своим альбомам. В «Дадицзы чжуань» рассказывается, что перед тем, как покинуть Сюаньчэн и оправиться в Нанкин, он раздал все свои личные вещи: «[На горе] Цзинтин [Дадицзы] прожил пятнадцать лет. За несколько дней перед тем, как уйти, [он] раскрыл двери своей комнатки, вручил ключ от шкафа старым друзьям и знакомым,

<sup>332</sup> Ван Шицин. Шитао шилу. С. 362.

<sup>333</sup> Чжан Гэн. Гочао хуа чжэн лу (Краткие заметки о живописи правящей династии) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=666044&remap=gb> (дата обращения: 20.01.2022).

<sup>334</sup> Хайлин – старое название г. Тайчжоу, расположенного к востоку от Янчжоу.

<sup>335</sup> Чжаоян – старое название городка Синхуа на северо-востоке от Янчжоу.

<sup>336</sup> Цит. по: Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 62.

поручил им забрать накопленные за всю жизнь книги, живопись, антикварные вещицы и посуду»<sup>337</sup>. Однако, как выясняется, художник взял с собой, по-видимому, дорогую для него вещь – альбом пейзажей (*Шаньшуй ту цэ* 山水圖冊)<sup>338</sup>, созданный им в Сюаньчэне. Как следует из надписи на одном из разворотов, Шитао подарил этот альбом близкому другу по фамилии Цань в год *гэн-шэнь* (1680 г.) уже будучи в Нанкине.

История создания одного из ранних альбомов художника упоминается в «Дадицзы чжуань». Местный чиновник Цао Динван попросил Шитао изобразить горы Хуаншань и предоставил для этого 72 листа бумаги. Большое количество листов наводит на мысль о том, что они были оформлены в альбом. Некоторые специалисты считают, что альбом «Двадцать один разворот с видами Хуаншань» (*Хуаншань ту эршии кай* 黃山圖二十一開) из коллекции Музея Гугун в Пекине является частью этой серии<sup>339</sup>. Другие свидетельства того, что Шитао писал альбомы по просьбе своих друзей, знакомых и коллекционеров, можно найти в послесловиях к ним. На последнем листе альбома «Воспоминания о Циньхуае» (*Циньхуай ицзю цэ* 秦淮憶舊冊) художник сообщает, что, будучи в Чжэнчжоу, он получил десять листов сунской бумаги от господина Чжун Биня с просьбой что-нибудь нарисовать. Шитао вспомнил о тех временах, когда они собирались вместе и искали цветы сливы *мэйхуа*, поэтому он создал этот альбом и ждет от Чжун Биня отзыва.

Следует отметить, что создание альбомов было выгодно Шитао, особенно когда в Янчжоу он начал зарабатывать живописью на жизнь. По причине слабого здоровья художник не любил писать панно (*пин* 屏), несмотря на большой спрос и высокую цену, которую за них платили. Ему приходилось подолгу писать их, стоя на специальной подставке, неоднократно взбираться на нее и опускаться, держать руку поднятой, что для него было крайне утомительно<sup>340</sup>. Создание миниатюрных

<sup>337</sup> Ли Линь. Указ. соч. С. 319.

<sup>338</sup> Находится в собрании Музея Гугун в Пекине.

<sup>339</sup> Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 30.

<sup>340</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 163.



альбомов не требовало столь больших усилий. Джонатан Хей на основании различных источников попытался реконструировать стоимость произведений Шитао. По его подсчетам, художник мог получать за один альбом, состоящий из двенадцати разворотов, около шести *лянов*<sup>341</sup> серебра. Ровно столько же, сколько за один горизонтальный свиток. Цены на крупноформатные вертикальные свитки Шитао были несколько выше. Согласно вычислениям Хей, они могли варьироваться между 4,5–7,5 *лянами*, а может быть и даже между 6–10 *лянами*<sup>342</sup>. Однако создание свитка занимало у художника несколько дней, в то время как альбом он иногда мог написать в течение одного дня.

Помимо работы на заказ, Шитао часто рисовал на досуге. Так, в послесловии к альбому «Виды окрестностей монастыря Лунъюсы на горе Цзиньшань» (*Цзиньшань Лунъюсы туцэ* 金山龍游寺圖冊) он пишет, что развлекал себя живописью, а потом собрал листы и получился целый альбом: «Высокочтимый слепец из Цинсяна по имени Юаньцзи спасался от жары в монастыре Лунъюсы на горе Цзиньшань, во время досуга играл тушью удовольствия ради, не взирая на размеры бумаги, пока не набралось несколько листов. Для того чтобы отблагодарить монахов [я] оформил [листы] в альбом из двенадцати разворотов и приложил печать. Тушечницу из Дуаньси, которой владел, вместе с ним подарил». Другой свой альбом с пейзажами (*Шаньшуй цэ* 山水冊)<sup>343</sup> Шитао написал после водной прогулки всего за один день: «В год *у-инь* в весенний день я спустил на воду лодку [и отправился странствовать] по озеру, а когда вернулся, то был взволнован и брызгал тушью с большим воодушевлением. За один день я закончил десять листов, каждый из которых связан с другими [одной темой]».

В традиционной китайской живописи художники нередко работают только в одном жанре или даже сосредотачиваются на одной теме. Шитао прославился как

<sup>341</sup> *Лян* (兩) – денежная единица эпохи Цин, около 37,3 г серебра.

<sup>342</sup> *Нау J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China.* P. 165.

<sup>343</sup> Из коллекции Дворцового музея в Шэньяне.

мастер, широта таланта которого не знала границ. Один из «Восьми янчжоуских чудаков», Чжэн Баньцяо (1693–1766), сравнивая себя с ним, писал: «Шитао был искусен в живописи, [он обращался] к самым разным [темам], а орхидеи и бамбук были лишь одной из них. Баньцяо рисует только орхидеи и бамбук, пятьдесят с лишним лет не рисует ничего другого»<sup>344</sup>. Причем, по мнению Чжэн Баньцяо, Шитао был одинаково успешен во всем: «Среди древних, рисовавших бамбук, можно назвать Вэнь Юйкэ, Су Цзычжэня<sup>345</sup>, Мэйдаожэня... Только Дадицзы в изображении пейзажей, цветов и трав, людей, птиц и зверей превзошел всех, а орхидею и бамбук он писал особенно превосходно»<sup>346</sup>. Сам Шитао считал, что основной задачей живописи является изображение феноменов окружающего мира: «Живопись изображает мириады образов Неба и Земли...»<sup>347</sup>, поэтому его альбомы посвящены самым разным жанрам и темам.

Наиболее многочисленную группу среди альбомов Шитао составляют пейзажи, что вполне естественно – уникальная образность этого жанра совпадает с духом живописи направления *вэньжэньхуа*. Пейзаж был излюбленным жанром Шитао, даже трактат «Беседы о живописи» он написал с позиций пейзажиста. Некоторые пейзажи в его альбомах не поименованы, другие, судя по названиям альбомов, представляют изображения видов. Художник изображает те места, где когда-то жил или странствовал, например, «Виды гор Хуаншань» (*Хуаншань туцэ* 黃山圖冊), «Десять видов Цзиньлина» (*Цзиньлин ши цзин туцэ* 金陵十景圖冊), «Вспоминая Цзиньлин» (*И Цзиньлин цэ* 憶金陵冊), «Воспоминания о Циньхуае» (*Циньхуай ицзю цэ* 秦淮憶舊冊), «Вспоминая Нанкин» (*Цзиньлин туцэ шиэр кай* 金陵圖冊十二開).

<sup>344</sup> Чжэн Баньцяо. Чжэн Баньцяо цзи (Собрание сочинений Чжэн Баньцяо) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=681027&remap=gb> (дата обращения: 20.01. 2022)

<sup>345</sup> Второе имя Су Дунпо

<sup>346</sup> Там же.

<sup>347</sup> Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу. С. 4.

Еще одну группу образуют альбомы с пейзажами по мотивам поэзии, например, «На поэзию эпохи Тан» (*Тан жэнь ши ши туцэ* 唐人詩意圖冊), «На поэзию Тао Юаньмина» (*Тао Юаньмин ши ши туцэ* 陶淵明詩意圖冊), «На поэзию [эпох] Сун и Юань» (*Сун Юань инь юнь цэ* 宋元吟韻冊).

В конце эпохи Мин – начале Цин широкое распространение получили альбомы с пейзажами в подражание древним, однако такие альбомы не встречаются среди работ художника<sup>348</sup>. Это связано с особенностями эстетических воззрений Шитао, для которого слепое следование живописи древних мастеров было сродни предательству самого себя. Выступая исключительно за творческую индивидуальность художника, он писал: «Я остаюсь самим собой, потому что я принадлежу самому себе. Ресницы и усы древних не могут расти на моем лице. Внутренности древних не могут уместиться в моем животе. Я сам выражаю свое нутро, являю миру свои волосы. Если и случается, что я иногда соприкасаюсь с каким-то древним мастером, то этот древний мастер именно и есть я, а не я пытаюсь им стать. Природа преподнесла [мне] такой дар. Почему я [должен] учиться у древних и не преобразовывать то, что обрел?»<sup>349</sup>.

«Цветы и птицы» – второй по значимости жанр, в котором работал Шитао. На свитках он в основном писал изображения «четырех благородных растений»: бамбук, сливу *мэйхуа*, орхидеи и хризантемы. Тематика этого жанра в альбомах намного шире, помимо «четырех благородных», мы видим цветы персика, яблони, гибискуса, петушиного гребня, нарцисса и другие растения. Некоторые альбомы и отдельные листы художник посвящает обычным овощам и фруктам. Шитао с большой любовью изображает баклажаны, лук, капусту, стручки гороха, корни лотоса и воспекает их в стихах. На его свитках почти не встретишь овощей и плодов, вероятно, в те времена их изображение считалось недостаточно возвышенной темой и больше подходило для более камерных альбомов. Примечательно, что

<sup>348</sup> В альбомах Шитао встречается лишь пара листов, написанных в подражание древним. Однако, как мы увидим ниже, создавая их, художник преследовал совершенно иные цели.

<sup>349</sup> Там же, с. 5.

Шитао почти не изображает животных и птиц в альбомах, в отличие, например, от Бада Шаньжэня.

Среди работ Шитао известен только один альбом, целиком выполненный в жанре «изображения людей». В надписи к одному из своих произведений Шитао писал: «Среди моих [изображений] пейзажей, деревьев и скал, цветов и трав, божеств, насекомых и рыб, нет таких, которые я бы копировал [с чужих работ], что же касается фигур людей, то я не смею их изображать»<sup>350</sup>. Как отмечает китайский исследователь Ян Синь, художники направления *вэньжэньхуа* не часто изображали людей, и так было predetermined изначально. В этом жанре они значительно уступали профессиональным художникам<sup>351</sup>. Однако дело не в излишней скромности Шитао, учитывая, что у него есть работы на свитках с изображениями людей. По нашему мнению, отсутствие у Шитао альбомов в этом жанре скорее связано с ограниченностью их тематики, которая в его время сводилась преимущественно к портретам и изображениям буддийских или даосских святых.

В альбомах Шитао представлена не только его живопись, но и поэзия и каллиграфия. Современники считали художника одним из выдающихся талантов своего времени, преуспевших в этих искусствах. Близкий друг Шитао Чжан Цзинвэй в одном из его альбомов написал: «Художников, овладевших “тремя совершенствами”<sup>352</sup>, поэзией, живописью и каллиграфией, с древности до наших дней не так уж много: сунские Чжао отец и сын, Юньлинь, Шитянь, Боху, Тяньчи

<sup>350</sup> Цит. по: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 161.

<sup>351</sup> *Ван Ли*. Кун гоу жэньу чэн нэнши, цянью Лунмянь, хоу ю Цзи – Шитаодэ жэньу хуа каоши (В изображении людей считается мастером, прежде был Лунмянь, а теперь есть Цзи – анализ живописи Шитао в жанре изображение людей) // *Куньлунь тан*. 2013. № 1. С. 26.

<sup>352</sup> «Три совершенства» (*сань цзюэ 三絕*) – таланты в поэзии, живописи и каллиграфии. Когда танский поэт, художник и каллиграф Чжэн Цянь преподнес императору Сюаньцзуну в дар свое произведение, восхищенный император на свитке сделал приписку: «трехсовершенство Чжэн Цяня» (*Чжэн Цянь сань цзюэ 鄭虔三絕*).

одни из наиболее известных. В нынешнее время – Юнь Чжэншу, да Шитао и только!»<sup>353</sup>.

В альбомах поэтический талант Шитао выразился наиболее ярко. В отличие от свитков, где часто можно встретить пространные размышления художника о живописи<sup>354</sup>, в альбомах преобладает поэзия малых форм – восьмистишия (*люйши* 律詩), четверостишия (*цзюэцзюй* 絕句)<sup>355</sup> и парные строки (*дуэйцзюй* 對句). Основные темы стихотворений Шитао – пейзажная лирика, «воспевания вещей» (*юн у* 詠物)<sup>356</sup>, а также лирика автобиографического плана. Ограниченное пространство альбомного листа вынуждает художника очень тщательно подходить к подбору выразительных средств и образов, то же самое можно сказать и о его поэзии. В четверостишиях не более двадцати восьми слогов, поэтому Шитао приходится излагать свои мысли и чувства предельно кратко. Благодаря своей лаконичности его стихи воспринимаются на одном дыхании. Однако их кажущаяся простота обманчива, они полны непроявленных смыслов, иносказаний и намеков, а незавершенность, недосказанность создают пространство для диалога со зрителем.

Каллиграфия в альбомах Шитао выступает в роли посредника между живописью и текстами надписей. Он овладел практически всеми каллиграфическими почерками и широко применял их, в то время как многие другие его современники использовали только один почерк, в лучшем случае два<sup>357</sup>.

<sup>353</sup> К художникам, овладевшим тремя совершенствами, помимо Шитао, Чжан Цзинвэй отнес северосунского императора Чжао Цзи (1082–1135) и его сына Чжао Гоу (1107–1187), юаньского мастера Ни Цзяня, мастеров эпохи Мин Шэнь Чжоу, Тан Иня и Сюй Вэя, а также современника Шитао Юнь Шоупина (1633–1690).

Цит. по: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань. С. 160.

<sup>354</sup> Например: «Одинокая вершина и каменный мост» (*Ду фэн ши цяо ту* 獨峰石橋圖, 1679), «Река, небо и горы» (*Цзян тянь шань сэ ту* 江天山色圖, 1687), «Разыскиваю причудливые вершины для набросков» (*Соу цзинь цифэн да цаогао* 搜儘奇峰打草稿, 1691), «Цветные горы в облаках» (*Шэсэ юнь шань ту* 設色雲山圖, 1702) и другие.

<sup>355</sup> *Цзюэцзюй* или т.н. «оборванные строки» получили широкое распространение начиная с эпохи Шести династий. Название «оборванные строки» (впервые упоминаются в V в.) берет начало из поэтической практики «связанных строк» (*ляньцзюй* 聯句). В этой стихотворной игре несколько поэтов по очереди сочиняли четверостишия, которые являлись ответом или продолжали мысль предыдущего стихотворения. Четверостишие, которое не получало продолжения, называли «оборванные строки». См.: *Sun Chang Kang-I, Owen S. The Cambridge History of Chinese Literature. Volume I: To 1375. Cambridge, 2010. P. 242–243.*

<sup>356</sup> Одна из тематических разновидностей лирической поэзии, в таких стихотворениях не только содержатся описания предметов, но выражаются чувства и переживания автора.

<sup>357</sup> *Fu M., Fu Shen. Studies in Connoisseurship: Chinese Painting from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. Princeton, 1974. P. 40.*

На протяжении всей своей жизни Шитао был в непрерывном поиске. Как отмечает Чжэн Вэй, в юности он штудировал *лишу* с ханьских стел и почерки *синшу* и *кайшу* Янь Чжэньцина<sup>358</sup>, затем перешел к каллиграфии Ни Цзяня, а когда поселился в Янчжоу, писал почерком *сяокай* в манере Чжун Ю<sup>359</sup> и Со Цзина<sup>360</sup>, а в его *синшу* стало прослеживаться влияние Су Дунпо<sup>361</sup>. Именно на альбомных листах художник демонстрирует всю широту своего таланта, буквально странствуя по почеркам, переходя от одного стиля к другому, то подражая творениям великих мастеров, то обращаясь к архаичным почеркам<sup>362</sup>. Своим искренним интересом к древним образцам Шитао предвосхитил возникновение «направления изучения стел» (*бэйсюэ пай* 碑學派), появившегося во второй половине XVIII в. в Янчжоу<sup>363</sup>.

Для своих размышлений и поэзии Шитао всякий раз подыскивает наиболее удачное воплощение в каллиграфии. Это касается не только выбора соответствующего почерка, техники работы кистью, но и расположения надписей. Его каллиграфия всегда находится в гармонии с изображением, не перетягивает на себя внимание зрителя, а, наоборот, выгодно оттеняет живопись. На многих вертикальных свитках Шитао располагает надписи довольно традиционно, блоками или столбцами в верхнем левом или правом углу, при этом зачастую они оказываются изолированными от изображения. На альбомных листах надписи вторгаются в пространство живописи, перемежаются с ней и становятся неотъемлемой частью композиции. Иногда они могут даже занимать значительную часть листа, но не в ущерб изображению. Не менее свободно Шитао размещает и печати. Они не только несут смысловую нагрузку, подтверждают авторство художника, выражают его взгляды и статус, но и играют важную роль в

<sup>358</sup> Янь Чжэньцин (709–785) – один из великих каллиграфов танской эпохи.

<sup>359</sup> Чжун Ю (ок.151–230) – мастер каллиграфии эпохи Хань и периода Троецарствия, стоял у истоков авторской традиции в каллиграфии.

<sup>360</sup> Со Цзин (239–303) – мастер каллиграфии династии Западная Цзинь.

<sup>361</sup> Чжэн Вэй. Дадизы Шитао // Шанхай боугуань цзикань. 1990. № 5. С. 7.

<sup>362</sup> *Fu M., Fu Shen.* Op. cit. P. 40.

<sup>363</sup> Представители этого направления в каллиграфии сосредоточились на изучении творчества анонимных мастеров, представленного надписями на стелах и на бронзе. См. подробно: Белозерова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. М., 2007. С. 327.

композиции альбомного листа. В монохромной живописи красное пятно печати зачастую выступает в роли цветового акцента.

Поскольку альбом представляет собой серию живописных произведений, то для художника очень важно избежать однообразия. Шитао от листа к листу меняет жанры и темы, а также добивается смены впечатлений через композицию. Несмотря на небольшой размер альбомных листов их композиции отличаются большим разнообразием. Шитао применяет различные подходы. В пейзаже и жанре «цветы и птицы» он любит использовать схемы организации пространства, к которым прибегали академики Южной Сун, когда изображение занимает лишь часть картины. Художник нередко противопоставляет пустое и заполненное, рисуя только на одной половине альбомного листа. Если это нижняя часть листа, то он детально прорабатывает передний план, а задний план оставляет незанятым, окутывая дали в густой туман. Если это верхняя часть листа, то передний план представляет собой водную гладь, а на заднем плане художник изображает силуэты горных вершин. В альбомных листах также встречаются композиции, в основе которых лежит S-образная кривая. Иногда художник чередует планы, то делает сильные приближения и изображает виды крупным планом, то удаления и создает панорамы. Следует также отметить особое умение Шитао передавать глубину пространства в пейзаже.

В отличие от альбомов во многих своих пейзажах на вертикальных свитках Шитао использовал однообразную композиционную схему. Изображение на свитке разворачивается снизу вверх, скалы одна за другой набегают и заканчиваются одинокой вершиной, за которой на горизонте вдали виднеются другие пики, написанные при помощи размывов туши без детальной проработки. В более поздних работах Шитао идет по пути все большего уплотнения и насыщения пространства. Он усложняет структуру гор и тщательно прописывает складки горной породы, изображает обильную растительность, укутывает скалы в туманы. Однако основной композиционный принцип его вертикального свитка

остается неизменным. Исключение составляют лишь горизонтальные свитки, на которых художник демонстрирует другие подходы в построении пространства.

Таким образом, альбомы занимают одно из важных мест в творчестве Шитао и уступают лишь произведениям на свитках. Художник начал свой творческий путь с создания альбомов и писал их до конца своей жизни. В альбомах Шитао наиболее полно выразился универсализм его живописи, а сам он заявил о себе не только как талантливый живописец, но и каллиграф и поэт. Создание альбомов было продиктовано не только экономической выгодой. Шитао ценил свои альбомы, ими восхищались и мечтали обладать его современники.

#### 4. Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав»

Самой ранней дошедшей до нас работой Шитао является альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» (*Шаньшуй жэньу хуахуэй цэ* 山水人物花卉冊) из собрания Музея провинции Гуандун, созданный, предположительно, в 1657–1664 гг. Об этом можно судить по надписи, сделанной художником на седьмом листе с нарциссами: «Во второй месяц года *дин-ю*<sup>364</sup> написал в пагоде Журавля в Учане, Шитао Цзи», а упоминаемые в нем топонимы Юэян, Лушань, Учан совпадают с маршрутами странствий художника в 1664 г.<sup>365</sup>. Однако точная датировка альбома до сих пор вызывает разногласия у специалистов<sup>366</sup>.

Ли Линь в «Дадицзы чжуань» пишет, что талант художника у Шитао проявился довольно рано еще в период его пребывания в Учане: «Также [он] учился рисовать пейзажи, людей и цветы, птиц и животных, чусцы<sup>367</sup> часто хвалили его»<sup>368</sup>. Живопись в альбоме подтверждает слова Ли Линя, поскольку уже с первого

<sup>364</sup> 1657 г.

<sup>365</sup> Чжэн Вэй. Указ. соч. С. 1.; Ван Шицин. Шитао шилу. С. 171.

<sup>366</sup> Тань Шэнгуан, Фан Вэнь. Указ. соч. С. 60.; Лю Си. Шитао цзаоянь синчжи хэ шухуа цимэн (Места пребывания Шитао в юные годы и первые шаги в живописи и каллиграфии) // Гугун сюэшу цзикань, цзаюань 39. № 2. С. 136–137.

<sup>367</sup> Чусцы – жители пров. Хубэй.

<sup>368</sup> Ли Линь. Указ. соч. С. 318.



взгляда не производит впечатление ученической, а выглядит довольно зрелой. Ниже мы попытаемся выявить значение этого произведения в творчестве Шитао, охарактеризовать художественные и стилистические особенности живописи и раскрыть ее содержание. Много внимания будет уделено анализу средств художественной выразительности и описаниям технических приемов, которые использовал художник.

Альбом состоит из двенадцати листов, выполненных в различных жанрах. В нем юный Шитао заявляет о себе, как о художнике-универсале, который может работать в разных направлениях. Листов с пейзажами и изображениями цветов и растений поровну, по пять, оставшиеся два выполнены в жанре «изображения людей». Пейзажи написаны тушью сухой кистью (*куби* 枯筆). «Если кисть суха, значит она изящна, если кисть влажна, значит вульгарна...», – так написал Шитао в одном из своих произведений<sup>369</sup>. Очевидно, что Шитао в этот период испытывал влияние мастеров эпохи Юань Хуан Гунвана (1269–1354) и Ни Цзяня (1301–1374)<sup>370</sup>. Однако пейзажи в альбоме не являются интерпретациями живописи юаньских мастеров. В отличие от размеренной техники Ни Цзяня, кисти Шитао свойственен большой динамизм и энергичность. При изображении гор он использует штриховку «растрепанная конопля» (*пима цунь* 披麻皴)<sup>371</sup>. Касания кисти пока еще несколько скованы и однообразны. В изображении складок гор и камней, в нанесении точек *дянь* (點), в изображениях сосен и деревьев можно заметить некоторые характерные черты, которые еще сильнее проявятся в последующих произведениях художника. Что касается композиции, то, в отличие от Ни Цзяня, как правило придерживавшегося одной схемы, Шитао меняет способы построения пространства от одного листа к другому и таким образом избегает монотонности при просмотре альбома.

<sup>369</sup> Цит. по: *Чжу Лянчжи*. Шитао яньцзю. С. 539.

<sup>370</sup> *Шэнь Фу*. Мин Цин чжи цзи дэ кэ би гоулэ фэншан юй Шитао дэ цзаоци цзопинь (Обычай штриховки сухой кистью в период Мин и Цин и ранние произведения Шитао) // Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. Шанхай, 2002. С. 302–303.

<sup>371</sup> Представляет собой длинные, волнистые штрихи.

Открывает альбом лист с пейзажем, который, как следует из надписи, был создан художником ночью в лодке в Юэяне<sup>372</sup>. На фоне горы Шитао изображает высокий павильон, расположившийся среди сосен. Его основание окутали клубы густого тумана. Из распахнутого окна верхнего этажа любуется открывшимся видом какой-то человек (Илл. 14). Судя по всему, художник изображает павильон Юэян (Юэян лоу 岳陽樓), который является одним из самых известных архитектурных сооружений региона Цзяннань<sup>373</sup> и имеет многовековую историю. Из него открываются захватывающие виды не только на реку Янцзы, но и озеро Дунтин и близлежащие горы. Это подтверждают и первые строки из стихотворения, написанного на листе: «Резной павильон, возвышаясь, в небо стремится. Над крышей шум сосен сливается с гулом реки». Павильон Юэян – одна из любимых тем китайских художников. Первые его изображения относятся еще к эпохе Сун<sup>374</sup>. Шитао изображает павильон таким, каким он был в начале эпохи Цин<sup>375</sup>. С тех пор здание неоднократно перестраивалось, его облик менялся, но и сейчас вокруг него по-прежнему растут сосны.

Очевидно, что этот лист является изображением известного вида, однако его вряд ли можно назвать точным. Как справедливо замечает Джонатан Хей, Шитао «представил павильон Юэян в виде даосского чертога из красного лака»<sup>376</sup>. Здание нарисовано стоящим в уединенном месте, на фоне высокой скалы, хотя в эпоху Цин павильон находился в пределах города, да и ближайший холм Бацю не был настолько величественным. Вероятно, Шитао на этом листе отчасти следует традиции, поскольку некоторые китайские живописцы, как например: Фань Куань (950–1032), Ань Чжэнвэнь (XV в.), изображали павильон у подножия неприступных скалистых гор.

<sup>372</sup> Юэян – город в провинции Хунань.

<sup>373</sup> Цзяннань – район к югу от нижнего течения реки Янцзы.

<sup>374</sup> Хэ Линьфу. Цун лидай «Юэян лоу ту» кань Юэян лоу цзяньчжу синчжи дэ яньбянь (Изменение конструкции павильона Юэян на материале «Юэян лоу ту» различных эпох) // Юэянь чжие цзишу сюэюань сюэбао. 2006. № 8. С. 48–49.

<sup>375</sup> Там же, с. 51–52.

<sup>376</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 258, 259.

Хей также полагает, что человек, любующийся видом из окна павильона, и есть сам Шитао<sup>377</sup>. Однако вторая часть стихотворения на листе гласит: «Свиток прочел нараспев и восторгу [его] нет предела, Шичжоу перегнулся через красный парпет». Имя Шичжоу принадлежит живописцу эпохи Мин Цю Ину (1494? – 1552), представителю Сучжоуской школы живописи. Остается только догадываться, почему Шитао нарисовал его на этом листе. Стоит принять во внимание тот факт, что минский мастер прославился своими изображениями архитектурных сооружений<sup>378</sup>.

Впоследствии Шитао неоднократно изображал павильон Юэян в своих произведениях, как, например, альбом «Восемь видов Цзяннань» (*Цзяннань ба цзин цэ* 江南八景冊)<sup>379</sup> и совместный альбом с Бада Шаньжэнем (*Шитао, Бада Шаньжэнь хэцзо шухуа люкай цэ* 石濤八大山人合作六開冊)<sup>380</sup>.

На восьмом листе альбома изображен быстрый горный поток, петляющий среди скал и сбегаящий вниз в заводь. Его исток затерялся где-то посреди густой сосновой рощи. Набежавший ветер играет ветвями пушистых сосен, среди которых на фоне горного хребта в туманной дымке виднеется двухъярусная черепичная крыша (**Илл. 15**). В надписи Шитао сообщает, что пейзаж нарисован им на камнях у заводи Лунтань (龍潭) в окрестностях монастыря Кайсяньсы. Эта заводь находится в горном массиве Лушань<sup>381</sup>. В нее стекают воды с ближайшего пика Сюфэн. Художник бывал там во время своих странствий. Если сравнить образ, созданный Шитао, с фотографиями (**Илл. 16**), то очевидно, что художник нарисовал именно это место. Сбегаящий в заводь водопад имеет два уступа, а камень посередине рассекает его воды на несколько потоков. Вокруг заводи все также растут сосны. Строение на заднем плане, возможно, было одним из павильонов ныне разрушенного монастыря Кайсяньсы. Сложно сказать, насколько

<sup>377</sup> Ibid.

<sup>378</sup> Chung A. Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China. Honolulu, 2004. P. 33.

<sup>379</sup> Находится в собрании Британского музея.

<sup>380</sup> В частной коллекции.

<sup>381</sup> Лушань – живописный горный массив в провинции Цзянси, расположенный на южном берегу реки Янцзы.

точно на этот раз художник изображает вид, но, очевидно, что водопад на листе выглядит несколько выше, чем на самом деле.

Таким образом, на этих двух листах проявляются особенности живописи Шитао. Несмотря на то, что художник работает в манере древних мастеров, он пишет не умозрительные пейзажи, а реальные виды, изображает места, где ему довелось побывать. Альбом был написан Шитао еще до приезда в Сюаньчэн, следовательно интерес к изображению видов появился у него до посещения гор Хуаншань. В то же время пейзажи в альбоме нельзя назвать точными изображениями местности. Художник свободно обращается с натурой, перерабатывает и трансформирует увиденное, превращает реальный пейзаж в поэтический образ.

Пейзажи на пятом и девятом листах не поименованы, поэтому невозможно установить, какая местность на них изображена. Стоит отметить, что Шитао и здесь уверенно справляется с задачей. Он умело строит композицию и передает глубину пространства, убедительно изображает горы и скалы и их особенности, деревья и постройки: мост, простую хижину.

Большой интерес представляет пейзаж на последнем, двенадцатом листе альбома (Илл. 17). На переднем плане Шитао изображает лодку с навесом. Водная гладь, по которой она плывет – это пространство чистой бумаги. На носу сидит бритоголовый человек в монашеских одеяниях с книгой в руках. На среднем плане изображена скала, на самом ее верху тенистая сосновая роща. Сосны нарисованы без лишних подробностей: бледной влажной тушью художник намечает стволы, а затем густой черной тушью прописывает иглы хвои. Слева от скалы – гряды камней, через которые бежит быстрый водный поток. Шитао обозначает маленькие камни мазками влажной туши, а большие прописывает более детально сухой кистью. На заднем плане скальная стена стремится ввысь и теряется в белой дымке облаков, скрывающих от нас бескрайнее небо. Облака, также, как и водная гладь, это пустое пространство листа, которое художник ограничивает и выделяет влажными тушевыми пятнами.

Фигуру монаха и лодку Шитао пишет «центрированным кончиком» кисти. Плотные, крепкие и ровные линии, неторопливые и округлые, делают изображения подобными иероглифам почерка *чжуань*. Сосны, скалы и камни, наоборот, нарисованы наклонной кистью. Линии и штрихи динамичные, неровные, прерывистые и несколько хаотичные, как скоропись. Таким образом художник словно отделяет мир природы от мира человека.

Пустотность форм и пустынность фона создают особый эффект невесомости, а искривление пространства, выражающееся в удалении стволов сосен и приближении их игл, дает ощущение иллюзорности этого пейзажа. Шитао прибегает к ритмической переключке тождественных форм, изображая навес лодки по очертаниям очень похожим на скалу. Верхние две трети листа занимает стихия гор и только нижнюю треть художник отводит стихии вод. Скала, каллиграфическая надпись и лодка с монахом образуют треугольник, заставляя взгляд зрителя блуждать от одного к другому. Построение композиции повторяет структуру иероглифа «холод» (*хань* 寒).

В левой нижней части альбомного листа Шитао пишет четверостишие: «Опадают деревья, холода наступают, воздух осенний звенит. На теплых волнах [мой] маленький челн, читаю “Ли сао”<sup>382</sup> нараспев. Ночь глубока, [а мне] еще в горы идти. Одинокий журавль в небе далеком, сосны как волны шумят».

Расположение иероглифов в четырех столбцах надписи соответствует структуре семисложного стиха. Художник использует почерк *сяокай*, но в работе кистью и структуре иероглифов также прослеживаются черты почерка *лишу*, придающие изящной каллиграфии налет архаики. Несмотря на равное количество знаков в каждом столбце, Шитао то сжимает, то растягивает некоторые из них, располагая с несвойственной для этого почерка непринужденностью, добиваясь эффекта «парения» иероглифов в воздухе. Он делает ядро надписи плотнее,

---

<sup>382</sup> *Ли сао* («Скорбь отверженного») – первая часть свода «Чуские строфы» (*Чу цы* 楚辭), автором которого традиционно считают Цюй Юаня, поэта эпохи Воюющих царств (453–221). Согласно легенде, он служил министром в царстве Чу, когда соседнее царство Цинь захватывало все новые территории, расширяя свои границы. Цюй Юань предчувствовал приближающуюся катастрофу и пытался спасти свою родину, но был оклеветан и выслан из столицы. Когда царство Чу было захвачено циньской армией, он от горя покончил собой.

оставляя меньшее расстояние между вторым и третьим столбцами. Работая почерком свойственным направлению «внутреннего сжатия» (*нэй е*)<sup>383</sup> художник не сдерживает внутреннюю энергетику знаков. Ход его кисти легкий и непринужденный, он не закрывает окончания черт движением вспять, поэтому энергия свободно проистекает наружу. «Откидные»<sup>384</sup> в отдельных знаках подобно стрелам разлетаются в разные стороны, лишая композицию каллиграфической надписи монотонности. Иероглифы разрежены внутри, в некоторых из них пространство между графемами настолько велико, что они кажутся отдельными, самостоятельными знаками. Смещая графемы, художник расшатывает строгую структуру иероглифов, лишая их устойчивости и создавая атмосферу легкой тревоги, беспокойства.

Тяжелые низкие облака, нависшие над сосновой рощей, намекают об осени. В стихотворении очень точно передана печальная атмосфера этой поры: холода, опадающие листья, крик одинокого журавля, ветер шумит в соснах; есть нотки тревоги и в стихотворении: «Ночь глубока, [а мне] еще в горы идти». Отчего одинокий монах в лодке читает «Ли сао», а не сутру? Ответ на этот вопрос содержится в работе Шитао «Горизонтальный свиток с пейзажами и фигурами людей» (*Шаньшуй жэньу цзюань 山水人物卷*)<sup>385</sup>. На одном из его фрагментов тоже изображен человек в лодке с книгой в руках. Как следует из надписи на свитке — это некий монах Сюэань, имевший привычку выплывать на лодке на середину озера и читать «Чуские строфы», обиваясь слезами<sup>386</sup>. По мнению китайского исследователя Чжэн Вэя, Сюэань это государственный цензор Е Сисянь, служивший при минском императоре Цзяньвэне (1377–1403). Когда монарх пал жертвой государственного переворота, Е Сисянь был вынужден покинуть свой пост, бежать и впоследствии стать монахом<sup>387</sup>. Примечательно, что монах Сюэань

<sup>383</sup> Одно из направлений в каллиграфической традиции эпохи Тан. Связано с уставным почерком. Мастера этого направления сдерживали энергетику каллиграфических знаков. См. подробно: *Белозерова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. С. 219.

<sup>384</sup> «Откидные» – черты, которые пишутся с наклоном влево или вправо.

<sup>385</sup> Находится в собрании Музея Гугун в Пекине.

<sup>386</sup> Цит. по: *Сунь Шичан.* Указ. соч. С. 8.

<sup>387</sup> *Сунь Шичан.* Указ. соч. С.8–9.

читает цикл «Чуские строфы», автор которых поэт Цюй Юань является символом патриотизма в китайской культуре.

Шитао увидел общее между собой и Е Сисянем. В результате падения династии Мин и последующей междоусобицы художник потерял свою родину, родных и близких, высокое положение в обществе и свое подлинное имя. Так же, как и Е Сисянь, он был вынужден стать монахом. Поэтому на альбомном листе Шитао изображает именно себя, читающего «Ли сао» в лодке. Это первое, но далеко не единственное изображение художника. Ван Яотин составил список произведений, в которых, по его мнению, Шитао изображает себя. Большую часть в нем составляют альбомы<sup>388</sup>.

В этой работе отчетливо проявляется стремление Шитао поведать о себе, о своей горькой судьбе, сокровенных чувствах и переживаниях миру. Исповедальность – одна из характерных особенностей многих последующих альбомов художника. Пуститься в откровения его побуждает камерность альбома, который не предназначен для показа широкому кругу лиц или украшения интерьера. Причем художник рассказывает о себе не только посредством живописи, но и привлекает поэзию и каллиграфию.

Еще одну часть альбома составляют листы, выполненные в жанре «цветы и птицы». На альбомных листах изображены «благородные растения» – бамбук, слива и хризантемы. «Четыре благородных растения» ассоциируются с лучшими человеческими качествами. С них делают свои первые шаги начинающие живописцы. Если художник освоил принципы изображения «четырех благородных», то справится и с другими цветами и растениями. Поэтому не удивительно, что юный Шитао обратился к этой теме.

Бамбук нарисован на шестом листе альбома (Илл. 18). Интересно, что художник не пишет его монохромной тушью, а использует технику «двойного контура» (*шуангоу* 雙鉤). Из левого верхнего угла альбомного листа тянется

---

<sup>388</sup> Ван Яотин. Шитао цзы се чжун сун ту сяочжао яньцзю: цзянь шу тадэ цзыво синсян (Исследование небольшого самоизображения Шитао, сажающим сосны: с интерпретацией его представлений о самом себе) // Гугун сюэшу цзикань, цзюань 35. № 1. С. 19–25.

стебель, от которого отходят и клонятся вниз ветки с множеством листьев. Листва бамбука разделена на несколько групп из трех, четырех или пяти больших листьев, обрамленных маленькими листочками. Каждый из них неповторим, имеет свою длину и направление. Шитао удается очень точно передать их форму при помощи тонких, но в то же время упругих и жестких линий, в которых просматриваются черты и приемы уставного письма *кайшу*. В начале линии кисть делает прижим, который затем, не прерывая динамики движения, постепенно ослабевает, поэтому толщина линий максимальная у основания каждого листа постепенно уменьшается к его кончику, так же как убывает ширина самого листа бамбука. Крепкие линии стволов, выполненные «центрированным кончиком» кисти (*чжун фэн*), подобны вертикалям (*шу*) уставного почерка.

На заднем плане, чтобы оттенить бамбук, Шитао изображает не то дерево, не то кустарник, который словно вырастает из нижнего края листа навстречу склонившимся ветвям бамбука. Художник использует приемы скорописного письма с характерным для него «летающим белым», извивающимися, перекатывающимися линиями. Сухой кистью он намечает ветки, а листочки изображает то густой, то полупрозрачной влажной тушью. Листья представляют собой многообразие точек *дянь*, которые рассыпаны по веткам. В кажущемся беспорядке прослеживается определенная гармония и ритм. Большие и маленькие, сухие и влажные, темные и светлые, они словно трепещут на ветру, переливаются, живут. В средней правой части листа художник «непослушным кончиком» (*ни фэн 逆鋒*) кисти, обнажая прогалы «летающего белого» (*фэй бай 飛白*), пишет камень. Линии извиваются, их толщина то нарастает, то убывает, передавая неровности и складки на его поверхности. Полупрозрачной тушью, сухой и влажной, он подкрашивает камень, чтобы придать ему объем, затеняя дальние грани.

В правом верхнем углу листа Шитао пишет строку из стихотворения Ван Вэя (701–761), известного поэта и художника династии Тан: «Тонкие ветви



[бамбука] шум ветра тревожит, ясные тени лунный свет холодит»<sup>389</sup>. И далее делает приписку: «В стихах Моцзе содержится живопись<sup>390</sup>, также сижу в отрешении, невольно погруженный в размышления. Нежные коленца [бамбука], свежие заросли бурля сквозь пальцы текут».

В первом столбце надписи содержится семь иероглифов, которые приблизительно одинаковы по размеру. Последующие три столбца содержат по восемь-девять иероглифов, причем художник то сжимает, то растягивает отдельные знаки, чтобы все столбцы были приблизительно одинаковой длины. Пятый столбец, содержащий его подпись, начинается несколько ниже. Следом он ставит две квадратные печати, белознаковую (*бай вэнь* 白文) печать «Юаньцзи» и красознаковую (*чжу вэнь* 朱文) «Шитао», таким образом, чтобы пятый столбец заканчивался почти там же, где и остальные.

Художник делает надпись почерком *синшу* наклоненным кончиком кисти. Черты иероглифов округлые, а сильные нажимы местами резко переходят в тонкие линии. Внутри знаков одни черты перетекают в другие, однако Шитао предпочитает не обозначать переходы между иероглифами, словно замыкая их текучую энергию, удерживая ее, заставляя иероглиф вибрировать изнутри. Каждый раз, когда полная влажной туши кисть начинает писать, в первых нескольких иероглифах тушь наплывает, а затем иссыкает, обнажая белые прогалы. Шитао словно акцентирует отдельные слова: «тонкие ветви», «лунный свет», «нежные коленца», «свежие заросли».

---

<sup>389</sup> Это строки из стихотворения Ван Вэя «Шэнь Шисы напомнил о молодом бамбуке, [что] вырос в уголке для чтения сутр, написано совместно с почтеннейшим»:

В удалении от дел дни бегут безмятежно,  
Стройный бамбук непринужденно тянется ввысь.  
Нежные коленца шелухи своей сбросят остатки,  
Новая поросль уже лезет за старый забор.  
Тонкие ветви [бамбука] шум ветра тревожит,  
Ясные тени лунный свет холодит.  
Музыкант [из него себе] вырежет флейту,  
Рыбак – удочку смастерит.  
Не лучше ли [ему] пребывать в обители,  
Изумрудной зеленью овеяв алтарь?

<sup>390</sup> Фраза из известной эпиграммы Су Дунпо: «Наслаждаюсь стихами Моцзе, в [его] стихах содержится живопись, созерцаю живопись Моцзе, в [его] живописи содержатся стихи». Моцзе – второе имя Ван Вэя.

Основные композиционные линии альбомного листа направлены диагонально. Восходящий вектор камня и нисходящий бамбука художник смягчает и объединяет при помощи ветвей на заднем плане. Расположенная в верхней левой части единым массивом каллиграфия откликается на «зов» монолитной фигуры камня и уравнивает ее. Кажется, что все элементы картины находятся в непрерывном движении и ведут между собой перекличку, создавая поток взаимодействий, непрекращающихся метаморфоз.

Шитао выбрал несколько строк из стихотворения Ван Вэя в качестве надписи-темы не случайно. Поэт, также как и Шитао, провел детство в стенах буддийского монастыря<sup>391</sup>. Чувствуя свою особую близость с Ван Вэем, стоя еще на самом пороге своей взрослой жизни, Шитао, возможно, задумывался, стоит ли ему оставаться в буддийском монастыре или избрать другой путь. Может быть именно поэтому он «также сидит в отрешении, невольно погруженный в размышления».

Помимо изображений «четырех благородных», в альбоме встречаются и другие цветы и растения. Особенно привлекает внимание необычное изображение лотоса на четвертом листе, написанное в технике «контурного рисунка» (Илл. 19). Для нее характерно стремление к натуралистической точности, графическая четкость и внимание к деталям. Тайваньский исследователь Цай Лиюнь, анализируя его, отмечает, что «из-за поразительной наблюдательности Шитао, создается впечатление, что это рисунок, сделанный с натуры»<sup>392</sup>. В свою очередь Кун Люцин указывает, что изображение лотоса отличается от идеалов сунской эпохи с ее стремлением к сходству и тончайшими нюансами линий. Шитао пишет сухой тушью, тогда как у сунских художников сухая кисть встречается редко. Линии не соответствуют традиционным образцам, художник полностью подчиняет их своему замыслу и при помощи них передает основные черты лотоса<sup>393</sup>. По

<sup>391</sup> Дагданов Г.Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. Новосибирск, 1984. С. 25.

<sup>392</sup> Цай Лиюнь. Шитао «Хуа юйлу» иньюнь чжан чжи иньчжэн – и Шитао хуахуэй фужун вэйли (Проявление *иньюнь* из «Бесед о живописи» Шитао – на примере изображений цветов гибискуса) // Шу хуа ишу сюэкань. 2011/12/01. С. 89–90.

<sup>393</sup> Кун Люцин. Лунь Шитао хуахуэй хуа (О живописи цветов и трав [кисти] Шитао) // Наньцзин ишу сюэюань сюэбао. 2006. № 1. С. 146.

мнению исследователя, изображение на этом листе указывает на своеобразие взглядов художника на живопись, что определило оригинальность его подходов<sup>394</sup>. Образ лотоса наделен глубоким символическим смыслом. Он является символом чистоты и буддийского учения, а здесь, возможно, также намекает на монашеский статус юного Шитао.

Седьмой лист в альбоме (Илл. 20), как уже упоминалось, одна из самых ранних датированных работ художника. Шитао посвящает его нарциссам. В левой половине листа он пишет камень с угловатыми нависающими выступами. На этот раз его кисть «говорит» на языке скорописи, она перекачивается от широких и коротких горизонтальных линий с летящим белым вверху к узким вертикальным, а потом опять заканчивается широкими и короткими горизонтальными линиями внизу. Контур камня воплощает принцип «снаружи квадратно, внутри округло» (*вай фан нэй юань 外放内圆*). Художник затемняет тушью его нижнюю часть, скрытую от света. Он нависает над другим, меньшим по размеру камнем с более округлыми очертаниями, соответствующими принципу «снаружи округло, внутри квадратно» (*вай юань нэй фан 外圆内方*). Ближняя часть маленького камня светлая, дальнюю половину художник подкрашивает прозрачной влажной тушью и моделирует объем энергичными штрихами, сделанными сухой кистью. Его правую грань художник делает затененной, оконтуривая широкой линией, которую проводит наклоненной кистью (*цэ би*).

На переднем плане виднеется полоска коротенькой травки. Растрепанные, спутанные травинки нарисованы то темной, то бледной сухой тушью. За камнями на среднем плане Шитао изображает два нарцисса, используя технику «двойного контура». Листья первого склонились вправо, а его цветы смотрят в противоположную сторону. Второй, строго вертикальный, тянется вверх. Видно, что художник хорошо знаком с натурой. Он искусно изображает луковицы нарциссов с чешуйками и неровностями шелухи, упругими линиями выписывает их лентообразные листья с закругленными окончаниями. Округлые и крепкие,

---

<sup>394</sup> Там же, с. 148.

написанные «центрированным кончиком» кисти, линии листьев подобны каллиграфии архаического почерка *чжуань*.

Головки цветов, возвышающиеся над самыми кончиками листьев, изображены в разных ракурсах. С помощью линий, варьируя их толщину, Шитао подробно прописывает складочки лепестков и их остроконечные окончания. Линии, обрисовывающие контуры цветков, начинаются с нажима, полные энергии и динамики они похожи на графические элементы полуустава *синшу*: «откидные» (*тяо*), «отмашки» (*не*). Следует отметить, что Шитао очень искусно использует градацию оттенков туши, он затеняет одни места и оставляет светлыми другие, умело «распределяет белое» (*бу бай 布白*)<sup>395</sup>, благодаря этому все пространство альбомного листа кажется наполненным прозрачным воздухом и мягким солнечным светом.

Композиция альбомного листа сложная. Монотонные, стремящиеся вверх вертикали камней и дальнего нарцисса разбивает идущая вправо и вверх диагональ ближнего нарцисса. Художник несколько смягчает стремительность диагонали, разворачивая цветы в противоположную сторону. Кроме того, он размещает каллиграфическую надпись у правого нижнего края, словно стремясь «подпереть» падающий нарцисс. Один из цветков вертикально растущего нарцисса тоже смотрит вниз, обуздывая мощную энергию листьев, устремленных вверх.

Каллиграфическая надпись, написанная почерком *синшу*, гласит: «[За] бумажными окнами хижины убогой холодный ветер с дождем. Иногда чувствую невиданный подъем, [когда] танцующая кисть рисует два нарцисса, вдруг ощущаю, как фея реки Ло<sup>396</sup> медленно выплывает. Во второй месяц года *дин-ю* написал в пагоде Журавля в Учане<sup>397</sup>. Шитао Цзи». Ее структура не соответствует строению

<sup>395</sup> Речь идет о композиционном приеме, который подразумевает, что следует умело распределять изображаемое и белые, не тронутые тушью и цветом пространства листа.

<sup>396</sup> Фея реки Ло – дух Фу Фэй, дочери мифического первопредка китайцев Фуси, которая утонула в реке Ло. Благодаря поэме известного поэта династии Вэй Цао Чжи (192–232) «Фея реки Ло» (*Ло шэнь фу 洛神賦*) ее образ приобрел широкую популярность, стал символом женской красоты и источником вдохновения для поэтов и художников.

<sup>397</sup> Шитао создал этот альбомный лист в Учане в пагоде Желтого журавля (*Хуанхэ лоу 黃鶴樓*). Пагода считалась одной из великих достопримечательностей Китая, с нее открывался вид на реку Янцзы. Художник неоднократно посещал это место. В 1662 г. он написал стихотворение «Впечатления от восхождения на пагоду Желтого журавля» (*Дэн Хуанхэ лоу ган фу 登黃鶴樓感賦*).

текста и полностью подчинена границам пространства, в котором она расположена. Первую часть надписи Шитао пишет знаками крупнее, а вторую, содержащую время, место создания листа и подпись, более мелкими, каждый раз начиная новый столбец ниже, чем столбцы первой части. Он укрупняет отдельные иероглифы, создавая узлы из смысловых акцентов: «танцующая кисть», «выплывает». Художник пишет свободной, раскованной кистью, оставляя начала и окончания черт открытыми, делает совсем небольшие интервалы между столбцами, поэтому надпись превращается в единую пульсирующую форму.

Упоминание феи реки Ло не случайно, название нарцисса по-китайски *шуйсянь* (水仙), если переводить дословно, то *шуй* – это «вода», а *сянь* – «божество», «дух», «фея». Нарциссы были символом феи реки Ло. По мнению Джонатана Хей, эти цветы связаны с именем Чжао Мэнцзяня (1199–1267), одного из членов сунской императорской семьи, с которым Шитао, вероятно, видел свое сходство. Согласно распространенной в XVII в. легенде, после падения империи Сун под натиском монголов Чжао Мэнцзянь нарисовал нарциссы как символ семейной и национальной скорби. Именно такие чувства, считает Хей, и хотел выразить Шитао<sup>398</sup>.

Поскольку другие листы альбома не датированы, этот лист является самым ранним известным нам произведением художника. Как мы видим, живопись юного Шитао отличает виртуозность приемов кисти, богатство градаций оттенков туши, хорошо продуманная композиция и глубокое знание природы. Шитао действует не только как умелый живописец, но и каллиграф. Здесь отчетливо проявляется его новаторский подход к каллиграфии.

Тема произведения также выбрана не случайно. Шитао в форме недомолвок, полунамёков стремится поведать о своих переживаниях. Он приглашает своего зрителя угадать, какое чувство овладело им – очарование нарциссами, любовное томление или он сетует на свою судьбу?

---

<sup>398</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 89.

На десятом листе художник изображает цветы хризантемы и сопровождает четверостишием: «Вчера ночью дул ветерок, [хризантемы] только раскрылись. Сегодня утром [выпал] сильный иней, а [они] стали еще ароматней. Не удивительно, что отшельники к ним благосклонны, воспевая достоинства вина [из хризантем]». В его последних строках содержится отсылка к Тао Юаньмину (365–427), великому поэту династии Восточная Цзинь, который в своих стихах воспевал вино из хризантем. Шитао в надписи сообщает, что написал этот лист в «Кабинете пяти ив» (*Улючжай* 五柳齋). Известно, что у Тао Юаньмина был псевдоним «Ученый [под сенью] пяти ив» (*Улю сяньшэн* 五柳先生). Как уже говорилось выше, на восьмом листе альбома изображен один из видов гор Лушань, которые также связаны с личностью Тао Юаньмина<sup>399</sup>. Вероятно, и этот лист написан под впечатлением посещения тех мест.

С личностью Тао Юаньмина, по-видимому, связан и двенадцатый лист альбома, один из двух, выполненных в жанре «изображения людей». На нем Шитао изображает одинокую фигуру человека, стоящего под ивой. У его ног растут цветущие хризантемы (Илл. 21). В левом верхнем углу художник пишет: «Дождик торопит листья пораньше краснеть, поздняя осень хризантем хранит аромат». Ивы и хризантемы, символы великого поэта, наводят на мысль о том, что художник здесь изображает самого Тао Юаньмина.

Китайские художники нередко увековечивали Тао Юаньмина в своих произведениях. Согласно письменным источникам, первые его изображения относятся к эпохе Тан, а в эпоху Сун их встречается уже довольно много<sup>400</sup>. Начиная с эпохи Юань складывается определенная традиция – художники изображают поэта с повязкой на голове, одетым в широкий халат, немного полным, с тонкими чертами лица, с бородкой и посохом в руках<sup>401</sup>.

<sup>399</sup> См. подробно: Nelson S. Catching Sight of South Mountain: Tao Yuanming, Mount Lu, and the Iconographies of Escape // Archives of Asian Art. Vol. 52 (2000/2001). P. 11–15.

<sup>400</sup> Юань Синтэй. Гудай хуэйхуа чжун дэ Тао Юаньмин (Тао Юаньмин в древней живописи) // Бэйцзин дасюэ сюэбао. 2006. № 11. С. 5–6.

<sup>401</sup> Там же, с. 9.

Шитао изображает поэта немного ссутулившимся, его тело скрыто просторными одеждами. Лицо проникнуто настроением грусти, взгляд рассеянный, блуждающий. Перед нами одно из самых ранних изображений Тао Юаньмина кисти Шитао. В дальнейшем художник не раз изображал его не только в альбомах, но и на свитках. Например, на раннем свитке «Собираю хризантему» (*Цай цзю ту* 采菊圖, 1671), созданном на стихотворение Тао Юаньмина из цикла «За вином», поэт нарисован собирающим хризантемы неподалеку от своего жилища. Портрет Тао Юаньмина есть в альбоме Шитао из коллекции Художественного музея Принстонского университета. Также ему посвящен альбом «На поэзию Тао Юаньмина», который будет рассмотрен в одной из следующих глав.

Итак, альбом «Изображения пейзажей и цветов-трав» состоит из выполненных в различных жанрах листов, которые объединяют единая монохромная гамма и техника сухой кисти. Живопись в нем с первого взгляда может показаться разнородной, но как мы уже убедились, это далеко не так. Главное, что делает его художественным единством, это личность самого Шитао. Листы альбома пронизаны легким настроением грусти. В надписях на некоторых из них несколько раз встречаются иероглиф *хань* (寒), означающий «холод», а также *ци* (淒) – «прохладный». Дважды упоминается осень (*цзю* 秋) и ее приметы – иней (*шуан* 霜), хризантемы (*цзю* 菊), опадающая листва. В закодированной форме, полной аллюзий, недосказанности и полунамёков, художник делится с зрителем своими сокровенными чувствами и переживаниями. Подобная исповедальность впоследствии станет одной из особенностей живописи Шитао в альбомах.

На листах альбома прослеживается влияние мастеров древности, но оно не преобладает над личностью Шитао. Уже в юности художник выбирает путь формирования своего собственного стиля. Он владеет многими приемами и техниками, как «контурный рисунок», «двойной контур», «лапидарная кисть», и не боится соединять их в одном альбоме.

В альбоме проявляется оригинальный подход Шитао к каллиграфии. В то время как мастера предыдущих поколений и его современники писали надписи исключительно почерком *синшу*, Шитао использует различные почерки: *синшу*, *кайшу* или *лишу*, не боится нарушать почерковые границы, создавая смешанные варианты. При этом его каллиграфии свойственна согласованность с живописью и тонкий расчет в композиции всего листа.

Собственных стихотворений художника в альбоме пока не так много, однако имеются отсылки к стихотворениям древних поэтов, аллюзии и парафразы.

Ко многим темам и образам из этого альбома Шитао впоследствии обращается в других своих произведениях. Продолжение в его творчестве получают пейзажи с изображением видов, изображения «четырех благородных растений», нарциссов, лотосов, портреты Тао Юаньмина и многое другое, связанное с его поэзией. Их дальнейшее развитие и трансформацию можно проследить не только в его альбомах, но и на свитках. Чжан Чанхун считает, что в изображениях нарциссов, лотосов и хризантем, в этом и последующих альбомах, довольно отчетливо прослеживается эволюция стиля мастера: от тщательности и сдержанности ранних работ и технического многообразия зрелого периода к непринужденной технике позднего периода. Подобная закономерность, по его мнению, полностью укладывается в рамки развития индивидуального стиля художника<sup>402</sup>.

\*\*\*

Жизнь Шитао пришлась на один из сложнейших периодов в истории Китая. Еще ребенком он оказался на краю гибели, рано осиротел и был пострижен в монахи. Художник много странствовал и под конец жизни осел в Янчжоу и стал зарабатывать себе на жизнь живописью. Под влиянием этих обстоятельств

---

<sup>402</sup> Чжан Чанхун. Шаньчуань цаому цзинь линлун: Шитао хуахуэй цэ яньцзю (Изысканные пейзажи и растения: исследование альбома цветов Шитао) // Ишу таньсо. 2017. № 3. С. 15.



произошло формирование личности Шитао, сложилось его мировоззрение и взгляды на искусство.

Сравнение Шитао с другим известнейшим мастером начала Цин Ван Юаньци позволило выявить его несходство с художниками, представляющими официальное направление в живописи. Шитао не разделял учение Дун Цичана о Южной и Северной школе и предпочел искать свой путь в живописи. Наиболее полно свои воззрения он выразил в трактате «Беседы о живописи». И если Ван Юаньци в своей теории живописи во многом полагался на опыт древних, то Шитао создал свою оригинальную философскую систему. Центральное место в его трактате занимает правило Единой черты, которое является непреложным законом живописи. Это правило каждый художник должен постичь сам в процессе живописной практики достигнув определенного уровня мастерства. В теории живописи Шитао нет конкретных рецептов, он настаивает на значимости личного опыта художника. По этой причине она остается актуальной и в наше время.

Шитао оставил после себя обширное художественное наследие, в котором альбомы наравне со свитками занимают одно из значимых мест. В составленный автором на основе доступных материалов каталог вошло 108 альбомов художника, которые сейчас находятся в музеях и частных собраниях мира. По приблизительным подсчетам они составляют двадцать процентов от общего числа работ Шитао. Шитао писал альбомы на протяжении всей своей жизни. Особенно много их было создано в последние годы в Янчжоу. Это связано не только с тем, что Шитао в то время стал зарабатывать на жизнь живописью. Судя по отзывам современников художника, его альбомы пользовались большой популярностью. Он писал их на заказ и просто рисовал на досуге. В альбомах Шитао представлены практически все живописные жанры: пейзаж, «цветы и птицы» и «изображения людей». В них наиболее ярко проявился его талант не только художника, но и каллиграфа и поэта.

Созданный Шитао в 1657–1664 гг. альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» является одной из ранних известных нам и самых значимых работ

художника. Юный Шитао демонстрирует в нем свои таланты в трех видах искусства, живописи, поэзии и каллиграфии. В этом альбоме находят выражение такие черты его живописи, как универсализм, умение работать в разных техниках, владение многими каллиграфическими почерками, проявляется такая характерная особенность его произведений, как исповедальность. К темам и образам из этого альбома художник будет обращаться во своих последующих произведениях на протяжении всей жизни. В нем наиболее ярко проявилась укорененность Шитао в традицию и независимость взглядов на живопись.

## Глава III.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АЛЬБОМОВ ШИТАО

В рамках китайской художественной традиции сложилась особая система жанров живописи. Ее формирование продолжалось не одно столетие. В трактате Чжан Яньюаня «Записи о прославленных художниках разных эпох» говорится о шести живописных жанрах<sup>403</sup>. В эпоху Сун (960–1279) в каталоге «Сюаньхэ хуапу»<sup>404</sup> упоминается около десяти. Теоретик искусства эпохи Мин Тао Цзунъи в своем трактате указывает тринадцать жанров, а в руководстве «Слово о живописи из сада с горчичное зерно»<sup>405</sup>, которое было создано в начале эпохи Цин, их всего пять: 1. пейзаж; 2. живопись орхидей, бамбука, «мэйхуа» и хризантем; 3. живопись цветов и птиц, трав и насекомых; 4. живопись *жэньу* (изображение человека); 5. портрет<sup>406</sup>. В настоящее время исследователи выделяют три основных жанра: пейзаж (*шаньшуй хуа* 山水畫), «цветы и птицы» (*хуаняо хуа* 花鳥畫) и «изображения людей» (*жэньу хуа* 人物畫). Изображения «четырех благородных растений» (орхидей, бамбука, *мэйхуа* и хризантем) теперь считаются тематическими подвидами жанров «цветы и птицы», а портрет вошел в жанр «изображения людей». Такое деление используется как художниками, так и историками искусства.

Основным предметом жанра «изображения людей» (другие названия: «люди», «фигуративный жанр») является человек. Этот жанр появился раньше, чем остальные, и долгое время оставался ведущим. После эпохи Юань его место занял пейзаж<sup>407</sup>. Этимология понятия пейзаж (*шаньшуй*, букв. – «горы-воды»), по мнению Завадской, показывает, что эти два начала были важнейшими в пейзаже.

<sup>403</sup> Чжунго хуалунь дацзыдянь. С. 4.

<sup>404</sup> «Сюаньхэ хуапу» (宣和畫譜 Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюаньхэ) был составлен по указу сунского императора Хуэйцзуна (1082–1135).

<sup>405</sup> «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» – китайский трактат по живописи XVII–XVIII вв. Переведен на русский язык Е.В. Завадской.

<sup>406</sup> Завадская Е.В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 2001. С. 428.

<sup>407</sup> Фу Баоши. Фу Баоши тань Чжунго хуа (Фу Баоши о китайской живописи). Пекин, 2011. С. 43.

Также можно и встретить термин *шилин* (горы и лес), а значит лес, деревья являются третьим элементом пейзажа<sup>408</sup>. В жанре «цветы и птицы» изображаются цветы, травы, камни, птицы, насекомые, рыбы. Он обладает очень сложной символично-образной системой, в которой отразились религиозно-философские идеи и представления древнего Китая<sup>409</sup>. Этот жанр сформировался позже других, однако с X в. стал одним из ведущих, уступая место лишь пейзажу<sup>410</sup>.

Китайские художники могли быть универсалами, однако большинство из них сосредотачивало свои усилия на каком-нибудь одном жанре или теме. Шитао прославился как художник, широта таланта которого не знала границ. Среди его альбомов есть произведения, выполненные во всех жанрах. Большая часть из них полностью посвящена одному жанру или теме, но встречаются и альбомы, в которых листы с пейзажами перемежаются с изображениями цветов, растений и людей. Ниже мы рассмотрим, как проявляется своеобразие живописи Шитао в его альбомах различных жанров.

### 1. Альбомы в жанре пейзажа

Чаще всего в своих альбомах Шитао обращался к жанру пейзажа, который был привычной формой выражения для художников начала Цин. На пейзажную живопись этого периода большое влияние оказали воззрения Дун Цичана, считавшего, что, подражая творчеству мастеров прошлых эпох, художник способен впитать их гениальность<sup>411</sup>. «Интерпретация классиков» была основным творческим методом художников-ортодоксов<sup>412</sup>, и среди их работ преобладают альбомы с пейзажами в подражание древним. Не обошло это веяние и некоторых независимых мастеров, например, Чжа Шибяо. Что касается Шитао, то он отверг теорию о Южной и Северной школах. Среди его произведений нет ни одного

<sup>408</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 249.

<sup>409</sup> Сычев В.Л. К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983. С. 99.

<sup>410</sup> Там же.

<sup>411</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.6 (дополнительный): Искусство. ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2010. С. 573.

<sup>412</sup> См. подробно: Соколов С.Н. «Интерпретация классиков» («фангу») как художественный метод в китайской классической живописи. С. 130.

альбома, созданного в подражание пейзажам старых мастеров, хотя они были очень популярны в то время. Художник много странствовал, повидал красоты Поднебесной, а подлинным источником вдохновения для него была природа, поэтому в его творческом наследии довольно много альбомов с изображениями видов. Интерес к изображению видов у Шитао, как мы уже убедились, появился еще в юности. Самые ранние альбомные листы с изображениями реально существующих мест были написаны Шитао во время первого путешествия из Учана на юг.

После переезда в Сюаньчэн Шитао открыл для себя красоты гор Хуаншань, которые стали одной из основных тем его творчества. Впоследствии он обращался к этой теме на протяжении всей жизни, вдохновляясь впечатлениями, полученными в молодости. В «Дадицзы чжуань» рассказывается история создания целого цикла ранних работ, посвященных Хуаншань: «В то время начальник области Хуэй[чжоу] по фамилии Цао<sup>413</sup> интересовался выдающимися личностями. [Он] прослышал, что [Дадицзы] в горах, в письме попросил нарисовать [ему виды Хуаншань]. [Предоставил] семьдесят два листа бумаги отличнейшего качества, на [каждом] листе [должно быть] изображение одного пика, [Дадицзы] рассмеялся и согласился. Изображения были выполнены, каждый лист как будто [создан] одним из известных художников эпох Сун и Юань, в ударах [его] кисти нет повторяющихся движений, тушь то темная, то светлая, все происходит из [его] собственного замысла, одухотворенность приходит, а кисть следует ей, [благодаря чему] не помышляя о древних, [он все же был] един [с ними]»<sup>414</sup>.

Горный массив Хуаншань состоит из семидесяти семи вершин, из которых только семьдесят две имеют названия. Вероятно, именно их и изобразил Шитао. Дальнейшая судьба произведений неизвестна, но некоторые специалисты считают, что альбом «Двадцать один разворот с видами Хуаншань» (*Хуаншань ту эршии кай* 黃山圖二十一開) (далее – «Двадцать один разворот») из коллекции Музея Гугун в

<sup>413</sup> Цао Динван (1618–1693) – другое имя Цао Гуанью был высоко образован и одарен, превосходно писал стихи. В 1667 г. был назначен начальником области Хуэйчжоу (пров. Аньхой).

<sup>414</sup> Ли Линь. Указ. соч. С. 318–319.

Пекине является частью этой серии<sup>415</sup>. В то же время, Чжу Лянчжи считает, что нельзя с точностью утверждать, что альбом состоит из листов, выполненных для Цао Динвана, но относит его к раннему периоду творчества художника<sup>416</sup>. Обычно альбомы составлялись из четного количества листов, чаще восьми или двенадцати, больший объем встречается редко. Поскольку в альбоме двадцать один лист, то не исключено, что он действительно может быть частью утраченной серии.

В 2018 г. нам довелось побывать в горах Хуаншань и увидеть, насколько тонко Шитао прочувствовал и передал их атмосферу и характерные черты. Горный массив Хуаншань делится на пять районов: Северное море (*Бэй хай* 北海), Западное море (*Си хай* 西海) и другие. Природа каждого «моря» имеет свои неповторимые особенности, в них сосредоточено множество живописных видов и достопримечательностей. Недостаточно одного листа, чтобы описать всю их красоту и многообразие. Поэтому альбом действительно является наиболее удачной формой для реализации такой задачи.

«Двадцать один разворот» открывает лист, на котором изображены два путника, стоящие в зарослях у подножия горы перед полуразрушенными воротами *пайлоу*<sup>417</sup> (Илл. 22). Шитао словно приглашает зрителя в странствие. Ворота предстают как граница между профанным миром и сакральным, а высокие заросли говорят о том, что это затерянный край. На последующих листах перед нами открываются захватывающие виды Хуаншань: уходящие в небо высокие пики, парящие в воздухе отвесные скалы, свисающие причудливые сосны, бегущие вниз горные потоки и бескрайние моря облаков (Илл. 23). На разворотах альбома отсутствуют надписи, поэтому не всегда можно угадать, какие именно достопримечательности изображает художник. На некоторых листах видны следы присутствия человека: монастыри, павильоны, ворота, тропинки и мосты. На многих пейзажах встречаются люди, которые странствуют, общаются, медитируют

<sup>415</sup> Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 30.

<sup>416</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 453.

<sup>417</sup> *Пайлоу* – церемониальные ворота из дерева или камня, не имели створок.

или просто любуются красивыми видами. Одеты в белые одежды, характерные для прошлых эпох, они похожи на отшельников. На одном из листов благородные мужи восседают прямо на ветвях сосны, растущей на вершине скалы.

Все листы альбома выполнены в единой манере. Изображения написаны на бумаге тушью и красками. Шитао намечает контуры и складки гор сухой кистью и применяет штриховку «клубящиеся облака» (*цзюань юнь цунь* 卷雲皴), ее темп спокойный и размеренный. На некоторых листах вместо тонировки тушью художник использует различные цвета, однако их колорит бледный, неяркий. Сине-зеленые тона он разбавляет красно-оранжевыми пятнами стволов сосен и осенней листвы. Поверх написанных темной тушью точек он делает еще одни малахитовой зеленью (*шиллюй* 石綠)<sup>418</sup>, что придает изображению декоративность и особую звучность. Чтобы обогатить пространство живописи Шитао ставит свои печати не только в углах верхней или нижней части листа, как это обычно принято, но и в самых неожиданных местах. Это могут быть скалы, стволы и корни деревьев, изображенные в центре листа.

Шитао стремится не только показать необычайную красоту природы гор Хуаншань, он сознательно прибегает к архаизированной манере, чтобы создать особый, загадочный мир, словно явившийся к нам из древних легенд. Подобный затерянному краю из поэмы-утопии «Персиковый источник» (*Таохуа юань* 桃花源)<sup>419</sup> Тао Юаньмина, этот мир живет в покое и умиротворении, не зная горестей и бед, ведь согласно преданиям, Хуаншань – это не просто горы, а место обитания легендарного первопредка Хуанди<sup>420</sup>.

Другой альбом Шитао, посвященный горам Хуаншань – «Восемь живописных видов Хуаншань» (*Хуаншань ба шэн туцэ* 黃山八勝圖冊) (Илл. 24)<sup>421</sup>. По мнению японского исследователя Нисигами Минору, он был создан

<sup>418</sup> Минеральная зеленая краска, получаемая из малахита.

<sup>419</sup> В поэме рассказывается о том, как рыбак, заблудившись, попадает в долину Персикового источника, затерянный край, где испокон веков люди живут в мире и согласии.

<sup>420</sup> Хуанди (Желтый предок, Желтый государь, Желтый император 黃帝) – легендарный правитель Китая.

<sup>421</sup> Находится в собрании Музея Сэньоку хакукокан в Киото.

приблизительно в тот же период, что и «Двадцать один разворот», но несколько позже, примерно в 1670 г<sup>422</sup>. Китайский исследователь Чжан Дунфан датирует его 1679 г<sup>423</sup>. В альбоме всего восемь разворотов, которые выполнены на листах бумаги тушью и красками. На этот раз Шитао сопровождает альбомные листы надписями, из которых можно узнать какие достопримечательности он изображает. Виды в альбоме расположены в следующем порядке: тропа к горному потоку, тропа Хуаншань, заводь Байлун, пик Ляньхуа, ручей Минсянь, теплые источники Танчи, терраса Ляньдань, монастырь Вэньшуюань, что не совсем совпадает с маршрутом путешествия по Хуаншань, однако неизвестно, какая последовательность листов была в альбоме изначально<sup>424</sup>.

Пейзажи альбома выполнены в схожей с «Двадцать одним разворотом» манере, особенно это касается изображений деревьев и листвы. Поэтому предположение, что альбомы были созданы приблизительно в один период не лишены основания. Однако есть и значительные отличия. Шитао существенно расширяет набор живописных приемов, он применяет различные виды штриховки, такие как «растрепанная конопля», «клубящиеся облака», «порванные ремни» (*чжэдай цунь* 折帶皴) и другие. Линии и штрихи уже более энергичные, а тонировка цветом не такая плотная. Он использует только две краски, охру (*чжэши* 赭石) и индиго (*хуацин* 花青). Горные пики на горизонте художник изображает при помощи размывов цвета. Живопись уже лишена того налета архаичности, что присутствует в альбоме «Двадцать один разворот». Альбом представляет собой не изображение затерянного рая, а описание странствий художника. Своими впечатлениями он делится не только посредством живописи, но поэзии и прозы. Шитао располагает каллиграфические надписи на листах блоками, слева, справа, сверху, а иногда и с разных сторон, что придает динамичности живописи альбома.

<sup>422</sup> *Сишан Ши* (яп. Нисигами Минору). Хуаншань ба шэн туцэ чжи во цзянь (Мой взгляд на альбом «Восемь видов гор Хуаншань») // Ишу ши. 1988. № 6. С. 161.

<sup>423</sup> *Чжан Дунфан*. Шитао «Хуаншань ба шэн туцэ» няньдай каоши (Датировка «Хуаншань ба шэн туцэ» Шитао) // Мэйшу сюэбао. 2017. № 3. С. 26.

<sup>424</sup> *Сишан Ши*. Указ. соч. С. 160.



Шитао не единожды странствовал по горам Хуаншань и был хорошо знаком с их красотами. Некоторые достопримечательности можно узнать на его работах, однако не всегда он воспроизводит пейзажи точно. Нисигами Минору проанализировав несколько листов альбома пришел к выводу, что в них используется прием «соединения пейзажных видов». Художник изображает на одном альбомном листе сразу несколько достопримечательностей гор Хуаншань, которые находятся на удалении друг от друга, и в реальной жизни их невозможно обозреть одновременно. Например, на пятом листе альбома он изображает ручей Минсянь и скалу Хутоу, хотя на самом деле, рядом с ручьем находится камень Цзуйши (Илл. 25). Структура скалы Хутоу сложнее, а фактура намного интереснее, чем у камня, поэтому художник сознательно делает замену. Пустое пространство, которое он оставляет на альбомном листе между ручьем и нависающим камнем, означает не только туманную дымку, но и расстояние между ними<sup>425</sup>. Нисигами Минору считает, что Шитао использует «соединение пейзажных видов», чтобы наиболее ярко выразить красоты природы и сокровенные уголки своей души<sup>426</sup>. Почти 30 лет спустя Шитао применяет этот прием в своем горизонтальном свитке «Хуаншань» (*Хуаншань ту цзюань* 黄山圖卷) из коллекции Киотского музея и делает это с особым мастерством<sup>427</sup>.

Виды гор Хуаншань, написанные Шитао, стали источником вдохновения для его современников. Близкий друг художника Мэй Цин был настолько очарован ими, что впоследствии также дважды побывал там и создал несколько произведений, среди которых альбом «Девятнадцать видов Хуаншань» (*Хуаншань шицзю цзин ту* 黄山十九景圖, 1693)<sup>428</sup>. В колофоне на семнадцатом листе этого альбома он делится воспоминаниями: «Монах Шитао приехав с гор Хуаншань, в свое время написал несколько альбомов и продемонстрировал мне, среди [увиденного] пик Улао поистине выглядел наиболее изумительно...»<sup>429</sup>. По

<sup>425</sup> Там же, с. 157–159.

<sup>426</sup> Там же, с. 159.

<sup>427</sup> Там же, с. 162.

<sup>428</sup> Находится в собрании Шанхайского музея.

<sup>429</sup> *Тань Шэнгуан, Фан Вэнь. Указ. соч. С. 70–71.*

мнению Сун Шичана, Мэй Цин в своем альбоме воспроизводит один из листов альбома «Восемь живописных видов Хуаншань» с изображением теплых источников Танчи<sup>430</sup>. Мэй Цин действительно пишет, что этот лист является повторением работы Шитао. Другие листы из его альбома манерой исполнения, отдельными сюжетами, например, изображением людей, сидящих на ветвях сосны, повторяют альбом Шитао «Двадцать один разворот».

На протяжении жизни Шитао неоднократно писал альбомы с видами Хуаншань, а также возвращался к некоторым сюжетам и образам из своих ранних произведений. Ричард Вайнград указывает на то, что в альбоме «Двенадцать листов с видами Хуаншань» из коллекции Сумитомо, созданном приблизительно в 1695 г., художник повторяет композицию и надпись с четвертого листа «Восьми живописных видов Хуаншань»<sup>431</sup>.

Но не только необычные ландшафты гор Хуаншань вдохновляли Шитао, не только их он писал в своих альбомах. Шитао не имел склонности изображать лишь знаменитые виды какой-либо местности, которые уже давно превратились в своеобразную формулу, в стандартный набор из восьми или десяти пейзажей. Предметом его живописи становились любые достопримечательности, которые он встречал на своем пути. Ниже мы рассмотрим несколько альбомов, в которых Шитао делится своими впечатлениями.

Альбом пейзажей (*Шаньшуй ту цэ* 山水圖冊) из собрания Музея Гугун в Пекине был создан в период с 1667 по 1677 гг. (Илл. 26)<sup>432</sup>. Несмотря на то, что листы из этого альбома были выполнены в разные годы, они отличаются поразительным стилистическим единством. На листах перед нами предстает череда впечатлений из странствий художника в то время, это изображения самых разных мест Китая: горы Муфушань, что находятся на южном берегу Янцзы в Нанкине, гора Хуцюшань в Сучжоу, окрестности Сюаньчэна и другие. Пейзажи выполнены

<sup>430</sup> Сунь Шичан. Указ. соч. С. 23–24.

<sup>431</sup> Vinograd R. "Reminiscences of Ch'in-Huai": Tao-Chi and the Nanking School // Archives of Asian Art. 1977/1978. Vol. 31. P. 9.

<sup>432</sup> На 4, 6, 7, 8 и 9-м листах этого альбома указано время их создания: 1677, 1673, 1669, 1667 и 1669 гг.

в технике сухой кисти, которой в то время отдавал предпочтение художник. Он прописывает тонкими линиями горные вершины, камни и складки горной породы, деревья и листву, жилища и другие постройки. Чтобы избежать однообразия Шитао также прибегает к тонировке влажной полупрозрачной тушью. При помощи нее он оттеняет скалы, придавая им благородное свечение, разделяет далекое и близкое, создает силуэты гор на дальнем плане, или превращает в туманную дымку, горный ручей или тропинку незакрашенное пространство бумаги. Почти каждый пейзаж художник сопровождает стихами и стихотворными строками своего собственного сочинения. В написанной сухой кистью и полупрозрачной тушью размеренной и утонченной живописи альбома прослеживается влияние Синьаньской школы, со стилем которой Шитао познакомился во время своего пребывания в Аньхуэе. Некоторые приемы кисти и туши и стилистика этого альбома отсылают к работам Мэй Цина и Чэн Суя (1607–1692)<sup>433</sup>.

Совершенно иное впечатление производит альбом «Виды окрестностей монастыря Лунъюсы на горе Цзиньшань» (*Цзиньшань Лунъюсы туцэ* 金山龍游寺圖冊)<sup>434</sup>. Его темой стали виды, открывающиеся из монастыря Лунъюсы (Илл. 27). Из послесловия можно узнать историю его создания. Как следует из надписи, в часы досуга Шитао нарисовал на отдельных листах пейзажи, а потом оформил в отдельный альбом и подарил его монахам в знак признательности за предоставленный кров. Гора Цзиньшань находится в окрестностях Нанкина, поэтому, вероятно, альбом создан художником в Нанкинский период.

Обстоятельства создания альбома во многом определили его облик. В нем дальние виды и панорамы перемежаются с изображениями крупных планов. Художник изображает заводы, речные пороги, водопады. Композицию большинства листов отличает высокая линия горизонта, которая проходит у самого верхнего края. Пейзаж полностью заполняет весь лист, почти не оставляя пустого пространства. Шитао словно обзереваает окрестности с высоты птичьего полета.

<sup>433</sup> Чэн Суй – мастер живописи конца эпохи Мин – начала Цин, работавший в жанре пейзажа.

<sup>434</sup> Альбом находится в собрании Музея Гугун в Пекине. Вероятно, он был создан в Нанкинский период.

Вероятно, это виды, которые открылись художнику из пагоды Цышоута и беседок на территории монастыря, находившегося на горе на берегу Янцзы. Шитао не именуется виды и не сопровождает их стихотворными надписями, они возникают перед нами как череда его впечатлений.

В этом альбоме перед нами совершенно иной Шитао, не изысканный и утонченный, а дерзкий и грубоватый. Художник работает исключительно тушью. Если в ранних альбомах его пейзажи написаны сухой кистью, тонкими и изящными линиями, здесь на смену сухой кисти приходит влажная, более экспрессивная, энергичная и напористая, а тушь становится темной и насыщенной. Это не единственная подобная работа, впоследствии в творчестве художника будет встречаться все больше альбомов, написанных в схожей манере.

Далеко не все виды в альбомах написаны Шитао непосредственно под впечатлением от увиденного. Часть из них представляют собой воспоминания художника. Джонатан Хей замечает, что «...Шитао больше, чем какой-либо другой художник в дальнейшей истории китайской живописи, показывал свою жизнь. Если Бада Шаньжэнь беспрестанно демонстрировал свой внутренний мир по мере того, как жил, Шитао относился к своему прошлому как к параллельной реальности, которую рисовал бесконечно. <...> Целый альбом мог быть посвящен одному периоду его жизни, или охватывать собой различные места и времена из прошлого, или соединять прошлое и настоящее»<sup>435</sup>. Кроме того, на склоне лет у художника возникли проблемы со здоровьем и совершать дальние поездки стало все сложнее.

Одна из частых тем таких альбомов Шитао – виды Нанкина, в котором он проживал с 1680 по 1689 гг. С этим городом художника связывало не только несколько лет жизни. Нанкин в прошлом был первой столицей династии Мин. Шитао неоднократно посещал гробницу своего великого предка, первого минского императора Чжу Юаньчжана. Нанкину он посвятил многие свои альбомы-

---

<sup>435</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 181.

воспоминания: «Воспоминания о Циньхуае» (*Циньхуай ицзю цэ* 秦淮憶舊冊, 1695)<sup>436</sup>, «Вспоминая Нанкин» (*Цзиньлин туцэ шиэр кай* 金陵圖冊十二開, 1704)<sup>437</sup> и «Вспоминая Цзиньлин» (*И Цзиньлин цэ* 憶金陵冊, 1707)<sup>438</sup>.

В альбоме «Воспоминания о Циньхуае» надписи на листах отсутствуют, поэтому трудно определить, какие места изображает художник. Джонатан Хей предполагает, что на листе, где двухъярусный павильон выглядывает из-за деревьев на фоне гор, изображена местность Сяолин. Там расположены гробницы предков художника, императоров династии Мин. Нарисованный на другом листе странный заросший кустарником холм с несколькими каменными плитами на вершине – развалины дворца минских императоров (Илл. 28)<sup>439</sup>. Название «Павильон Великой основы» (*Дабэнь тан* 大本堂)<sup>440</sup>, принадлежавшее одной из построек дворца, Шитао неоднократно использовал для одного из своих кабинетов<sup>441</sup>.

Ричард Вайнград делится очень интересным наблюдением. Он отмечает, что этот альбом исполнен в стиле, характерном для Нанкинской школы живописи. В то время как альбом того же периода «Двенадцать листов с видами Хуаншань» из коллекции Сумитомо восходит к анхойскому стилю Шитао раннего периода<sup>442</sup>. Получается, что художник мог не только стилизовать свою живопись под седую древность, как мы уже убедились выше, но и менять стилистику в зависимости от темы альбома и писать в духе той или иной региональной живописной школы.

В другом альбоме о Нанкине, «Вспоминая Цзиньлин», созданном Шитао незадолго до кончины, на каждом листе имеются надписи. Благодаря им легко установить изображенные места. Нанкин предстает перед нами таким, каким его

<sup>436</sup> В собрании Художественного музея Кливленда.

<sup>437</sup> В собрании Художественного музея Беркли Калифорнийского университета.

<sup>438</sup> Находится в коллекции Галереи Фрира.

<sup>439</sup> *Hay J. Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangning: Dynastic Memory and the Openness of History // Late Imperial China. Johns Hopkins University Press. Volume 20. Number 1, June. 1999. P. 1–48.*

<sup>440</sup> «Павильон Великой Основы» был хранилищем книг, также в нем происходило обучение наследников престола минских императоров.

<sup>441</sup> *Wu Hung. Shitao (1642–1707) and the Traditional Chinese Conception of Ruins // Proceedings of the British Academy no. 167. London, 2010. P. 267.*

<sup>442</sup> *Vinograd R. “Reminiscences of Ch’in-Huai”: Tao-Chi and the Nanking School. P. 9.*

запомнил и хотел показать нам художник. На первом листе мы видим его жилище в монастыре Чанганьсы, в котором он остановился, когда впервые прибыл в город (Илл. 29). Своей келье Шитао придумал название «Павильон Одной ветви» (*Ичжи ээ* 一枝閣), которое происходит из главы «Беззаботное скитание» трактата «Чжуанцзы»<sup>443</sup>: «Птица, выющая гнездо в лесу, довольствуется одной веткой»<sup>444</sup>. Название содержит намек на очень малый размер жилища художника. Известно, что оно находилось высоко в горах. Шитао изображает несколько обнесенных стеной простых построек, приютившихся на самой вершине горы среди деревьев. Одиноким человек любуется открывающейся панорамой, вероятно, это сам художник. На других листах Шитао изображает окрестности горы Дуншань, старое дерево гинкго, которое росло на горе Цинлуншань в восточном предместье Нанкина, сосну из буддийского монастыря Сюйфусы.

В альбомах-воспоминаниях некоторые из видов, как развалины дворца императоров династии Мин, императорские гробницы в местности Сяолин или старые деревья, не являются изображениями известных пейзажей и не отличаются особой живописностью. Может даже показаться странным стремление Шитао запечатлеть их. Вероятно, они имеют определенную ценность для него самого. Эти альбомы представляют собой путешествия не по красивейшим местам Нанкина, а по уголкам памяти художника. Они похожи на так называемые «почетные» альбомы, где изображаются места, имеющие большое значение для того, кому альбом был посвящен. В них выстраивается своеобразная топография памяти Шитао. Причем он не просто беспристрастно изображает увиденное, а пропускает через себя, поэтизирует и наполняет новыми смыслами.

К альбомам-воспоминаниям относится и альбом «Восемь видов Цзяннань» (*Цзяннань ба цзин цэ* 江南八景冊) из коллекции Британского музея. В нем изображены виды региона Цзяннань, в котором Шитао провел большую часть

<sup>443</sup> «Чжуанцзы» («Чжуан-цзы») – философский трактат, создание которого приписывают одному из основоположников даосизма Чжуанцзы (ок. 369–ок. 286).

<sup>444</sup> См.: Чжуан-цзы. Ле-цзы. / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В.В. Малявина. М., 1995. С. 61.

своей жизни. Он сопровождает живопись стихами, воспевающими виды, и указывает названия изображенных мест. Судя по надписям, работа выполнена в последний период его жизни.

Живопись в альбоме написана тушью и красками. Силуэты гор художник передает размытыми цветами. Краски прозрачные, неяркие. Тонкими сухими линиями он лишь слегка намечает их очертания и фактуру. Его пейзажи чисты, прозрачны, иллюзорны, словно явились из снов. Шитао изображает прославленные виды региона, которые ему довелось посетить: павильон Тайбай, пик Фэйлайфэн, гору Мушань, холм Юйхуатай и другие. Например, на седьмом листе художник изображает гору Тяньиньшань (Илл. 30). Из туманной дымки выглядывает ее причудливая вершина, которая имеет характерную столообразную форму. Именно из-за нее гора и получила одно из своих названий Фаншань (方山), которое дословно переводится как «прямая гора». Если сравнить изображение горы с фотографией, то ясно, что Шитао довольно точно передал ее особенности. С вершины горы стекает белая нить водопада, а у подножия среди сосен затерялась небольшая деревушка. У основания горы течет, извиваясь, река, по которой плывут, подняв паруса, лодки.

На другом листе Шитао изображает уже знакомый нам по его раннему альбому павильон Юэян (Илл. 31). На этот раз художник выбирает другой ракурс, он словно обзревает вид с высоты птичьего полета. Строение покоится на высоком каменном основании с арочным пролетом. Вместо густой сосновой рощи вокруг него художник изображает лишь пару деревьев. У основания павильона расположились небольшие скалы. Рядом виднеются черепичные крыши домов, а со стороны озера Дунтин маячат мачты приставших лодок. Большую часть листа занимает водная гладь, встревоженная мелкой рябью. Далеко-далеко на горизонте виднеется противоположный берег, поросший деревьями. Возможно, это гора Цзюньшань. На этот раз Шитао представляет павильон Юэян не как прекрасный чертог, а одну из построек на краю города. Очаровывает не сам павильон, а бескрайний водный простор озера, который расстилается перед ним.

На некоторых листах альбома можно увидеть одинокую фигуру – художник вновь изображает самого себя: он то одиноко бредет по мосту, то с посохом в руке взбирается на холм Юйхуатай, то глядит на нас из обзорной беседки на горе Мушань. Лиричность пейзажей, разреженная композиция листов альбома, полупрозрачные цветовые тонировки, размеренная манера письма и внимание художника к атмосферным эффектам наводит на мысль о влиянии мастеров Нанкинской школы, как Фань Ци (1616–?)<sup>445</sup>.

Однако не все альбомы с изображениями видов созданы Шитао по впечатлениям от увиденного. Художник никогда не посещал священные для даосов горы Лофушань, тем не менее написал альбом с изображениями их вершин (Илл. 32)<sup>446</sup>. Живопись в нем отличается нарочитостью композиции, скованностью кисти, монотонностью штриховки и некоторое однообразие тонов туши. По мнению исследователей, Шитао нарисовал виды гор Лофушань опираясь на их описания, также он, вероятно, обращался к ксилографическим иллюстрациям<sup>447</sup>. Художник сопровождает живопись листами с каллиграфией, где цитирует избранные фрагменты из путеводителя по горам провинции Гуандун XVII в.<sup>448</sup>. В этом альбоме он представляет горы Лофушань, как некую загадочную, легендарную местность.

Помимо альбомов с изображениями видов, у Шитао есть и альбомы с пейзажами, которые не поименованы. Определить, являются ли эти пейзажи умозрительными или художник изображает какие-то места, затруднительно. Однако на них легко узнать природу, характерную для юга Китая: реки, озера и заводи, невысокие округлые горы и густые туманы. Иногда встречаются не только живописные виды, но и изображения крестьянских полей и наделов. На одном из таких листов Шитао делает приписку: «В тихом поле овощи и злаки сочны». На

<sup>445</sup> Фань Ци – художник конца эпохи Мин – начала Цин, которого традиционно включают в группу «Восемь мастеров из Цзиньлиня» (*Цзиньлин ба цзя* 金陵八家), работал в жанрах пейзажа, «цветы и птицы», «изображения людей».

<sup>446</sup> Альбом с каллиграфией и видами гор Лофушань (*Лофушань шухуа цэ* 羅浮山書畫冊) сейчас находится в собрании Художественного музея Принстонского университета. До наших дней, к сожалению, дошло только четыре из двенадцати листов.

<sup>447</sup> *Fu M., Fu Shen.* Op. cit. P. 268.

<sup>448</sup> *Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China.* P. 189.



другом листе он изображает поле, которое крестьянин пашет, невзирая на дождь, и пишет четверостишие: «Весенние воды наполнили горы, поля. Крестьянин продрог и промок под дождем, пашню взрывает туман от ручья». Вероятно, такие изображения также могли быть навеяны впечатлениями от увиденного.

Художники Умэньской школы Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин и мастера последующего поколения, Лу Чжи и Цянь Гу, в альбомах с изображениями видов, часто выступали в роли беспристрастных наблюдателей. Изображая виды своего родного города, его садов, усадеб или других прекрасных мест юга Китая, среди приемов кисти и туши они находили такие, которые позволяли им запечатлеть увиденное на бумаге. Они умело подмечали особенности и структуру гор и холмов, искусно изображали пышную растительность и сложные архитектурные постройки. Художники изображали виды реально существующих мест и стремились передать увиденное достоверно. По этой причине их пейзажи иногда выглядят несколько отстраненными.

В альбомах Шитао живопись с изображениями видов получила новое развитие. Художник виртуозно владел кистью и тушью и очень тонко улавливал и передавал в своих альбомах особенности природы той или иной местности, о чем свидетельствуют восторженные отзывы его современников. Однако достоверность не имела для него большого значения. Он свободно относился к натуре и при необходимости трансформировал ее согласно своему замыслу. Шитао заявлял, что ищет причудливые вершины для своих набросков, но уникальность его живописи заключается не в том, что он открывал своему зрителю много нового и неизведанного, а в его живом, неподдельном интересе к увиденному. В его пейзажах личностное начало соединялось с природой, поэтому почти всегда они очень эмоциональны и наполнены чувствами. Художник стремился наделить свои изображения природы особым смыслом, найти и открыть в них непостижимую тайну или поделиться со зрителями своими самыми сокровенными переживаниями.

## 2. Альбомы, вдохновленные поэзией

Как уже отмечалось в первой главе, альбомы, созданные по мотивам стихотворений древних поэтов, приобретают большую популярность в конце Мин – начале Цин. Джеймс Кахилл отмечает, что среди дошедших до нас таких альбомов начала Цин, только Шитао превосходит своих современников как по количеству, так и по качеству, особенно в свой поздний творческий период. Поэтому, по мнению Кахилла, альбомы художника заслуживают отдельного изучения<sup>449</sup>.

Шитао очень занимал вопрос взаимоотношений живописи и поэзии. Он размышлял над ним в надписях на своих работах и даже посвятил одну из глав «Бесед о живописи». Художник считал, что не только природа может быть источником вдохновения для живописи. Поэты очень чутко внимают метаморфозам окружающего мира и отражают переменчивые состояния природы в своих стихах, поэтому поэзия тоже способна увлечь и вдохновить художника. Из поэзии также может рождаться живопись<sup>450</sup>.

У Шитао есть несколько свитков, написанных по мотивам поэзии, например, «Собирая хризантему» (*Цай цзю ту* 采菊圖), «На стихотворение Тайбая» (*Тайбай шии ту* 太白詩意圖, 1699), однако альбомов намного больше. До наших дней дошло несколько таких произведений: «На поэзию эпохи Тан» (*Тан жэнь шии туцэ* 唐人詩意圖冊), «На поэзию Тао Юаньмина» (*Тао Юаньмин шии туцэ* 陶淵明詩意圖冊), «На поэзию Су Дунпо» (*Су Дунпо шии туцэ* 蘇東坡詩意圖冊, 1677), «Восемь видов Синань» (*Синань ба цзин туцэ* 溪南八景圖冊, 1700) и другие. Из их названий следует, что Шитао обращался к наследию древних поэтов первого ряда. Он был убежден, что живопись не может родиться из стихов, написанных в подражание и лишенных творческой оригинальности<sup>451</sup>. В его

<sup>449</sup> Cahill J. The Lyric Journey. P. 132.

<sup>450</sup> Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу. С. 58.

<sup>451</sup> Там же, с. 74.

наследии есть и альбомы, созданные на стихи современников, например, два альбома были написаны на стихи друга художника Хуан Яньлю (1661–1725)<sup>452</sup>.

Альбом «На поэзию эпохи Тан» состоит из восьми листов (Илл. 33). По мнению Джонатана Хейя, он был написан художником загодя на продажу, без какого-то конкретного покупателя на примете<sup>453</sup>. Возможно, этот факт в некоторой степени повлиял на облик альбома. Каждый из его листов создан на одно из стихотворений танских поэтов<sup>454</sup>. Шитао выбрал стихи наиболее известных из них, таких как Ли Бо, Ван Вэй, Чжан Шо и других. Причем стихотворения Ли Бо «Думы в тихую ночь» и Ван Вэя «В девятый день девятой луны вспоминаю о братьях, оставшихся к востоку от горы» являются хрестоматийными и знакомы практически каждому любителю поэзии в Китае.

В этом альбоме, чтобы живопись как можно больше соответствовала духу поэзии, художник прибегает к намеренной архаизации. Все изображения выполнены тушью и красками и отсылают к полихромной живописи эпохи Тан. Однако палитра очень элегантная, сдержанная, цвета бледные, неяркие. В надписях на каждом листе Шитао пишет имя художника, манере которого он следует. Это мастера разных эпох, начиная с глубокой древности и заканчивая Северной Сун, такие как Чжоу Вэньцзюй (907–975), Чжан Чжихэ (732–774), Гуань Тун (907–960), Чжан Сэньяо (479–?), Ли Цзунчэн (?–967), Ли Цзиньцзе и Фань Куань (950–1032). Их произведения были давно утрачены, исключения составляют лишь Гуань Тун и Фань Куань, чьи свитки сохранились в копиях. На третьем листе Шитао изображая скалы, также как и Гуань Тун, использует штриховку «насечки топора» (*фупи цунь* 斧劈皴). В целом альбом выполнен в единой стилистике, поэтому сходство живописи на листах с работами древних скорее условное, декларативное.

<sup>452</sup> Хуан Яньлю – другое имя Хуан Ю, друга Шитао, с которым он познакомился еще в период своего пребывания в Сюаньчэне и поддерживал отношения на протяжении многих лет. Известно, что Шитао написал по мотивам стихотворений Хуан Яньлю два альбома. Сейчас их листы перепутаны, причем известны только 27 листов, 22 из которых находятся в собрании Чжилэлоу, а еще четыре – в коллекции Музея Гугун в Пекине. См.: *Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. P. 68.

<sup>453</sup> *Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. P. 170.

<sup>454</sup> Четвертый лист этого альбома отличается от всех прочих. Он выполнен на бумаге другого сорта в иной манере, на нем отсутствуют стихотворные надписи. Вероятно, он был добавлен в альбом позже взамен утраченного. См.: *Rules by the Masters*. P. 521.

Один из листов альбома создан на стихотворение Ли Бо «У башни Желтого журавля провожаю Мэн Хаожаня в Гуанлин»:

Простившись с башней Журавлиной, к Гуанлину

Уходит старый друг сквозь дымку лепестков,

В лазури сирий парус тает белым клином,

И лишь Река стремится за кромку облаков<sup>455</sup>.

На листе Шитао изображает знаменитую Башню Желтого журавля (*Хуанхэ лоу* 黃鶴樓), которая находится в Учане. В юности он неоднократно бывал там, поэтому пейзаж, вероятно, написан по воспоминаниям и является изображением вида. Художник нарисовал одинокую фигурку, стоящую на крепостной стене. Перед ней распростерлась бескрайняя водная гладь, по которой бегут неспешно волны. Парусники, гонимые ветром, уходят вдаль.

В альбоме привлекает внимание особый подход в исполнении каллиграфических надписей. Шитао стремится придать налет седой древности не только живописи, но и каллиграфии. Он располагает надписи традиционно, вертикальными столбцами или прямоугольными блоками в верхней части листа. Художник использует почерки *лишу*, *кайшу* или *синкай*. Он пишет иероглифы тонкими линиями, выдерживает одинаковый размер знаков. Его каллиграфия четкая и ясная, рассчитана на то, чтобы зритель мог легко прочесть стихотворения. Также Шитао указывает их названия и имена авторов.

Нельзя не отметить сходство между этим альбомом и серией изданий «Собрание картин на поэзию эпохи Тан» (*Тан ши хуану* 唐詩畫譜), которая публиковалась в конце эпохи Мин в период Ваньли (1573–1620). В сборниках этой серии поэзия танской эпохи соединялась с живописью и каллиграфией минских мастеров. Каждый лист со стихотворением, написанным изысканным почерком, сопровождал лист с иллюстрацией, причем некоторые изображения были

---

<sup>455</sup> Пер. С.А. Горопцева.

выполнены в подражание живописи древних. Стихотворения и иллюстрации печатались на одном листе, затем листы сгибали пополам и брошюровали, в результате чего они оказывались на разных разворотах. Очевидно, что Шитао создал свой альбом по образу и подобию этой серии, однако предпочел соединить поэзию, каллиграфию и живопись на одном листе. Как мы видим, уже не в первый раз Шитао черпает вдохновение из печатных изданий.

Совершенно иной подход демонстрирует художник в альбоме «На поэзию Тао Юаньмина» (*Тао Юаньмин шии цэ* 陶淵明詩意冊) (Илл. 34), который находится в собрании Музея Гугун в Пекине. Альбом уже рассматривался китайскими исследователями в статьях атрибуционного характера<sup>456</sup>, однако подробного анализа его живописи до сегодняшнего времени не предпринималось. Уже с первого взгляда видно, что он выбивается из общего ряда альбомов по мотивам поэзии той эпохи. Точное время создания альбома неизвестно, исследователи относят его к среднему или позднему периоду творчества художника<sup>457</sup>. Альбом состоит из двенадцати разворотов. В правую половину разворотов вклеены листы с живописью, выполненной на бумаге тушью и красками. Позднее альбом переоформили, и в левую половину были добавлены листы с каллиграфией известного цинского каллиграфа Ван Вэньчжи (1730–1802)<sup>458</sup>.

Вместо привычной пейзажной лирики эпох Тан и Сун в основу альбома легли строки из автобиографических стихотворений «поэта опрощения и винных чар»<sup>459</sup> Тао Юаньмина. Почему Шитао обратился к его наследию? Академик Алексеев отмечал обожествление и наличие культа Тао Юаньмина в Китае, которые объяснял «бесконечной исповедной простотой поэтического очарования»<sup>460</sup>. Произведения Тао Юаньмина были одной из излюбленных тем в китайской

<sup>456</sup> *Фэн Хэцзюнь*. Цы чжун ю чжэнь, юй бянь и ван янь – Шитао «Тао Юаньмин туцэ» ду хоу (В этом всем заключен настоящий смысл, который невозможно передать словами – после прочтения «Тао Юаньмин туцэ» кисти Шитао). *Цзыцзиньчэн*. 2008. № 6. С. 216–219; *Лю Цюлань*. Гуйцю лайси: Шитао «Тао Юаньмин шии ту» цэ яньцзю (Песнь о возвращении: исследование альбома Шитао «Тао Юаньмин шии ту»). *Ишу таньсо*. 2018. № 5. С. 15–25.

<sup>457</sup> *Фэн Хэцзюнь*. Указ. соч. С. 216.; *Лю Цюлань*. Указ. соч. С. 16.

<sup>458</sup> *Лю Цюлань*. Указ. соч. С. 16.

<sup>459</sup> Так охарактеризовал Тао Юаньмина В.М. Алексеев. См.: *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе. Т. 1. М., 2002. С. 83.

<sup>460</sup> *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе. Т. 1. М., 2002. С. 83.

живописи и на протяжении многих столетий вдохновляли художников. К его творчеству обращались такие известные мастера живописи, как Ли Гунлинь (1049–1106), Лян Кай (XII–XIII вв.), Вэнь Чжэнмин (1470–1559), Тан Инь (1427–1509), Цю Ин (1494?–1552?), Чэнь Хуншоу (1598–1652). Основой для многих живописных произведений стали циклы стихотворений «Песнь о возвращении» (*Гуй цюй лай си цы* 歸去來兮辭), «Возвратился к лесам и полям» (*Гуй юань тянь цзюй* 歸園田居) и другие, а также поэма-утопия «Персиковый источник» (*Тао хуа юань цзи* 桃花源記)<sup>461</sup>.

Другая причина состоит в том, что в юности Шитао посещал горы Лушань, места, где когда-то жил Тао Юаньмин, и которые не единожды упоминал в своих стихотворениях. Подтверждением этому являются несколько листов из альбома «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» (*Шаньшуй жэньу хуахуэй цэ* 山水人物花卉冊), который был рассмотрен в предыдущей главе. Вероятно, именно в этот период у Шитао возникло увлечение Тао Юаньмином и его творчеством, которое позднее вылилось в ряд других работ: ранний свиток «Собираю хризантему» (*Цай цзю ту* 采菊圖, 1671)<sup>462</sup>, портрет Тао Юаньмина из альбома «Изображения людей и цветов-трав» (*Жэньу хуахуэй цэ* 人物花卉冊, 1695)<sup>463</sup> и другие.

На двенадцати листах альбома представлена череда событий из жизни поэта — от сцен радости и умиротворения до жизненных перипетий. В основу Шитао взял стихотворения из циклов: «Возвратился к садам и полям», «За вином» (*Инь цзю* 飲酒), «Довольно вина!» (*Чжи цзю* 止酒). На альбомных листах художник не пишет стихотворения целиком, а приводит лишь отдельные строки. Каждый такой отрывок наиболее ярко описывает мгновения из жизни поэта, передает его чувства и мысли. По мнению С.Н. Соколова-Ремизова, это предполагает не только

<sup>461</sup> *Юань Синпэй*. Гудай хуэйхуа чжун дэ Тао Юаньмин. С. 12.

<sup>462</sup> Находится в собрании Музея Гугун в Пекине.

<sup>463</sup> Находится в собрании Художественного музея Принстонского университета.

расшифровку намеков и реминисценций, но и умение по поэтическому отрывку восстановить в памяти все стихотворение в целом<sup>464</sup>.

Первый лист альбома открывают строки из стихотворного цикла «За вином»: «Скажем, некий ученый в одиночестве вечно пьян. Или деятель некий круглый год непрестанно трезв. Эти трезвый и пьяный вызывают друг в друге смех. Друг у друга ни слова не умеют они понять»<sup>465</sup>. Художник изображает утес с притулившимися наверху простыми хижинами. У порога одной из них стоят два ученых мужа. Один из них театрально вскинул вверх руки, а другой замер в недоумении.

На втором листе альбома представлен канонический образ древнего поэта. Тао Юаньмин изображен стоящим в палисаде своего дома с хризантемами в руках. Он мечтательно вскинул голову и вглядывается в даль. Шитао пишет известную строку из стихотворного цикла «За вином», которая гласит «...и мой взор в вышине встретил склоны Южной горы»<sup>466</sup>. За дымкой тумана синееет гора Лушань, которая так же, как и хризантемы, стала своеобразным символом Тао Юаньмина и его верным спутником на картинах китайских художников.

На следующем листе художник изображает скалу, на которой под сенью деревьев расположились два ученых мужа. Один из них в просторных одеждах, с покрытой головой и длинной бородкой сидит лицом к зрителю и держит в руках чашу с вином. Вероятно, это сам Тао Юаньмин. Его собеседник изображен спиной. Каллиграфическая надпись, расположенная в правом верхнем углу, гласит: «Мне если опять не найти усладу в вине, я буду неправ пред моим головным платком. Досадно одно – я не слишком ли наболтал? Но вам надлежит человека в хмелю простить».

На четвертом листе Шитао изображает реку, через которую перекинут небольшой мостик. Идущая от него узкая тропинка ведет в уединенное жилище, отгороженное от внешнего мира стеной, теряющейся в зарослях. На пороге хижины

<sup>464</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. С. 262.

<sup>465</sup> Здесь и далее до конца параграфа перевод Л.З. Эйдлина.

<sup>466</sup> Под Южной горой Тао Юаньмин подразумевал гору Лушань.

виднеется одинокая фигура поэта. Вдоль правого края листа художник пишет строки: «Громко лает собака в глубине переулка глухого, и петух напевает среди веток, на тут взгромоздясь». Стихотворение, из которого Шитао взял эти строки, начинается со слов «С самой юности чужды мне созвучия шумного мира». Известно, что Тао Юаньмин был чиновником, но затем предпочел оставить должность и удалиться от дел, переехав в деревню.

В своей поэзии Тао Юаньмин не только воспевал жизнь в деревне на природе и винные возлияния, но и трудовые будни. Простая работа в поле приносила ему большое удовольствие. На пятом листе Шитао изображает в туманной дымке фигуру Тао Юаньмина, который возвращается с полей с мотыгой на плече. Его лицо спокойное, умиротворенное. Хижина уже недалеко, над ней вдали в сумерках синееет гора Лушань. Деревья протянули свои ветки к поэту, словно приветствуя его. В верхнем левом углу художник делает приписку: «К ночи выглянет месяц и с мотыгой спешу я домой».

Однако у трудовой жизни в деревне есть и обратная сторона. На восьмом листе Шитао изображает Тао Юаньмина, сетующего на неурожай. Художник предельно краток, он пишет пару деревьев, тропинку и бредущего по ней поэта, а надпись гласит: «Пришел недород, голод из дому гонит меня, я просто не знаю, куда от него мне бежать». Необычный наклон ивы, придающий композиции неустойчивость, усиливает чувство безысходности, одиночества, трагизм положения Тао Юаньмина.

На следующем листе Шитао вновь возвращается к пасторальной безмятежности. Поэт сидит на пороге своей простой хижины и наблюдает за сыновьями, играющими во дворе: «Хотя в доме моем и пять сыновей возрастает, но им не присуща любовь к бумаге и кисти». Несмотря на то, что в этом стихотворении под названием «Укоряю сыновей» поэт с иронией пишет о своих детях, его строки проникнуты любовью. Живопись на листе преисполнена чувством покоя и умиротворения.



На последнем двенадцатом листе художник вновь изображает хижину среди деревьев. Поэт у порога почтительным жестом приветствует своего соседа, тот в ответ также склонился и поднял руки: «Забрезжило утро, – Я слышу стучатся в дверь. Кой-как я оделся и сам отворять бегу. “Кто там?” – говорю я. Кто мог в эту рань прийти? Старик хлебопашец, исполненный добрых чувств».

Живопись Шитао созвучна простой и безыскусной поэзии Тао Юаньмина. Листы альбома выполнены в технике «лапидарной кисти». В ранний творческий период Шитао предпочитал писать сухой тушью, однако на этот раз он работает влажной, экспрессивной кистью в свободной, раскованной манере. Художник следует стилю юаньских мастеров<sup>467</sup>, язык его живописи условный и сближается с каллиграфией. Бесчисленные линии, штрихи и точки, сухие и влажные, светлые и темные, упорядоченные и хаотичные, на листах альбома приходят в движение, соединяются и образуют изображения гор, камней, деревьев, жилищ и людей. Для гор и камней Шитао использует штриховку «растрепанная конопля» (*тима цунь 披麻皴*) и рассыпает по склонам и стволам деревьев круглые светлые и темные точки. При изображении разных видов деревьев, сосны, ивы, кипарисов и кленов, а также бамбука, он прибегает к такому многообразию приемов, что его альбом может сравниться с любым руководством по живописи того времени.

Шитао использует тушь и краски, его цветовая палитра скудная. Цвета не соотносятся с реальной окраской предметов. Почти на всех листах доминируют охра и индиго, художник использует их, чтобы отделить небо от земли, дальние склоны гор от ближних, землю от деревьев, кроны от стволов, крону одного дерева от другого, людские жилища от буйной растительности. Лишь иногда он применяет желтый, для того чтобы расцветить хризантемы и добавить пару увядших листьев на ветки дерева, или малахитово-зеленый, чтобы разбросать по веткам свежие

---

<sup>467</sup> Мастера этого периода Хуан Гунван (1269–1354), Ни Цзань (1301–1374), Ван Мэн (?-1385) и У Чжэнь (1280–1354) работали преимущественно в жанре пейзажа. Чтобы достичь выразительности работы тушью они предпочли шелку бумагу, более тонко реагирующую на прикосновения кисти.

листочки, окрасить ивы, камни или горные склоны. Несмотря на такие ограничения, живопись кажется довольно богатой по цвету.

В композиции листов Шитао добивается разнообразия, то делая сильные приближения, то удаляясь и изображая пейзажи с высокой точки зрения. Он использует три вида перспективы известные в китайской живописи с XI в.: высокие дали, где виды изображаются от подножия к вершине, ровные дали, в которых представлены виды на далекие горы, и глубокие дали, когда сквозь долину открываются виды дальнего плана<sup>468</sup>. Важную роль в композиции листа играют надписи, они то перекликаются с живописью, то становятся ее продолжением.

Каллиграфия надписей гармонирует с поэзией и стремится передать ее суть, не оттягивая на себя внимание. Шитао пишет иероглифы почерком *кайшу*, чтобы избежать однообразия, он то вдохновляется хрупкой и грациозной каллиграфией Ни Цзяня, то вдруг обращается к архаичному стилю Чжун Ю. Местами тушь растекается, поэтому каллиграфия выглядит естественной и непринужденной.

Живопись и поэзия в альбоме дополняют и обогащают друг друга. Поэзия призвана раскрыть смысл живописи, придать ей особую глубину и очарование. Для каждого сюжета художник отбирает лишь несколько образов и старается не сильно отклоняться от поэтического первоисточника. Строки стихотворений передают мысли и чувства главного героя и только на нескольких листах описывают происходящие события.

Как уже упоминалось выше, альбомы по мотивам поэзии писались в жанре пейзажа, а их главным предметом была природа. Однако данный альбом нельзя однозначно отнести к пейзажным, Шитао в нем соединяет два жанра – пейзаж и «изображения людей». Человеческие фигуры на листах лишь с первого взгляда кажутся стаффажем, после прочтения строк стихотворений они словно оживают. Впервые в альбоме по мотивам поэзии не природа, а человек, его чувства и

---

<sup>468</sup> Три вида перспективы были предложены известным северосунским пейзажистом Го Си (1020/1023–ок.1085).

переживания становятся центром повествования, а пейзаж играет роль постоянно сменяющихся декораций, в которых протекает жизнь поэта.

Для того чтобы наиболее полно раскрыть своеобразие данного альбома, рассмотрим аналогичное произведение современника Шитао, мастера живописи Гао Цзяня (1635–1713)<sup>469</sup>. Его небольшой альбом «Написанное на поэзию Тао Цяня» (*Се Тао Цянь ши ши цэ* 寫陶潛詩意冊)<sup>470</sup> (Илл. 35) сейчас находится в собрании Художественного музея Гонконга. Живопись в нем выполнена на шелке в технике сине-зеленого пейзажа (*цинлюй шаньшуй* 青綠山水) в тонкой, изысканной манере и отсылает к стилю мастеров эпох Сун и Юань. Изящные каллиграфические надписи, выполненные почерком *кайшу*, похожи на поэтические надписи на альбомных листах южносунского периода. Однако отличие альбома Гао Цзяня от работы Шитао заключается не только в технике и стилистике исполнения, обратимся к его листам. Первые два листа посвящены поэме-утопии Тао Юаньмина «Персиковый источник». На одном из листов изображен мир за пределами Персикового источника, о чем сообщает короткая надпись из четырех иероглифов в верхнем правом углу. Перед нами ручей, по берегам которого растут цветущие персиковые деревья. На заднем плане виднеется гора и вход в пещеру, ведущую в затерянный край. На другом листе художник изображает долину Персикового источника – вход в пещеру на переднем плане и открывающийся за ним вид на долину, где по берегам реки разбросаны хижины ее обитателей, а на воде покачиваются рыбацкие лодки.

На остальных шести листах представлена серия пейзажей по мотивам стихотворений поэта. Так, на третьем листе изображена ранняя весна. На покрытых цветами деревьях еще даже не распустились листья. Под их сенью расположилось скромное поместье, состоящее из нескольких простых построек. Пара ласточек

<sup>469</sup> Гао Цзянь – мастер живописи начала Цин, жил и работал в г. Сучжоу. Чжан Гэн упоминает о нем в трактате «Краткие заметки о живописи правящей династии» и отмечает, что Гао Цзянь в основном специализировался на создании малоформатных произведений.

<sup>470</sup> Альбом «Написанное на поэзию Тао Цяня», 8 разворотов. Шелк, тушь, краски. 14x20,8 см. Инв. № CL2021.0008. Художественный музей, Гонконг.  
Тао Цянь – другое имя Тао Юаньмина.

залетела под крышу одной из веранд. За ними внимательно наблюдает ученый муж в белых одеждах. Строки из стихотворного цикла «Подражание древнему» гласят: «Быстро-быстро кружат прилетевшие ласточки в небе, и, чета за четой, направляются прямо в мой дом».

На четвертом листе изображена беседка, расположенная в небольшой рощице на берегу реки. В ней виднеется одинокая фигура человека. Свежий цвет густой зелени намекает на начало лета. В качестве надписи Гао Цзянь выбирает строки из стихотворения «Читая “Шаньхайцзин” – Книгу гор и морей»: «Лето в начале, растут деревья и травы. Дом окружая, сплелись тенистые ветви».

На пятом листе изображена затерявшаяся среди буйной зелени сельская усадьба. На берегу реки под раскидистыми ивами стоит небольшой павильон. На его террасе хозяин, который любит открывшимся видом. Это ученый муж, удалившийся от дел. В стихотворных строках он называет себя человеком глубокой древности, жившим еще до времен правления легендарного императора Фуси<sup>471</sup>.

Шестой лист посвящен деревенским будням. Перед нами сельский пейзаж, на переднем плане два человека за беседой. Надпись вводит зрителя в суть дела: «И, встречая соседа, мы не попусту судим да рядим, речь о тутях заводим, как растет конопля, говорим». Для большей убедительности художник изображает перед собеседниками густые заросли конопли и ряд тутовых деревьев на заднем плане.

На седьмом листе представлен осенний пейзаж – заводь, заросшая камышом и побуревшими листьями лотоса, по обеим берегам которой стоят засохшие деревья. Природа медленно умирает. Стихотворные строки усиливают настроение тихой грусти: «То, что когда-то, как лотос весенний, цвело, стало сегодня осенней коробкой семян...».

---

<sup>471</sup> Фуси — легендарный первый император Китая, согласно преданию научивший людей охоте и рыболовству, также ему приписывают изобретение иероглифической письменности.

Заканчивает альбом изображение зимнего пейзажа – уснувшая природа, замерзшая гладь реки, обнаженные деревья, запорошенные снегом поля, хижины, мосты.

Палитра Гао Цзяня не отличается большим разнообразием. На первых двух листах художник работает в технике сине-зеленого пейзажа и использует яркие, насыщенные цвета, не встречающиеся в природе, что не удивительно, ведь это таинственный мир Персикового источника. На последующих листах метаморфозы цвета связаны со сменой времен года. Весенний пейзаж на третьем листе написан в спокойных коричневых тонах, его оживляют розовеющие на ветках распутившиеся цветы сливы. На следующем листе преобладает бледно-зеленый цвет нежной молодой зелени, в летних пейзажах он становится более сочным, а осенью, в период увядания, красочный сине-зеленый цвет вновь разбавляет тусклый коричневый. На последнем листе с зимним пейзажем художник использует белила для изображения снега, покрывшего все вокруг, и оттеняет его белизну охрой. Гао Цзянь работает в технике «прилежной кисти», поэтому цвета более плотные, он наносит тушь и краски равномерно, слой за слоем, создавая тонкие тональные переходы.

Изображения горных видов встречаются только на первых двух листах альбома. На последующих листах представлены простирающиеся вдаль равнины с пологими вершинами на горизонте, поэтому для изображения рельефа художник редко использует штриховку и в основном передает объем градациями тона. Линии и штрихи, выходящие из-под его кисти, спокойные, плавные и округлые, размеренные, а переходы туши от светлого к темному мягкие, постепенные.

От листа к листу точка зрения не меняется, художник словно находится на отдалении, слегка приподнявшись над линией горизонта. Из трех видов перспективы Гао Цзянь использует только ровные дали. Разнообразия в композиционном построении он добивается чередованием пустого и заполненного, постоянно меняя положение изображаемого на пространстве, перемещая его из

одной половины листа в другую, по объединяя, то разделяя земную поверхность туманами и водной гладью.

Итак, работа Гао Цзяня представляет типичный для своего времени альбом по мотивам поэзии. Все листы в нем выполнены в жанре пейзажа. Первые два листа отстоят отдельно и являются своеобразным прологом к последующей серии, воротами в долину Персикового источника, в место, неподверженное влиянию внешнего мира. Другие шесть листов расположены согласно временам года, что характерно для многих пейзажных альбомов эпох Мин и Цин. Такое расположение листов задает определенную последовательность просмотра, которую зрителю вряд ли захочется нарушать. На некоторых листах альбома имеются изображения людей, однако основной предмет его живописи не человек, а состояние природы в разные времена года. В отличие от Шитао, Гао Цзянь отдает предпочтение строкам стихотворений, содержащим пейзажные зарисовки, а человек в его альбоме выступает в роли созерцателя, внимающего переменам окружающего мира.

В альбоме Шитао, напротив, Тао Юаньмин, его жизнь и переживания являются центром повествования. Это придает альбому особую целостность и плотную связанность между всеми его частями. Каждый лист рассказывает о каком-то событии из жизни поэта, а вместе они образуют историю его жизни. Повествование в альбоме начинается внезапно и также неожиданно заканчивается. Мы не можем утверждать, что последовательность листов в альбоме не была нарушена, он как минимум единожды переоформлялся, когда были добавлены листы с каллиграфией Ван Вэньчжи. Тем не менее в нем заметно отсутствие выраженного начала и конца, что позволяет зрителю свободно странствовать по пространству альбома, переходя от одного эпизода из жизни поэта к другому, перескакивать через листы и даже просматривать в обратной последовательности.

Таким образом, альбом Шитао «На поэзию Тао Юаньмина» представляет собой уникальное произведение в истории живописи Китая. Вместо традиционной серии пейзажей по мотивам поэзии художник создает своеобразную историю жизни поэта. Подобное внимание к человеку, его чувствам и переживаниям

обусловлено исповедальностью поэзии Тао Юаньмина и интересом Шитао к его личности.

### 3. Жанр «цветы и птицы»

Шитао считал, что живопись призвана изображать мириады образов Неба и Земли, следовательно, и большое, и малое в природе – горы и воды, цветы и растения, были одинаково значимы для него. Сложившийся на протяжении нескольких столетий, обладающий большим символическим и ассоциативным потенциалом язык жанра «цветы и птицы» позволял художнику передавать свои глубокие и тонкие переживания, свое мироощущение.

Произведения в жанре «цветы и птицы» занимают примерно четверть от общего числа работ Шитао<sup>472</sup>. Писать орхидеи и бамбук он начал еще в Учане под руководством своего первого учителя Чэнь Чжэньяня<sup>473</sup>. Самые ранние изображения цветов и растений, дошедшие до наших дней, встречаются в альбоме «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» из музея провинции Гуандун. Однако большая часть датированных произведений в этом жанре написана художником начиная с 1670 г.<sup>474</sup>, причем работ заметно прибавилось после того, как Шитао в 1680 г. перебрался из Сюаньчэна в Нанкин<sup>475</sup>. Больше всего их было создано в последний период жизни в Янчжоу.

По мнению китайского исследователя Чжэн Вэя, большое влияние на Шитао оказало творчество мастеров эпохи Мин – Шэнь Чжоу, Сюй Вэя и Чэнь Чуня. Известно, что Шитао некогда владел горизонтальным свитком кисти Чэнь Чуня<sup>476</sup>, а на одном из своих альбомных листов написал: «Живопись Цинтэна<sup>477</sup> на белом свете [подобна] бесценному сокровищу, несколько десятков лет не могу

<sup>472</sup> Кун Люцин. Указ. соч. С. 146.

<sup>473</sup> Тань Шэнгуан, Фан Вэнь. Указ. соч. С. 59.

<sup>474</sup> Кун Люцин. Указ. соч. С. 146.

<sup>475</sup> Чжэн Вэй. Указ. соч. С. 7.

<sup>476</sup> Там же.

<sup>477</sup> Псевдоним Сюй Вэя.

постичь ее тайны»<sup>478</sup>. Однако Шитао стремился раскрыть секреты древних мастеров вовсе не для того чтобы уподобиться им. Он считал, что древность является инструментом познания, дарованным художнику чтобы творить настоящее. Поэтому, несмотря на очевидное влияние минских мастеров, живопись Шитао имеет свой неповторимый облик. Сюй Вэй в своих произведениях полностью отдавался экспрессии, он словно выплескивал вовне накопившуюся неукротимую энергию. Его изображения цветов и растений представляют собой мешанину пятен туши, а их формы близки к распаду. Живопись Шитао также раскована и свободна, но более сбалансирована. Он соединил экспрессию и богатство тонов туши Сюй Вэй со сдержанностью Чэнь Чуня и Шэнь Чжоу, сумел выдержать тонкую грань между самовыражением и изображением.

Как уже отмечалось, живопись Шитао жанра «цветы и птицы» отличается тематическим многообразием. Из всего богатства растительного мира в альбомах художник особенно любил изображать «четыре благородных растения», лотосы, пионы, листья банана, нарциссы, гибискус, цветы петушиного гребня. При этом он использовал различные техники и приемы. Китайский исследователь Кун Люцин делит произведения Шитао с изображениями цветов и растений на три основных типа: «контурный рисунок» (*бай мяо*), живопись красками и тушью (*цаймо*) и монохромная живопись (*шуймо*)<sup>479</sup>.

Живопись, выполненная в технике «контурного рисунка», появляется уже в раннем альбоме Шитао, это изображения лотоса, бамбука, нарциссов. Однако чаще художник работает «лапидарной кистью», причем примерно половина произведений написана монохромной тушью. В китайской изобразительной традиции статус монохромной живописи был намного выше, чем живописи красками. Как отмечает Дж. Роули, художники минского и цинского времени особенно ценили в туши ее способность выражать чувственные качества действительности<sup>480</sup>. Тушью Шитао любил писать «четыре благородных

<sup>478</sup> Цит. по: Чжэн Вэй. Указ. соч. С. 7.

<sup>479</sup> Кун Люцин. Указ. соч. С. 146-147.

<sup>480</sup> Роули Дж. Принципы китайской живописи. Пер. с англ. и послесл. В.В. Малявина. М., 1989. С. 75–76.



растения». Им он отводил не только отдельные листы, но и целые альбомы, например, «Цветы сливы *мэйхуа*» (*Мэйхуа цэ* 梅花册, 1705–1707) из Художественного музея Принстонского университета (Илл. 36). Этот альбом состоит из восьми листов, которые имеют формат горизонтального прямоугольника. Живопись в нем строится на виртуозной работе кистью при изображении стволов и веток. Изящные темные силуэты ветвей художник покрывает ажурным узором белых цветов, тугих бутонов и уже раскрывшихся соцветий. Цветущая в зимние месяцы слива *мэйхуа* в китайской культуре символизирует благородную чистоту и стойкость. Шитао удается ни разу не повториться – каждый лист альбома отличается особой оригинальной композицией и настроением. Темным, ассиметричным, хаотическим изломам ветвей сливы художник противопоставляет хрупкую и грациозную, но в то же время преисполненную силой каллиграфию, написанную почерком *сяокай*. В ней отчетливо прослеживается влияние Ни Цзяня. Надписи располагаются на листах аккуратными блоками или столбцами. Каждый знак прописан четко и ясно, что исключительно для рукописного текста.

Шитао пишет поэзию собственного сочинения. В семисложных восьмистишиях художник не только раскрывает суть созданных им живописных образов, но и изливает свои чувства: «Старые ветви сливы как встреча с приверженцем старых династий. Кто ветви цветов послал позаботиться об умерших предках? Династий шести очевидцы в одиночестве укрылись, сломленные и разбитые на исходе года сильней воспрянут...». В этих строках художник оплакивает свою горькую судьбу, гибель своей семьи и крах династии Мин. На каждом листе альбома он также пишет название местности, где растет изображенная им слива, вступая в своеобразный диалог со зрителем.

Альбом Шитао имеет определенное сходство с «Руководством по изображению бамбука» У Чжэня. Художник раскрыл в нем все очарование цветущей сливы, сделал его своеобразным гимном этому благородному растению, образцом подражания для мастеров последующих поколений. Из других

произведений тушью с изображениями «четырех благородных растений», можно упомянуть альбом «Орхидеи и бамбук» (*Лань чжу цэ* 蘭竹冊) из собрания Музея Гугун в Пекине. На его листах мы видим бамбук, орхидеи, а также сливы и прочие цветы и растения.

Среди монохромных альбомов Шитао встречаются и работы, посвященные обычным растениям, например, альбом «Цветы и травы» (*Хуахуэй туцэ* 花卉圖冊), также из собрания Музея Гугун (Илл. 37). Исследователи причисляют его к произведениям, написанным в Янчжоуский период<sup>481</sup>. В нем всего восемь листов, на которых художник демонстрирует богатство природного мира. Альбом открывает изображение бамбука. В надписи, сделанной почерком *синцао*, Шитао укоряет современных живописцев за ошибки, которые они допускают, когда изображают это благородное растение. На следующих листах художник изображает цветы персика, нарциссы, сливу, баклажаны, горошек и корни лотоса, плавающих в воде рыбок, орхидеи и хризантемы. В этом альбоме акцент ставится не на работе кистью, а на богатстве тонов туши. Шитао пишет влажной кистью раскованно, непринужденно и слегка небрежно. Темная тушь «разбивает» бледную, а наплывы на бумаге придают живописи особое очарование. Несмотря на обилие влаги, художнику удается выдержать баланс – среди сочных тушевых пятен встречаются сухие прогалы «летающего белого». В живописи альбома прослеживается влияние минских мастеров, однако Шитао предлагает свой вариант, отличный от бескомпромиссной экспрессии Сюй Вэя и тонкого изящества Чэнь Чуня. Его живопись сдержанная, легкая, звучная и возвышенная.

Одной из особенностей альбома является надпись на последнем листе с изображениями хризантем. Ее содержание отсылает к поэту Тао Юаньмину. В нижней части листа почерком *синшу* художник пишет столбцами иероглифы не справа налево, как это было принято в Старом Китае, а в обратном порядке, слева направо. Причина такого расположения иероглифов неизвестна<sup>482</sup>.

<sup>481</sup> Rules by the Masters. P. 526.

<sup>482</sup> Такой порядок расположения знаков использовался в маньчжурской письменности.

В отличие от Сюй Вэя или Бада Шаньжэня, которые работали в жанре «цветы и птицы» исключительно тушью, среди альбомов Шитао есть много произведений, выполненных красками, таких как альбом «Цветы и травы» (*Хуахуэй цэ* 花卉冊, 1687–1689) из собрания Музея Лун в Шанхае, написанный в последний год жизни альбом «Цветы и травы» (*Хуахуэй цэ* 花卉冊, 1707) из частного собрания, а также другие работы. Далее мы подробно остановимся на двух произведениях художника. Вначале рассмотрим альбом «Цветы и травы» (*Хуахуэй туцэ* 花卉圖冊) из собрания Шанхайского музея, состоящий из 12 листов, который относят к Янчжоускому периоду. На его листах не только красками, но и в технике монохромной туши изображены уже привычные нам цветы сливы *мэйхуа*, нарциссы, листья банана, капуста *байцай*, а также цветы персика, абрикоса, груши, граната, магнолии, гортензии, травянистый пион и шиповник (Илл. 38).

На седьмом листе с изображением гортензий Шитао сообщает, что написал во время дождя альбом для почтеннейшего господина И. По мнению Ван Шицина, господин И – это Су Имэнь<sup>483</sup>, один из близких янчжоуских друзей Шитао<sup>484</sup>. На шестом листе художник изображает ветку сливы и пишет посвященные ей стихи. Здесь же в надписи он сообщает, что сочинил эти стихи в год *цзя-сю* (1694) в период праздника первых цветов (*хуа чжао* 花朝)<sup>485</sup>, а изображение сделал, чтобы опробовать тушь. Чжу Лянчжи, напротив, считает, что альбом предназначался для старого приятеля художника, Чжан Шаовэня<sup>486</sup>, поскольку практически на каждом листе имеются его печати. Кроме того, он полагает, что большинство листов альбома написаны после 1696 г.<sup>487</sup>. Судя по тому, что лист с послесловием значится седьмым, а не последним, как принято, изначальная последовательность листов в альбоме была нарушена.

<sup>483</sup> Ван Шицин. Шитао шилу. С. 269.

<sup>484</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 197.

<sup>485</sup> Праздник первых цветов в Китае отмечают двенадцатого числа второго месяца по лунному календарю.

<sup>486</sup> Чжан Цзинвэй.

<sup>487</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 487, 488.

Листы с монохромной и полихромной живописью перемежаются между собой, однако это не нарушает единства альбома. На шести из них монохромной тушью изображены нарциссы, капуста, листья банана, цветы сливы, груши и гортензии. Старый, растрепанный банан и капуста *байцай* написаны свободной и непринужденной кистью широкими мазками. Их изображения отличаются богатством тонов туши, переходами от темного к светлому. Цветы выполнены в несколько иной манере. Художник влажными и сочными энергичными мазками туши пишет листья, а прожилки – более темными тушевыми линиями. Темным, насыщенным пятнам листьев он противопоставляет цветы, которые прописывает бледной тушью, четкими и графичными линиями, тщательно прорисовывая каждое соцветие, каждый лепесток. Иногда Шитао тонирует бумагу вокруг цветков прозрачной тушью, чтобы оттенить их белизну.

Оставшиеся шесть листов с цветами гибискуса, персика, груши, травянистого пиона, магнолии и шиповника выполнены красками и тушью. Третий лист с изображением цветущего шиповника один из прекраснейших в этом альбоме (Илл. 39). Шитао изображает его цветы, покоящимися на крепких колючих стеблях. Их пышные желтые и красно-розовые бутоны он обрамляет густой листвой синего и зеленого цвета. Прожилки на листьях художник пишет тушью поверх влажной краски. Цвета на этом листе чистые, яркие, звучные, свежие. При помощи различных оттенков художник передает и округлость головок цветов, и слои густой листвы. Ему удается показать простую, безыскусную красоту и естественность шиповника. Художник использует диагональную композицию, цветы он размещает в нижнем правом углу листа. Их головки наклонены под разными углами. Они словно ведут переключку с каллиграфией, которая заполняет верхний левый угол. В надписи Шитао воспеваает красоту цветущего шиповника, подчеркивает свое восхищение их многообразием цвета и благоуханием: «На ветках похожих разной окраски цветы, явили прелесть природы, разбушевавшись в конце весны. Пронзительный аромат божественной росы, [своим] ярким нарядом

затмили *туми*»<sup>488</sup>. Его поэзия здесь наполнена любованием цветами шиповника и также искренна, как живопись.

Большую часть изображений в альбоме сопровождают семисложные четверостишия и восьмистишия. Надписи выполнены круглящимся курсивом *синшу*. Шитао каждый раз набирает на кисть много тушевого раствора, который при написании первых иероглифов сильно наплывает и растекается, а затем все-таки иссыкает и кисть становится сухой. Художник пишет темной тушью, чтобы надписи не затерялись в буйстве красок и богатстве тонов туши. Единообразие каллиграфии надписей на большинстве листов наводит на мысль о том, что они были созданы в один период.

Еще одно интересное полихромное произведение – известный альбом цветов с портретом самого Шитао из собрания Галереи Фрира, который специалисты датируют 1698 г.<sup>489</sup> В нем восемь разворотов. На семи листах изображены различные цветы и растения: пионы, бамбук и слива, листья банана, лотосы, нарциссы (Илл. 40). На последнем листе написан портрет художника кисти неизвестного автора<sup>490</sup>. При реставрации колорит альбома существенно пострадал, краски выцвели и утратили свою былую яркость<sup>491</sup>. Несмотря на это, живопись в нем не утратила своего очарования.

Изображение «царя цветов» пиона на четвертом листе стало визитной карточкой альбома. Американские искусствоведы Мэрилин и Шэнь Фу даже разместили его на обложке своей монографии. На нем Шитао изображает изящные ветви пиона, увенчанные цветами. Он выписывает их лепестки тушевым контуром и окрашивает цветом. Многослойные, полупрозрачные, они подобны кружеву. Из темной сердцевины цветка выглядывают желтые тычинки. При помощи контурных линий художник прописывает стебли пиона на переднем плане, тогда как стебель второго цветка он изображает в «бескостной технике». Густые, налегающие друг

<sup>488</sup> Бот. *Rubus coronarius*., малина розолистная.

<sup>489</sup> *Fu M., Fu Shen*. Op. cit. P. 232.

<sup>490</sup> Изначально в альбоме было десять листов, два из них находятся в собрании Дафэнтан. См.: Ibid.

<sup>491</sup> Ibid.

на друга листья художник намечает изящными мазками бледных голубого и зеленого цветов, а прожилки прописывает поверх тушью. Верхнюю правую часть листа занимает прямоугольный блок каллиграфии, написанной почерком *кайшу* в которой прослеживается влияние Чжун Ю.

Необычно для Шитао изображение лотоса на пятом листе. Как правило, художник писал их монохромной тушью. В этом альбоме он использует тушевой контур и цвет. Стебли лотоса, испещренные множеством мелких шипов, изящно изгибаются, а чашечка цветка и широкий лист с волнистыми краями тянутся вверх, к солнцу. Живопись, выполненная в единой монохромной сине-зеленой гамме, строится на игре тончайших нюансов цвета. Для листа лотоса художник выбирает более теплый тон, «вытягивая» его таким образом на передний план и создавая на листе ощущение пространства. Цветок, наоборот, пишет более холодным тоном, визуально отдаляя его от зрителя. Шитао подробно выписывает тончайшие параллельные прожилки на нежных лепестках чашечки цветка, противопоставляя их грубым и хаотическим прожилкам листа, выполненным расплывшейся тушью. Цветок кажется хрупким и незащищенным. Глядя на этот лист, на ум приходят строки из эссе сунского мыслителя Чжоу Дуньи (1017–1073) «О любви к лотосу» (*Ай лянъ шо* 愛蓮說): «А я так люблю один только лотос – за то, что из грязи выходит, но ею отнюдь не замазан, и, чистой рябью омытый, капризных причуд он не знает»<sup>492</sup>.

В правом нижнем углу листа виднеется небольшой цветок. Шитао пишет его чтобы уравновесить основание листа и цветка лотоса и смягчить монотонную параллельность стеблей. Мерилин и Шэнь Фу идентифицировали его как красный гречишник (*red polygonum*)<sup>493</sup>, но судя по листочкам растения, это целозия, петушиный гребешок.

Не менее оригинально на шестом листе Шитао изображает листья банана. Художник много раз писал их монохромной тушью, однако здесь делает это в цвете. Два потрепанных листа банана выходят из правого края альбомного листа.

<sup>492</sup> Пер. В.М. Алексеева.

<sup>493</sup> См: *Fu M., Fu Shen. Op. cit. P. 240.*

Один устремился вверх, другой клонится вниз. Бледными тушевыми линиями художник намечает центральные жилы листьев и окрашивает их бледно-зеленым цветом. От них отходит множество параллельных тонких прожилок. Пластины листьев художник оттеняет травянисто-зеленым и индиго. Созданный живописный образ Шитао дополняет стихотворными строками, которые пишет у левого края листа. Ясные, четкие, грациозные иероглифы, написанные почерком *лишу*, он противопоставляет видавшим виды листьям банана. Надпись гласит: «Безмятежен и наделен особой красотой, выглядит древним и духом все также горд. Покой ему неведом, дождь зашумит, и ветер набежит». Это стихотворение впервые появляется в рассмотренном выше альбоме художника «Цветы и травы» из собрания Шанхайского музея, здесь Шитао повторяет его снова.

На других листах альбома Шитао соединяет живопись монохромной тушью и красками. Так, орхидеи на втором листе он изображает в традиционной технике, однако куст в верхнем правом углу пишет тушью, а нижние два куста, напротив, красками: листья – индиго, а стебли и головки цветов – желто-зелеными. На третьем листе изображены две цветущие луковицы нарциссов. Над синими и зелеными узкими лентообразными листьями возвышаются их бледные соцветия с бутонами и раскрывшимися цветками. Поверх нарциссов по диагонали Шитао прописывает густой темной тушью ветку бамбука. Таким же образом художник действует на восьмом листе, где бамбук нарисован поверх ветви сливы, усыпанной розоватыми цветами.

Шитао сопровождает живопись в альбоме стихами собственного сочинения. В большинстве случаев это пяти- и семисложные четверостишия, в которых он воспевает красоту и очарование изображенных цветов и растений. Он делает надписи различными вариациями почерков *лишу*, *кайшу* или *синшу*, располагая их, как правило, ровными блоками или столбцами, а иногда заполняя все свободное пространство листа.

Как мы видим, в этом альбоме Шитао использует самые разнообразные техники и приемы, а иногда соединяет их на одном листе. Спокойный размеренный

строй живописи, колористическое богатство, использование тушевого контура, тонкость прорисовки деталей, изящество цветов и растений, сбалансированность композиции наводят на мысль о том, что малоформатные произведения эпохи Сун, написанные «прилежной кистью», послужили источником вдохновения художника.

Альбомы и листы кисти Шитао в жанре «цветы и птицы» представлены не только наделенными глубоким символическим смыслом изображениями «четырех благородных растений» или красочными, эффектными изображениями других цветов. С неменьшим интересом и любовью художник изображает различные овощи, грибы и корнеплоды, баклажаны, лук, капусту, стручки гороха, корни лотоса и таро, которые были привычной трапезой простого чаньского монаха, как, например, в альбоме «Цветы и плоды» (*Хуа го туцэ* 花果圖冊) из Художественного музея Китайского университета Гонконга. Этой тематике посвящен и небольшой, но полный философских смыслов, состоящий всего из четырех листов альбом «Овощи и плоды» (*Шу го цэ* 蔬果冊) из собрания Чжилэлоу (Гонконг) (Илл. 41). Джонатан Хей датирует его концом 1690-х гг.<sup>494</sup>, в то время как Чжу Лянчжи считает, что он написан после 1705 г.<sup>495</sup>. Шитао сопровождает изображения на его листах замечаниями, обращаясь к зрителю на языке аллюзий и аллегорий и придавая незатейливым образам глубину и философский подтекст.

Помимо приемов, характерных для жанра «цветы и птицы», Шитао в этом альбоме использует и те, что применялись в других жанрах. Об этом в послесловии к нему указывает Чжан Дацян: «Цветы и травы, овощи и плоды [кисти] Цинсянского [старца] особенно содержательны [и] своеобразны, [он] не действовал по шаблонам Байяна<sup>496</sup> и Цинтэна<sup>497</sup>. На этих четырех листах [живопись] сначала

<sup>494</sup> *Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 287.*

<sup>495</sup> *Чжу Лянчжи. Юй Шитао цзяши сянгунь цзопинь бяньси (Анализ произведений Шитао, имеющих отношение к его происхождению) // Чжунго шухуа. 2017. № 7. С. 6.*

<sup>496</sup> Прозвище Чэнь Чуня.

<sup>497</sup> Прозвище Сюй Вэя.



написана тушью, затем тонирована полупрозрачным цветом<sup>498</sup>, вероятно, метод [заимствован] из пейзажа. С появлением [Юнь] Наньтяня<sup>499</sup> этот метод был утрачен»<sup>500</sup>.

На первом листе Шитао изображает горошек и лежащую связку побегов бамбука. Побег бамбука были одним любимых образов китайских живописцев и с древности широко использовались в китайской кухне. Надпись на листе гласит: «Как можно быть связанным, но не съеденным?» (焉能系而不食). Эта фраза происходит из «Суждений и бесед» (Луньюй 論語)<sup>501</sup> и принадлежит самому Конфуцию. Она послужила источником для «готового выражения» (чэньюй 成語) «цзи эр бу ши» (系而不食), которое означает «обладать талантами, но не иметь возможности их проявить». В Китае бамбук всегда символизировал упорство, стойкость и честность. Эти качества присущи характеру благородного мужа (цзюньцзы 君子), с которым сравнил бамбук Ван Хуэйчжи (?–386)<sup>502</sup>: «Этому цзюньцзы нет равных в возвышенности и благородстве, как можно прожить хоть один день без него?»<sup>503</sup>. Шитао здесь намекает на то, как сложно благородному мужу найти применение своим талантам. Как уже было сказано выше, сам художник безуспешно пытался получить признание при дворе. В «Дадицзы чжуань» Ли Линь также сетует на не востребованность Шитао: «В нынешнее время, когда храбрости и отваге нет применения, только и осталось [Дадицзы], что найти пристанище среди монахов, и снискать уважение, благодаря [своей] известности в каллиграфии и живописи. Какая жалость!»<sup>504</sup>.

<sup>498</sup> Метод *цяньюцзян* (淺絳) используется в пейзажной живописи. Художники сначала работают тушью, а потом тонируют пейзажи охрой или индиго.

<sup>499</sup> Юнь Наньтянь – Юнь Шоупин (1633–1690), один из выдающихся мастеров жанра «цветы и птицы» эпохи Цин. Работал в полихромной «бескостной технике», изображал цветы и растения при помощи плотных цветовых тонировок.

<sup>500</sup> Цит. по: *Чжу Лянчжи*. Юй Шитао цзяши сянгунань цзопинь бяньси. С. 6.

<sup>501</sup> «Суждения и беседы» – сборник высказываний Конфуция (VI–V вв. до н.э.), составленный его учениками.

<sup>502</sup> Пятый сын великого каллиграфа Ван Сичжи (303–361).

<sup>503</sup> Цит. по: *Сунь Цзи*. Чжунго мо чжу (Китайский монохромный бамбук) // Чжунго лиши боугуань гуанькань. 2003. № 5. С. 4.

<sup>504</sup> *Ли Линь*. Указ. соч. С. 320.

На втором листе с изображениями самых разных грибов и капусты *байцай* Шитао пишет: «Недолговечные грибы не ведают дня и ночи, собирая их продлеваешь жизнь, а капусту покамест отложим». На этот раз первая часть фразы заимствована из главы «Беззаботное скитание» трактата «Чжуанцзы». В.В. Малявин указывает, что «собранные в этой главе трактата небылицы, анекдоты и иронические диалоги побуждают неустанно преодолевать ограниченность всякой “точки зрения” и достигать абсолютной свободы в идеале “беззаботного скитания” (*сяояо ю*) ...»<sup>505</sup>. Также, возможно, Шитао иронизирует над обладателями ограниченного кругозора. Ведь автор трактата, древний мыслитель Чжуанцзы утверждал, что «с маленьким знанием не уразуметь большое знание»<sup>506</sup>.

На следующем листе художник изображает ветку локвы. Ее длинные, узкие листья с множеством прожилок заслонили от солнца гроздь желто-оранжевых округлых ягод. Изображение плода локвы имеет благопожелательный смысл и символизирует любовь. Теперь Шитао цитирует строки из поэмы «Песнь о пипе»<sup>507</sup> (*Пипа син* 琵琶行) великого танского поэта Бо Цзюйи (772–846). Надпись гласит: «Сяншань <sup>508</sup> некогда сказал: “Безмолвна в руках у нее пипа, лицо ее полускрыто”<sup>509</sup>. Каков тогда у этой ветки должен быть вкус?». Здесь художник играет с омонимами. Название музыкального инструмента *пипа* звучит также, как локва на китайском языке. К сожалению, подтекст надписи до конца не ясен. В поэме Бо Цзюйи рассказывается о печальной судьбе бывшей столичной певицы, которая с годами потеряла привлекательность, покинула Чанъань<sup>510</sup> и вышла замуж за торговца. Возможно, Шитао намекает на свою судьбу, ведь он также вынужден был оставить столицу и вернуться на юг.

<sup>505</sup> Чжуан-цзы. Ле-цзы. С. 407.

<sup>506</sup> Там же, с. 60.

<sup>507</sup> *Пипа* – китайский щипковый четырехструнный музыкальный инструмент типа лютни.

<sup>508</sup> Прозвище Бо Цзюйи.

<sup>509</sup> Пер. Л.З. Эйдлина.

<sup>510</sup> Столица империи Тан.

Наконец финальный аккорд в этом альбоме Шитао делает на четвертом листе. В наивной манере он изображает горькую тыкву<sup>511</sup>. Два ее шершавых плода висят на плети среди хаотично разбросанных листьев и пружинок-усиков. Живопись художника похожа на неуклюжий детский рисунок. В надписи он сокрушается: «Эту горькую тыкву старый Тао ел всю свою жизнь...». Шитао жалуется на свою долю, полную тягот и лишений. Он подписывает лист «Горькая тыква», это один из псевдонимов, придуманных себе художником. Далее Шитао буднично сообщает подробности создания альбома: «...Десять дней [был] ветер с дождем, ароматен на огне обжаренный чайный лист. Бумаги из дворцового управления всего четыре листа, что и говорить, нелегко добыть. Посмотрим, кто сможет этим насладиться». Похоже работа была небольшим экспромтом, художник писал ее не на заказ, поэтому так разоткровенничался.

Следует отметить каллиграфию альбома, выполненную почерком *синшу*. В надписях Шитао традиционно делает переходы от влажной туши к сухой, от темной к светлой, иногда немного варьируя размер знаков. Его кисть то неторопливо выписывает каждый иероглиф отдельно, то ускоряется и не отрываясь от бумаги прописывает сразу несколько знаков. На первых трех листах каллиграфия надписей спокойная и размеренная, на четвертом листе наступает кульминация. Свою жалобу Шитао пишет очень эмоционально, иероглифы крупные, а кисть делает сильные прижимы. В результате возникают «узлы» смысловых акцентов: «эти муки», «Тао», «жизнь» и другие. Полуустав<sup>512</sup> Шитао здесь похож на наполненную тушью, мощную каллиграфию Су Дунпо. Затем его разбушевавшаяся кисть постепенно умолкает и возвращается к первоначальному настрою, чтобы сообщить обстоятельства написания альбома.

---

<sup>511</sup> Бот. Момордика харанция.

<sup>512</sup> Другое название почерка *синшу*.

#### 4. Жанр «изображения людей»

Как уже упоминалось во второй главе, Шитао сетовал на то, что ему легко даются изображения пейзажей, цветов и растений, но он не чувствует себя уверенным, когда пишет людей. Несмотря на такую самокритику, произведения художника, дошедшие до наших дней, представляются очень интересными. Младший современник Шитао художник Ван Шишэнь (1686–1759) отмечал его недюжинный талант в этом жанре, а известный коллекционер XX в. У Хуфань и вовсе считал, что лучше всего Шитао удаются изображения людей, которые намного превосходят его пейзажи<sup>513</sup>.

Среди творческого наследия художника широко известен только один альбом, который целиком посвящен «изображениям людей» – «Сто разворотов [с изображениями] архатов» (*Лохань бай кай цэ* 羅漢百開冊頁) (далее – «Сто разворотов»)<sup>514</sup>. Несмотря на то, что большую часть своей жизни Шитао был буддийским монахом, до наших дней дошло не так много его произведений на религиозные темы. За исключением «Ста разворотов», все они написаны на свитках. Этот альбом отличается не только сюжетом, но и манерой исполнения. На его листах тушью в технике «контурного рисунка» изображены более трехсот различных фигур архатов и других персонажей.

В прошлом веке альбом «Сто разворотов» находился в частной коллекции в Японии. В начале XXI в. он был приобретен знаменитым китайским художником и коллекционером Цуй Жучжо (род. 1944) и впервые опубликован в 2010 г., а в 2012 г. экспонировался на выставке в Национальном музее Китая<sup>515</sup>. Внезапное появление этой работы закономерно вызвало сомнения в ее подлинности. Однако альбом получил высокую оценку со стороны одного из известнейших синологов

<sup>513</sup> *Чжу Лянчжи*. Гуань «Шитао даши бай е лохань хуацэ». С. 210.

<sup>514</sup> Существует также альбом «Изображения шестнадцати архатов [кисти] Шитао» (*Шитао шилю лохань туцэ* 石濤十六羅漢圖冊), который в 2015 году выставлялся на аукционе компании «Чжаньжань» в Пекине. Однако этот альбом до настоящего времени нигде не публиковался и не выставлялся.

<sup>515</sup> См.: *Лю Тинтин*. Цуй Жучжо дан «Шитао лохань бай кай цэ» (Альбом Шитао «Сто листов с [изображениями] архатов» из коллекции Цуй Жучжо) // *Ишу шичан*. 2012. № 9. С. 12.

Жао Цзуньи, а затем и других крупных специалистов<sup>516</sup>. Чжу Лянчжи также считает его подлинным произведением Шитао. В пользу этого он приводит сразу несколько доводов, с которыми трудно не согласиться<sup>517</sup>. Такой же точки зрения придерживается и Лю Мо, научный сотрудник Исследовательского института историко-культурного наследия Пекинского университета<sup>518</sup>. Поскольку мы не имеем доступа к оригиналу произведения, то можем лишь полностью довериться выводам китайских исследователей.

Первое впечатление, которое производит альбом, очень внушительное. Кажется, и по масштабу, и по уровню мастерства «Сто разворотов» не уступает другой известной работе Шитао – свитку «Шестнадцать высокочтимых»<sup>519</sup>. Оба этих произведения посвящены архатам и были созданы примерно в одно время. История создания свитка упоминается в «Дадицзы чжуань», в то время как точные обстоятельства написания альбома неизвестны. Судя по надписям на отдельных листах альбома, Шитао работал над ним с 1667 по 1672 г. в монастыре Гуанцзяосы.

В буддизме архаты (кит. *лохань*) представляют людей, достигших высшего духовного развития, и олицетворяют идею личного усилия в достижении цели. В китайской традиции они выступают в составе групп. Наиболее распространены группы, состоящие из 16, 18 и пятисот архатов, которые упоминаются в различных священных буддийских текстах. Из надписи одного из бывших владельцев альбома следует, что Шитао изобразил в нем группу пятисот архатов<sup>520</sup>. Китайские художники обычно рисовали в альбомах группы из 16 или 18 архатов, поэтому замысел Шитао довольно необычен. Согласно легендам, культ пятисот архатов зародился в Китае в горах Тяньтай<sup>521</sup>. В IX в. он получил императорскую

<sup>516</sup> Там же.

<sup>517</sup> См. подробно: Чжу Лянчжи. Гуань «Шитао даши бай е лохань хуацэ». С. 213–222.

<sup>518</sup> Лю Мо. Чжэньцзай шан су – ши по тянь цзин: Цин Шитао «Даши бай е лохань ту цэ» яньцзю (Когда творец взывает – камни раскалываются и небеса содрогаются: исследование альбома цинского Шитао «Сто разворотов с изображениями архатов») // Жунбаочжай. 2014. № 10. С. 6–21.

<sup>519</sup> Находится в собрании Метрополитен-музея.

<sup>520</sup> Чжу Лянчжи. Гуань «Шитао даши бай е лохань хуацэ». С. 213.

<sup>521</sup> Тяньтай – горный массив на востоке Китая в провинции Чжэцзян. Здесь зародилась одна из ранних школ китайского буддизма с одноименным названием.

поддержку и распространился по другим регионам страны<sup>522</sup>. Первые скульптурные изображения пятисот архатов, по сведениям письменных источников, появились в середине эпохи Тан, а самые ранние живописные изображения относятся к концу этой эпохи<sup>523</sup>.

Поскольку многие архаты были учениками Будды, их изображали в виде обычных людей с бритыми головами в монашеском одеянии. В эпоху Сун в каталогах по живописи выделяли два основных стиля изображения архатов. Современные японские исследователи называют эти стили по именам наиболее ярких представителей – танского монаха Гуаньсю (832–912) и северосунского художника Ли Гунлиня (1049–1106)<sup>524</sup>. Гуаньсю изображал архатов в виде эксцентричных чудаков с сильно гиперболизированными чертами лица (Илл. 42). Поэтому созданные им образы порой выглядели довольно комично. Совершенно иными были архаты Ли Гунлиня. Он рисовал их вместе с несколькими последователями посреди живописного пейзажа или в окружении прекрасных строений<sup>525</sup>. Его архаты заняты различными делами: одни медитируют в высоких горах, другие отправляют ритуалы в прекрасных дворцах или странствуют. Очень много внимания Ли Гунлинь уделял мельчайшим деталям их одеяний и ритуальной атрибутике. Также он стремился отразить национальные особенности своих персонажей, создавая в своих работах своеобразную этнографическую картину буддийского мира<sup>526</sup>. Согласно письменным источникам, Ли Гунлинь нарисовал пятьсот архатов на одном из своих свитков, не дошедшем до нас<sup>527</sup>.

В «Ста разворотах» Шитао, подобно Ли Гунлиню, изображает архатов на лоне природы в одиночестве или вместе со слугами и сподвижниками, а также с разными животными: львами, тиграми, оленями, верблюдами, слонами и даже

<sup>522</sup> Scheid B. Arhats in East Asian Buddhism // Silk, Jonathan A.; Bowring, Richard; Eltschinger, Vincent; Radich, Michael (eds.) Brill's Encyclopedia of Buddhism. Volume Two. Lives. Brill's Encyclopedia of Buddhism: Vol. 2. Leiden, 2019. P. 531.

<sup>523</sup> Чэнь Цинсян. «Убай лохань тусян» яньцзю (Исследование изображений пятисот архатов) // Хуаган фосоэ сюэбао. 1982. № 5. С. 385, 389.

<sup>524</sup> Scheid B. Op. cit. P. 535.

<sup>525</sup> Ibid., p. 534–535.

<sup>526</sup> Ibid., p. 537.

<sup>527</sup> Фиссер де М.В. Архаты в Китае и Японии. М., 2016. С. 40–41.

драконами (Илл. 44–49). Он работает в смешанной технике «чередование грубого и утонченного» (*цу си сянцизянь* 粗細相間). Фигуры архатов художник изображает в технике «контурного рисунка». Шитао довольно необычно работает линией. Он пишет сухой кистью плавными, мягкими, текучими линиями и старается избегать ярко выраженных нажимов-*дунь* (頓), торможений-*цзо* (挫), вращений-*чжуань* (轉), поворотов-*чжэ* (折) и окончаний-*шоу* (收). Окружающий пейзаж, напротив, выполнен «лапидарной кистью». На некоторых листах высокие скалы и свисающие причудливые сосны напоминают виды гор Хуаншань из альбома «Двадцать один разворот», который был написан примерно в то же время.

Образы всех святых индивидуализированы. Широкий разрез глаз, густые брови, приплюснутый нос и растительность на лице выглядят натурально и выдают в них представителей другой страны. Шитао поставил перед собой нелегкую задачу изобразить представителей иной культуры, и успешно справился с ней, не скатившись в экзотику. Архаты Шитао не похожи на эксцентричных и грубоватых аскетов кисти Гуаньсю. Им присуща утонченность, мудрость и благородство. Их позы естественны, а фигуры телесны и осязаемы. Немногочисленные мягкие складки одежд точно передают очертания тел и лежат естественно. Художник очень тщательно и тонко выписывает сложные орнаменты тканей и ни разу не повторяется. Очевидно, что в «Ста разворотах» Шитао следует стилю, выработанному Ли Гунлинем. У него не было возможности приобщиться к подлинным произведениям сунского мастера, поскольку они не сохранились. Однако Шитао мог познакомиться с ними опосредовано через работы художников последующих эпох<sup>528</sup>.

Большую часть изображений в альбоме составляют не отдельные портреты святых, а жанровые сцены. Шитао представляет архатов невероятно деятельными: они странствуют, проповедуют, отправляют ритуалы, творят чудеса, подчиняют себе зверей и духов, пересекают моря и реки. Они не погружены в себя и не

<sup>528</sup> Лю Си. Цзян лун гуй пин: Шитао «Шилу лохань ту» цзюань дэ хэсинь юй цзито (Помещение дракона в бутылку: Центральная идея свитка Шитао «Шилу лохань ту» и ее выражение) // Гугун боуюань юанькань. 2020. № 6. С. 21.

отрешились от окружающего мира. Даже одинокие фигуры в медитативных позах, изображенные на некоторых листах, не замкнуты в себе. Их глаза полны решимости, кажется, что они вот-вот встанут и двинутся дальше, чтобы нести в мир учение Будды. Такая трактовка образов архатов, вероятно, связана с его верой в силу буддийского учения в этот период. Под влиянием сильного религиозного чувства он приехал в Сюаньчэн восстанавливать древнюю чаньскую обитель, монастырь Гуанцзяосы. Как отмечает В.В. Деменова, в состоянии медитации нет внешнего и внутреннего, и художник, создающий портрет, находится в единстве с создаваемым<sup>529</sup>. Следовательно, созданные в этот период образы архатов передают духовный порыв, который овладел Шитао.

Писавшие религиозную живопись прославленные мастера конца минской эпохи, такие как Дин Юньпэн, У Бинь и Чэнь Хуншоу в своих работах отошли от стиля династии Сун и обращались к более древним, архаичным стилям. Из-под их кисти выходили эксцентричные и гротескные, а у Биня порой даже ирреалистичные образы архатов (Илл. 43), восходящие к живописи монаха Гуаньсю. Шитао, напротив, следует ясному и жизненному, повествовательному стилю Ли Гунлиня. Его архаты очень близкие и понятные зрителю, настолько реалистичны и убедительны, словно художник видел их своими глазами.

Шитао не указывает имен архатов на листах, поэтому возникает вопрос кого из святых он изображает. Чжу Лянчжи отмечает, что порядок листов, заданный Шитао, был нарушен при переоформлении альбома<sup>530</sup>. Определить кто есть кто в группе шестнадцати архатов, не представляет особой сложности, их имена и деяния описаны в сутре «Нандимитравадана»<sup>531</sup>. Однако в случае с группой пятисот архатов подобного источника не существует, и идентифицировать изображения затруднительно. Поэтому художники могут обращаться к самым различным

<sup>529</sup> Деменова В.В., Березина В.А. Сложение иконографии Бодхидхармы в живописи чань и дзэн-буддизма // Архитектон: известия вузов. 2018. № 4. С. 5.

<sup>530</sup> Чжу Лянчжи. Гуань «Шитао даши бай е лохань хуацэ». С. 213.

<sup>531</sup> Сутра «Нандимитравадана» (Фа чжу цзи 法住記), «Запись о Пребывающей Дхарме, рассказанная Великим Архатом Нандимитрой», была переведена на китайский язык монахом Сюаньцаном в 654 г.



источникам и образам<sup>532</sup>. По мнению де Фиссера, китайские художники часто произвольно подходили к эмблемам и символам божественной силы различных архатов, не было никакого фиксированного правила, и каждый рисовал так, как считал нужным<sup>533</sup>. До наших дней дошел список имен пятисот архатов со стелы монастыря Цяньминюань города Цзяньинь (пров. Цзянсу), но исследователи считают его сомнительным<sup>534</sup>. В то же время де Фиссер отмечает, что в Китае и Японии его используют чтобы идентифицировать архатов<sup>535</sup>. В нашем случае более продуктивным будет определить не столько имена архатов, как выявить сюжеты и образы, к которым обращается Шитао.

Одним из распространенных сюжетов в буддийском искусстве Китая является «укрошающий дракона архат» (*цзян лун лохань* 降龍羅漢). Согласно преданию, Будда укротил злого дракона и поместил его в чашу для подаяний, чтобы тот не нанес вред живым существам. Впоследствии это деяние стали приписывать архатам<sup>536</sup>. В период поздней Мин сюжет трансформировался под влиянием неоконфуцианского учения<sup>537</sup>. Архата стали изображать помещающим дракона в бутылку. Изменилась и его трактовка, под «заклчением дракона в бутылку» подразумевали не борьбу добра со злом, а обуздание своего сердца, преодоление человеком своих внутренних страстей и желаний<sup>538</sup>.

«Укрощение дракона» изображено сразу на двух листах альбома, шестом и седьмом (Илл. 44). Это можно объяснить тем, что данный сюжет встречается в буддийских текстах неоднократно, а в вышеупомянутом списке со стелы монастыря Цяньминюань с ним связаны несколько имен. На шестом листе архат

<sup>532</sup> *Mecsi B.* The Arhats and Their Legacy in the Visual Arts of East Asia // *Hualin International Journal of Buddhist Studies*. 2018. Vol. 1. No. 2. P. 136.

<sup>533</sup> *Фиссер де М.В.* Указ. соч. С. 127.

<sup>534</sup> См. подробно: *Фиссер де М.В.* Указ. соч. С. 30.; *Лю Шуфэнь.* Сун дай дэ лохань синьян цзици иши – цун Дадэ сы сунбэнь убай лохань ту шоци (Представления об архатах в эпоху Сун и ритуалы – рассуждая о сунском ксилографе с изображениями пятисот архатов из монастыря Дадэ сы) // *Чжунянь яньцзюань лиши юйянь яньцзюо цзикань*. 2015. № 4. С. 689–690.

<sup>535</sup> *Фиссер де М.В.* Указ. соч. С. 30.

<sup>536</sup> *Лю Си.* Указ. соч. С. 19.

<sup>537</sup> Неоконфуцианство – этот термин был введен западными исследователями для обозначения одного из направлений китайской философии, которое представляет собой обновленное и преобразованное конфуцианство. Возникло в Китае в XI в.

<sup>538</sup> *Лю Си.* Указ. соч. С. 23–25.

«укрощает дракона» в полном одиночестве, тогда как на следующем листе, он делает это совместно с другими архатами. Также нельзя забывать, что в Китае драконы были посредниками между Небом и человеком, повелевали ветром и дождем. Поэтому, возможно, на одном из листов изображен ритуал вызывания дождя. Китайцы верили, что архаты обладают способностью управлять погодой, перед их образами часто молились о ниспослании дождя<sup>539</sup>.

Художник прибегает к традиционной трактовке сюжета – архат заключает дракона в патру, чашу для подаяний, тогда как на свитке «Шестнадцать высокочтимых» дракона заключают в бутылку. Вероятно, дело в разных обстоятельствах создания этих произведений. Свиток был написан Шитао по просьбе Цао Динвана, в то время как альбом предназначался для монастыря Гуанцзяосы. Лю Сии считает, что в свитке «Шестнадцать высокочтимых» Шитао, изображая «укрощение дракона», говорит о своих переживаниях. В нелегкий для себя период он таким образом выражает стремление к достижению внутренней гармонии<sup>540</sup>.

В произведениях китайских художников нередко встречается другой, не менее популярный сюжет – «усмирение тигра» (*фу ху* 伏虎). Шитао изображает длинноволосого архата, сидящего на камне под древней сосной и играющего с тигром. Животное, изображенное совсем маленьким, размером с кошку, тянется к руке святого (Илл. 45). Происхождение сюжета до сих пор не выяснено. В отличие от «укрощения дракона», в буддийских текстах нет историй, рассказывающих об «усмирении тигра». Чэнь Цинсян считает, что этот сюжет связан с преданием о чаньском монахе Фэнгане (豐干, IX в.) из монастыря Гоцинсы на горе Тяньтай, который прославился тем, что въехал в монастырские ворота Сунмэнь верхом на тигре<sup>541</sup>. Отметим, что в учении *чань* поощрялось подобное эксцентричное поведение, направленное на слом стереотипов обыденного мышления. Считалось,

<sup>539</sup> Kent R.K. Op. cit. P. 188.

<sup>540</sup> Лю Сии. Указ. соч. С. 32.

<sup>541</sup> Чэнь Цинсян. Цзян лун фу ху тусян юаньлю као (О происхождении изображений архата укрощающего дракона и усмиряющего тигра) // Фозяо юй Чжунго вэньхуа гоцзи сюэшу хуэйи луньвэньцзи шанцзи, 1995. С. 113–114.

что это помогает адептам достичь просветления. Можно также предположить, что «усмирение тигра» призвано показать необычные способности архата.

В работах некоторых китайских художников сюжеты «укрощения дракона» и «усмирения тигра» нередко встречаются вместе. В изображениях архатов этот мотив получает распространение в конце X в.<sup>542</sup> Сложение устойчивой пары этих сюжетов Чэнь Цинсян объясняет влиянием натурфилософских и даосских представлений об *инь-ян* и пяти первоэлементах<sup>543</sup>, где дракон соответствует дереву, а тигр – металлу. Возможно, в альбоме «Сто разворотов» они были расположены последовательно.

Еще один сюжет, к которому обращается Шитао – «медитация архата в стволе дерева» (*шукань жудин* 樹龕入定). В альбоме ему посвящены два листа, девятнадцатый и сорок шестой (Илл. 46). В «Заметках, собранных монахом Сюэтансином» рассказывается о буддийском наставнике Хуэйчи. Странствуя по горе Эмэйшань, он увидел большое дерево с дуплом, залез в него и погрузился в созерцание. Через несколько столетий во время бури дерево сломалось, и его нашел там местный чиновник. Когда Хуэйчи очнулся, то обнаружил, что провел в медитации семьсот лет<sup>544</sup>. В списке со стелы монастыря Цяньминюань он поименован сто тридцать шестым архатом. По-видимому, именно его изображает Шитао на девятнадцатом листе. Мы видим старика с прикрытыми глазами, сидящего в стволе узловатого лиственного дерева. Перед ним стоит монах, который почтительно склонил голову и сложил руки в приветственном жесте. Шитао здесь следует традиции, которая сложилась в китайской живописи. Согласно преданию, за время пребывания в стволе дерева наставник Хуэйчи сильно оброс, однако его принято изображать в виде изможденного старика с обритой головой, находящегося в состоянии внутреннего сосредоточения. Такую трактовку образа архата можно встретить в работах мастеров XII в. Линь Тингуя и

<sup>542</sup> Kent R.K. Op. cit. P. 187.

<sup>543</sup> Чэнь Цинсян. Цзян лун фу ху тусян юаньлю као. С. 117.

<sup>544</sup> Ван Чжунсюй. Шитао сяцзуньчжэ, хао юй цзыво синсу (Высокохотимый слепец Шитао, прозвище и саморепрезентация) // Гугун боуюань юанькань. 2021. № 1. С. 85–86.

Чжоу Цзичана. К образу монаха, медитирующего в стволе дерева, Шитао впоследствии неоднократно обращается в своих произведениях.

На сорок шестом листе альбома также изображен архат, сидящий в стволе старой сосны. Вероятно, это чаньский наставник Даолинъ «Птичье гнездо» (*Няокэ Даолинъ чаньши* 鳥窠道林禪師) из Ханчжоу. В сборнике «Лучшие из пяти светильников» (*У дэн хуэйюань* 五燈會元) рассказывается его история. Свое прозвище «Птичье гнездо» он получил за то, что облюбовал старую сосну, растущую на горе Циньваншань<sup>545</sup>. Еще одно изображение архата, сидящего среди ветвей дерева можно найти на девяносто первом листе.

На семьдесят шестом листе альбома художник изображает архата, сидящего в пещере на подстилке из листьев, расположившись лицом к стене. Черты индийца, густые борода и брови, покрытая накидкой голова выдают в нем первого патриарха чань Бодхидхарму, который по преданию в 475 г. прибыл в Китай из Индии (Илл. 47). Известно, что он практиковал особый вид медитации «сосредоточение [сидя] лицом к стене» (*би гуань* 壁觀). Бодхидхарма включен в список пятисот архатов, где значится триста седьмым. Как правило, его изображают в виде обычного человека. Шитао создает здесь очень простой и человечный образ. Бодхидхарма повернут в профиль, его тело художник дает обобщенно, оно полностью сокрыто одеянием. Глаза патриарха широко раскрыты, лицо излучает покой и сосредоточение.

Основой для сюжетов с архатами в эпохи Мин и Цин нередко становились деяния Будды и бодхисаттв. На пятьдесят третьем листе Шитао изображает архата, сидящего верхом на льве. По мнению исследователей, прообразом для него стал бодхисаттва Манджушри<sup>546</sup>. Согласно буддийской иконографии, лев является его

<sup>545</sup> Ши Пуцзи. У дэн хуэйюань (Лучшие из пяти светильников) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=8127&remap=gb> (дата обращения: 17.10.2022).

<sup>546</sup> Ван Чжунсюй, Ван Ичжоу. Цзян лун фу ху цзинь шэньтун: Гугун боуюань цан лохань хуа тэчжан шуцзе (Обуздание дракона, приручение тигра и другие чудеса: к выставке живописи с изображениями архатов из собрания Музея Гугун) // Цзыцзиньчэн. 2015. № 1. С. 29.

спутником и ездовым животным<sup>547</sup>. Шитао никогда не видел живого льва, поэтому изображает его наподобие большой мохнатой собаки с клыками и когтистыми лапами.

На нескольких листах альбома художник изображает хождение архатов по воде (Илл. 48). На сорок четвертом листе они переходят реку вброд, как это делают обычные люди: архаты осторожно бредут, опираясь на посохи и подняв края одежд, чтобы их не замочить. На восемнадцатом они бесстрашно плывут по воде на коряге. На других листах альбома архаты прибегают к помощи своих сверхъестественных способностей. Так, на восемьдесят первом листе они ступают по поверхности воды, как по земле. На двадцать шестом, сорок втором и шестьдесят восьмом – делают это верхом на различных мифических животных, а на шестьдесят первом листе плывут по волнам на волшебном ковре. По предположению исследователей, основой для этих сюжетов стали даосские сказания о путешествии Восьми Бессмертных за море (*Ба сянь го хай* 八仙過海)<sup>548</sup>.

Шитао изображает архатов не только творящими чудеса, но и занятыми обыденными делами. Подобно простым монахам они читают сутры, переписывают священные тексты, дискутируют, отправляют ритуалы. На нескольких листах альбома встречаются изображения архатов, шьющих одежды. Так, например, на сороковом листе художник пишет двух святых, расположившихся под сенью старого дерева (Илл. 49). Один из них сосредоточенно зашивает свои одежды. Его компаньон и вовсе спустил с себя рясу и скребет свою голую спину чесалкой. У их ног резвится веселая обезьянка. По мнению некоторых исследователей, образ шьющего архата наполнен глубоким смыслом и сформировался под влиянием южной школы чань-буддизма, которая рассматривала рутинные дела как неотъемлемую часть духовной практики<sup>549</sup>.

<sup>547</sup> Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.2: Мифология. Религия. ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2007. С. 191.

<sup>548</sup> Kent R.K. Op. cit. P. 197.

<sup>549</sup> Ван Чжунсюй, Ван Ичжоу. Указ. соч. С. 29.

Шитао в «Ста разворотах» изобразил далеко не всех архатов из группы пятисот. Почему в альбоме присутствует только часть архатов, по какому принципу художник выбирал сюжеты и персонажи и к каким источникам обращался, нам неизвестно. Нам удалось определить и раскрыть только некоторые сюжеты, однако это всего лишь малая часть. К сожалению, интерпретировать живопись на многих листах альбома затруднительно из-за недостатка в научном обороте источников и отсутствия исследований об иконографии группы пятисот архатов.

Жанр «изображения людей» в творческом наследии Шитао не ограничивается живописью, представленной в «Ста разворотах». Отдельные листы с человеческими фигурами встречаются уже в раннем альбоме художника. Да и в пейзажах Шитао, в отличие, например, от пустынных, безлюдных ландшафтов Ни Цзяня, повсюду человеческие фигуры: рыбаки в лодках, бредущие своей дорогой странники, отшельники в жилищах, поэты и ученые, любующиеся природой, распивающие вино или играющие на цине. На альбомных листах Шитао следует традиции живописи направления *вэньжэньхуа*, где центральная фигура многих произведений – ученый муж, а пейзажи – идеальная среда его обитания. В них есть место мостам и тропинкам, кабинетам и павильонам, постоянным дворам и простым хижинам, чтобы укрыться от непогоды. Также мы видим фигуры исторических лиц, художников и поэтов, иногда художник изображает и самого себя. Изображения простого люда в живописи *вэньжэньхуа* встречаются довольно редко, обычно это прислуга ученого мужа.

Изображения человеческих фигур присутствуют не только в пейзажах художника. В составе некоторых его альбомов встречаются отдельные листы с изображениями людей или небольшими жанровыми сценками. Таких произведений совсем немного, и все они были написаны в последний период жизни художника, когда он переехал в Янчжоу. Эти листы отличаются от «Ста разворотов» не только содержанием, но и манерой исполнения. Как и в альбомах в жанре «цветы и птицы» Шитао не ограничивает себя одной техникой. На этот раз

он пишет «лапидарной кистью», что не так часто можно встретить в альбомах. Большинство художников все же предпочитали изображать людей в технике «контурного рисунка» или «прилежной кисти».

В альбоме «Изображения людей и цветов-трав» (*Жэньу хуахуэй цэ* 人物花卉冊, 1695)<sup>550</sup> на одном из листов Шитао изображает Тао Юаньмина (Илл. 50). Великому поэту он посвятил немало своих произведений на свитках и в альбомах. Мы уже рассматривали его портрет в самом раннем альбоме художника. На этот раз Тао Юаньмин представлен в профиль в полный рост, стоящим под деревом, предположительно ивой. Фигура поэта скрыта просторными одеждами, которые ниспадают тяжелыми складками. Шитао акцентирует его лицо, затеняя пространство вокруг него бледной тушью. Волосы Тао Юаньмина всклокочены, острая, редкая бородка торчит. Поэт уткнулся носом в цветы хризантемы, которые держит в левой руке. Эти благородные цветы уже давно стали его своеобразным символом. Перед нами не портрет, а скорее конвенциональный образ Тао Юаньмина. Фигура поэта занимает левую половину листа. Чтобы немного уравновесить композицию, Шитао на правой половине вверху пишет свисающую ветвь ивы. Вдоль ствола дерева, у левого края листа художник делает надпись, которая начинается фразой, содержащей аллюзию на поэзию Тао Юаньмина: «Разрослись [хризантемы] у восточной ограды, ароматом прохладным люблю я наполнить ладони...».

Примечательно, что изображение Тао Юаньмина напоминает портрет Ли Бо кисти сунского художника Лян Кая (ок.1140 – ок.1210). В нем Ли Бо изображен в момент поэтического озарения (Илл. 51). «Благородная осанка, легкая походка, гордо и непринужденно поднятая голова, лицо с выражением радостной приветливости – все это передано максимально экономными средствами: на совершенно гладком фоне бумаги несколькими линиями и небольшими пятнами туши»<sup>551</sup> – так описывает свиток Лян Кая И.Ф. Муриан. Мы видим, что, пользуясь

<sup>550</sup> Находится в собрании Художественного музея Принстонского университета.

<sup>551</sup> Муриан И.Ф. На перекрестке культур. Китай, Индонезия, Непал, Япония. М., 2011. С. 185.

теми же средствами, Шитао добавляет детали, по-иному расставляет акценты и создает уже совершенно другой образ. Он стремится передать сложную, полную противоречий натуру Тао Юаньмина. Шитао теперь обращается к свободной и раскованной технике «лапидарной кисти», однако живопись Лян Кая все также связана с чаньской традицией.

У Шитао также имеется ряд особенных альбомных листов, стоящих вне традиций того времени, в которых он с большой любовью и неподдельным интересом изображает жизнь простых людей. Несмотря на лаконичность живописных приемов художник живо и точно передает их эмоции и чувства. К сожалению, эта тема не получила большого развития в его творчестве. До наших дней дошло несколько подобных работ, например, два листа из альбома «Двенадцать разворотов с пейзажами и цветами» (*Шаньшуй хуахуэй шиэр кай* 山水花卉十二開, 1699)<sup>552</sup>. Они выполнены «лапидарной кистью» монохромной тушью. На восьмом листе Шитао крупным планом изображает рыбака в зарослях камыша (Илл. 52). Старик одет в традиционную одежду от дождя *соли* (蓑笠), травяной плащ и бамбуковую шляпу. Он сосредоточенно нанизывает свой улов на тростинку. Из зарослей камыша выглядывают парус и плетеный полог лодки. Художнику удается создать трогательный и выразительный образ старого рыбака, передать туман и влажную атмосферу озера. Привлекает внимание не только необычная тема листа, но и манера исполнения. Шитао линиями лаконично прописывает лицо и руки рыбака, а его одежды изображает влажными тушевыми размывами. Листья камыша нарисованы при помощи множества спутанных линий. В стихотворении, написанном скорописью у левого края листа, Шитао сообщает, что создал альбомный лист под впечатлением от увиденного: «Там, где воды встречаются с туманами, ведет свой промысел старик-рыболов. Собственноручно нанизывает рыбу, дождь и ветер пейзаж расцвели. Внезапно был застигнут

---

<sup>552</sup> Находится в собрании Шанхайского музея.



непогодой на озере, [получил] удовольствие от наблюдения за рыбной ловлей, когда вернулся, зарисовал на этом листе, Цинсянский старец Цзи».

Следует отметить, что образ рыбака можно часто увидеть в работах китайских художников. Под рыбаком может подразумеваться чиновник, коротающий время за ужением и ожидающий приглашения на службу подобно отшельнику Цзян Цзыя, которого легендарный Вэнь-ван застал за ловлей рыбы и предложил должность главного министра<sup>553</sup>. В то же время, рыбак-отшельник может, напротив, символизировать презрение к чиновничьей карьере. На этом листе Шитао изображает простого старого рыбака, и делает его главным героем своего произведения.

Не менее выразительно на четвертом листе того же альбома Шитао изображает маленьких пастушков, переправляющихся на буйволах через реку во время дождя (Илл. 53). Влажной кистью он пишет окружающий пейзаж, очень раскованно, грубовато и лаконично. Берега реки – это влажные размывы туши, художник лишь слегка намечает прибрежные скалы и траву. Протекающая между ними взбудораженная дождем река представлена множеством волнистых спутанных линий. По небу проносятся низкие хмурые облака. На дальнем берегу среди ключев тумана и деревьев спряталась простая хижина. С одного из пастушков внезапно налетевший ветер сорвал шляпу, и он потянулся, чтобы ее удержать. Художник очень живо передал этот момент, а также сопроводил пояснительной надписью в стихах: «Ливень с юго-востока [пришел и] пролился, возвращение пастушков было очень забавным. Вихрь налетел и тростник закружил. Крестьяне поспешили собрать с полей инвентарь. Бамбуковая шляпа внезапно за ветром вослед, на берег другой перебралась, [взлетев] в высоту на шаг. Игра тушью Цинсянского старца, Горькая Тыква Цзи».

Еще один похожий лист находится в альбоме «Изображения людей и цветов-трав» (*Жэньбу хуахуэй цэ* 人物花卉冊, 1695) из собрания Художественного

---

<sup>553</sup> Fong Wen C. Beyond Representation. P. 454.

музея Принстонского университета. На нем Шитао изображает двух ребятишек, которые на мосту играют в воздушного змея (Илл. 54). Фигурки детей Шитао дает обобщенно. Он пишет их одежды бледной тушью, свободной, непринужденной кистью. Затем сверху прописывает темной тушью волосы, кайму на рукавах, пояс и обувь. Один из малышей держит в руке нить, на другом конце которой полощется воздушный змей. Однако, ребенок смотрит не ввысь, вслед за змеем, а прямо на зрителя. Выражение его лица не по-детски задумчивое, серьезное. Другой малыш стоит спиной к зрителю и чем-то занят. Художник использует диагональную композицию. Изображаемое сосредоточено в правом нижнем углу и уравновешено трепещущим в верхнем левом углу воздушным змеем. Под ним Шитао скорописью пишет стихотворение, в котором изливает свои чувства: «Полюбились мне два детских сердца, что бумажного змея превратили в забаву. Удовольствие длится лишь миг, к чему строить далекие планы?!».

Шитао далеко не первый художник, который делал небольшие зарисовки с изображениями людей в альбомах. Похожие жанровые сценки можно встретить в альбоме «Изображения людей и цветов-трав» (*Жэньу хуахуэй цэ* 人物花卉冊) минского мастера Сюй Вэя<sup>554</sup>. В нем Сюй Вэй изображает фигурки людей на природе – это детишки, утомившиеся и заснувшие под деревом, малыш, пускающий воздушного змея, ученые мужи на прогулке, любующиеся природой или убивающие время за различными праздными развлечениями, рыбаки за ловлей рыбы и лодочники, спешащие куда-то по своим делам (Илл. 55). Судя по комментариям художника, некоторые изображения были созданы по воспоминаниям от увиденного. Живопись Сюй Вэя похожа на быстрые наброски. Он пишет фигурки людей в очень схематичной, обобщенной манере, не всегда придает значение выражениям лиц, поэтому они похожи на абстракции, набор значков или символов, как и окружающие их не менее условные, лаконичные пейзажи.

---

<sup>554</sup> Находится в собрании Музея Гугун в Пекине.

Шитао на альбомных листах обращается к тем же сюжетам и темам, что и Сюй Вэй. В отличие от минского мастера, он больше внимания уделяет изображениям человеческих фигур, их позам, движениям, деталям одежды и выражениям лиц. В его зарисовках прослеживается наблюдательность и интерес к людям, стремление не только передать само событие, но и их чувства и переживания. Поэтому образы людей у Шитао выходят более законченными, цельными. В его работах именно человек становится центром повествования. Откровения художника, написанные на листах, придают живописи глубину и выразительность.

В стилистике этих произведений, несмотря на разницу в сюжетах, также обнаруживается связь с живописью Лян Кая. Например, тушевые размывы одежд старого рыбака отсылают к свитку «Портрет небожителя, написанный методом брызганной туши» (*Помо сяньжэнь ту 潑墨仙人圖*) (Илл. 56), который приписывают сунскому мастеру, а фигурки детей, играющих в змея, созданные при помощи небрежных бледных тушевых линий, перекликаются с его изображениями Шестого патриарха чань (Илл. 57). Однако если Лян Кай писал на свитках, Шитао использует альбомы.

\*\*\*

Итак, пейзажные альбомы Шитао стали отражением его эстетических воззрений. Среди них нет альбомов в подражание древним, невероятно популярных в то время. Вместо этого предпочтение отдается изображениям природных видов. Будучи простым монахом Шитао большую часть своей жизни провел в странствиях и изображал те места, которые ему удалось посетить. Он рисовал не только известные на всю страну пейзажи, уже воспетые другими поэтами и художниками, но и стремился открыть много нового, неизведанного и поделиться впечатлениями со своим зрителем. Странствия также дали возможность Шитао познакомиться со стилями региональных школ и обогатить художественный язык своей живописи. Многие его работы Сюаньчэнского периода созданы под влиянием Синьяньской школы. После переезда в Нанкин его

манера письма претерпевает существенные изменения, становится более напористой и энергичной, а тушь темной, насыщенной и влажной. В период пребывания в Нанкине Шитао знакомится с работами местных живописцев и также испытывает их влияние. Исследователи отмечают, что художник мог варьировать стилистику живописи в зависимости от местности.

Хотя Шитао изображал реально существующие виды, не всегда они являли собой достоверные и беспристрастные изображения увиденного. Например, он то представлял горы Хуаншань как некий окутанный легендами затерянный край, то изображал на одном альбомном листе самые яркие их достопримечательности.

Далеко не все альбомы с пейзажами Шитао были написаны сразу по впечатлениям от увиденного. Небольшую часть работ составляют альбомы-воспоминания, созданные им в последний период. Многие из них посвящены Нанкину, где Шитао провел несколько лет своей жизни. Существовала и другая, более тонкая духовная связь художника с этим городом. Нанкин был первой столицей минской империи. В таких альбомах Шитао изображает не только известные своей красотой места города, но и те, которые связаны с его личными воспоминаниями, имеют особое значение для него самого и истории его семьи. В пейзажи из альбомов-воспоминаний Шитао иногда помещает и изображения самого себя. Есть в творчестве Шитао и альбомы, созданные по описаниям и путевым заметкам, однако их совсем немного, ведь все же природа всегда была неиссякаемым источником его творчества.

Еще одну группу составляют альбомы, написанные по мотивам стихотворений. Мы описали только два таких произведения. К сожалению, многие другие альбомы художника не публиковались или находятся в частных собраниях, доступ к ним затруднен, и провести комплексное исследование пока не представляется возможным. Однако рассмотренные альбомы дают возможность составить некоторое представление о своеобразии живописи Шитао.

Как уже упоминалось в первой главе, альбомы по мотивам поэзии конца эпохи Мин – начала Цин традиционно создавали в жанре пейзажа. Художники либо писали на листах с пейзажами строки из стихотворений, созвучные с живописью, либо отбирали пейзажную лирику и иллюстрировали ее. Некоторым из них удавалось достичь небывалого слияния живописи и поэзии, у других строки стихотворений всего-навсего сопровождают пейзажи. Как бы то ни было, все они действовали как пейзажисты в рамках выбранного жанра и сложившихся правил. Альбомы Шитао, созданные по мотивам поэзии, выделяются из общего ряда подобных произведений и отличаются своеобразием. Шитао не ограничивается иллюстрациями к стихотворениям древних поэтов. Альбом «На поэзию эпохи Тан» был создан по образу и подобию издания «Собрания картин на поэзию эпохи Тан». Другой альбом, написанный по мотивам поэзии Тао Юаньмина, стал чем-то наподобие жизнеописания великого поэта. Наиболее отчетливо своеобразие этого альбома проявилось в сравнении с аналогичным произведением кисти цинского мастера Гао Цзяня. Отличия этих альбомов заключаются не в стилистике исполнения и живописных приемах, а в разных подходах художников. Альбом Гао Цзяня можно назвать традиционным. Гао Цзянь преодолевает автобиографичность поэзии Тао Юаньмина, главным предметом живописи в его альбоме по-прежнему остается природа. Шитао, напротив, увлечен исповедальной поэзией древнего поэта, поэтому в центре повествования находится человек и его чувства, а природа – среда, где протекает его жизнь. Если изъять поэтические строки из альбома Шитао, то живопись в нем перестанет быть понятной, утратит свою глубину и очарование. Шитао неоднократно писал, что поэзия может стать одним из источников творчества для живописца. В этом альбоме ему удалось продемонстрировать это в полной мере.

Живопись Шитао в жанре «цветы и птицы» в альбомах представлена самыми разнообразными произведениями – от достаточно традиционных «четырёх благородных растений», написанных монохромной тушью, до красочных изображений различных цветов, плодов и фруктов. Художник часто обращается к

любимым им бамбуку, хризантемам, нарциссам, лотосам и сливе. Известно, что Шитао искал вдохновения в живописи минских мастеров, но несмотря на их очевидное влияние, ему удалось выйти за рамки традиции и выработать свой стиль.

Своеобразие живописи Шитао в альбомах жанра «цветы и птицы» заключается в богатстве художественного языка, многообразии используемых техник и приемов. Эта особенность проявилась еще в раннем альбоме художника «Изображения пейзажей и цветов-трав», где присутствуют изображения цветов и растений, выполненные в техниках «двойного контура» и «лапидарной кисти»

Современники Шитао в своих работах демонстрировали приверженность к одному методу. Так, представитель ортодоксального направления Юнь Шоупин работал в стиле полихромной «бескостной» живописи. Он изображал цветы и растения при помощи плотных цветовых тонировок и если и использовал контур, то очень сдержанно и тактично. Бада Шаньжэнь, напротив, писал исключительно монохромной тушью в очень экспрессивной, эскизной манере. Шитао, как мы убедились, предпочитал в своих работах сочетать самые разные приемы и техники. Причем именно в альбомах эта особенность проявилась наиболее ярко. Он делал это вовсе не для того, чтобы продемонстрировать свою виртуозность. Причина кроется в эстетических воззрениях художника. Как уже говорилось выше, Шитао в «Беседах о живописи», в отличие от других авторов-теоретиков, не дает никаких практических рекомендаций. Его правило Единой черты невыразимо, и его суть каждый раз ускользает от нас. Оно заключается в отсутствии каких бы то ни было правил. Вероятно, Шитао считал, что невозможно передать все богатство окружающего мира и его различные состояния при помощи какого-то одного определенного художественного метода, поэтому и предоставил самому себе и другим художникам полную свободу выбора. Он словно открывал это правило заново для себя на каждом новом листе.

Много альбомов в жанре «цветы и птицы» было создано Шитао в последний период в Янчжоу. В них он воспеваает красоту цветов и растений не только при помощи живописи, но и поэзии. Однако Шитао никогда не ограничивал задачу

этого жанра лишь прославлением великолепия и богатства растительного мира или выражением благопожелательных смыслов. Для него это также был способ излить свои мысли и чувства. Работы художника только с первого взгляда кажутся простыми и непосредственными, на самом деле его живопись многосложна. В изображениях цветов, растений, плодов и овощей Шитао, помимо тех значений и смыслов, которые вкладывала в них сложившаяся в китайской живописи традиционная образно-символическая система, есть и несколько других уровней смыслов. Они порой доступны лишь подготовленному зрителю, знакомому с обстоятельствами жизни художника. Как правило, в них художник сетует на свою горькую судьбу, не востребованность, одиночество, падение династии Мин и гибель близких ему людей.

Произведений в жанре «изображения людей» в альбомах Шитао не так много. Альбом художника «Сто разворотов» – одна из немногих работ, целиком выполненная в этом жанре. Другую группу составляют отдельные листы из альбомов. «Сто разворотов» был создан Шитао под влиянием глубокого религиозного чувства. Его идея изобразить в альбоме группу пятисот архатов довольно необычна. В отличие от профессиональных художников, работавших красками, Шитао написал его монохромной тушью в технике «контурного рисунка». Монохромная живопись ассоциируется с чаньской школой, монахом которой был художник, поэтому у него были все основания следовать ее традиции. Есть у Шитао и другие отличия в подходах к изображению буддийских святых. Многие известные мастера минской эпохи в своих работах отдавали предпочтение архаичному, гротескному стилю, который восходит к живописи монаха Гуньсю. Шитао в «Ста разворотах», напротив, обращается к стилю Ли Гунлиня. Влияние Ли Гунлиня прослеживается не только в манере исполнения, но и в трактовке архатов. Хотя форма альбома как нельзя лучше подходит для портретных изображений, Шитао пишет не только портреты архатов, но и целые сюжеты с их участием. Художник представляет святых невероятно деятельными. Немало внимания Шитао уделяет изображению окружающей природы. Несмотря на

дискретную структуру альбома, он создает единое пространство, в котором разворачиваются события.

Имена архатов в альбоме не обозначены, поэтому сложно определить, кого из них изобразил Шитао. Известно, что он нарисовал далеко не всех архатов из группы. В результате анализа листов альбома нам удалось выделить отдельные сюжеты, такие, как «укрощение дракона», «усмирение тигра», «медитация в стволе дерева», «хождение по воде», «шитье одежд» и другие, а также определить имена некоторых архатов.

Вторая группа произведений в жанре «изображения людей» написана в последний период жизни художника и представлена отдельными листами из различных альбомов. Таких работ в творческом наследии Шитао совсем немного. На нескольких листах Шитао изображает жизнь простых людей, причем делает это с большим интересом и любовью. Судя по надписям, листы были написаны по впечатлениям от увиденного. Художник также работает монохромной тушью, но на этот раз свободной и раскованной техникой «лапидарной кисти», которая лучше подходит для такого рода сюжетов. Его произведения отсылают нас к живописи Лян Кая, которого также относят к чаньской традиции. Несмотря на то, что Шитао пишет просто и лаконично, он довольно точно и убедительно передает чувства своих героев.

Малочисленность альбомов и листов в жанре «изображения людей», на наш взгляд, связана с ограниченностью тематики жанра. Сложно представить художника с такой сложной судьбой, пишущим в альбомах идиллические картины мира и благоденствия, прославляющие правящую династию. Несмотря на это, Шитао безусловно удалось обогатить содержание жанра «изображения людей». К сожалению, это направление не получило дальнейшего развития в его творчестве.



## Глава IV.

## АТТРИБУЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ АЛЬБОМОВ ШИТАО

## 1. Проблема подлинности альбомов Шитао

Уже при жизни Шитао был востребован как художник, работы мастера коллекционировали современники. После смерти его произведения приобрели еще большую ценность, и сразу появилось множество подделок. В 1719 г. один из друзей Шитао писал: «Сохранившихся работ старца (Шитао – *П.О.*) много, однако сколько подлинных, столько и фальшивых»<sup>555</sup>. В этом нет ничего удивительного. На художественном рынке Китая всегда было большое количество поддельных произведений живописи и каллиграфии<sup>556</sup>. Так, С.Н. Соколов-Ремизов отмечает, что «искусство имитации занимает важное место в традиционной культуре Китая и является выражением одной из характерных черт китайского национального менталитета... Наиболее широко и последовательно, в разнообразных формах, она (имитация – *П.О.*) проявляется в каллиграфии и традиционной живописи. Здесь она охватывает копию, подделку, реплику, повторение, подражание (интерпретацию), пропись, воспроизведение, “заменную кисть”, реконструкцию»<sup>557</sup>.

В наши дни работы Шитао ценимы повсюду, а его творчество изучено больше и глубже, чем какого-либо другого китайского художника, однако обилие поддельных произведений является головной болью для исследователей, коллекционеров и простых любителей искусства. Проблема подлинности работ Шитао даже стала сюжетом рассказа «Синие глаза»<sup>558</sup> известного китайского писателя Фэн Цзицая (род. 1942). В нем ошибка в атрибуции свитка художника стоила репутации опытному эксперту. Фэн Цзицай в молодости занимался

<sup>555</sup> Цит. по: *Чжу Лянчжи*. Шитао яньцзю. С. 563.

<sup>556</sup> *Сычев В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи // Научные сообщения Государственного музея Востока. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. Выпуск XXIV. М., 2001. С. 105–109.

<sup>557</sup> *Соколов-Ремизов С.Н.* Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сборник статей / Ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. М., 2014. С. 161.

<sup>558</sup> См.: *Фэн Цзицай*. Чудаки: книга для чтения на китайском языке с переводом и вступительной статьей Н.А. Спешнева. СПб., 2017. С. 119–137.

копированием произведений традиционной китайской живописи, и, вероятно, написал о том, что знал не понаслышке.

Предметом интереса фальсификаторов всегда были не только свитки Шитао, но и альбомы. В рамках данного исследования был составлен краткий каталог альбомов художника. В процессе работы над каталогом нам пришлось столкнуться с проблемами, означенными выше. На аукционах предметов искусства в Китае можно найти произведения Шитао на любой вкус и кошелек – от подлинников с убедительным провенансом до откровенных подделок очень низкого качества. По этой причине пришлось установить критерии отбора – в каталог были включены альбомы, которые выставлялись на торгах авторитетных аукционных домов или когда-либо публиковались.

Итак, ниже мы рассмотрим проблему подлинности альбомов Шитао, а также попытаемся понять, почему его альбомы подделывали не меньше, чем свитки. Также будут обозначены сложности, с которыми может столкнуться специалист при работе с произведениями художника, и дан обзор методов атрибуции, предложенных разными исследователями.

По мнению Чжу Лянчжи, первый период создания поддельных произведений Шитао начался сразу после его кончины и продлился до прихода к власти императора Цяньлуна (1711–1799)<sup>559</sup>, а центральное место занял г. Янчжоу. Второй период пришелся на середину эпохи Цин. Из-за активного роста и развития экономики приморских районов Китая центром подделок стал Гуандун. Третий период начался в конце эпохи Цин и закончился первыми годами Китайской республики (1912–1949). Тогда производство поддельных произведений Шитао было сосредоточено в регионе Цзяннань, в том числе в Шанхае и Сучжоу. Чжу Лянчжи считает, что последние тридцать лет можно назвать четвертым периодом.

---

<sup>559</sup> Император Цяньлун взошел на трон в 1735 г.

На эти годы пришелся рост художественного рынка материкового Китая, туда увеличился приток произведений из-за рубежа, и подделки хлынули потоком<sup>560</sup>.

На создании поддельных работ Шитао специализировались как отдельные мастера, так и целые мастерские в Янчжоу, Гуандуне, Сучжоу<sup>561</sup>. Китайский историк искусства Се Чжилю убежден, что имитировать работы Шитао настолько хорошо, чтобы их невозможно было отличить от подлинника, чрезвычайно сложно<sup>562</sup>. Тем не менее есть ряд художников, которым удалось достичь больших успехов на этом поприще. Живший на рубеже XIX и XX столетий живописец Ли Жуйци (1871–1941) был одним из опытнейших копиистов Шитао. Его кисти принадлежит копия альбома с изображениями людей и цветов-трав, созданного Шитао в 1695 г. Ли Жуйци использовал похожую бумагу, тушь и цвета, тщательно имитировал не только печати, но и подбирал для них мастику похожего цвета. Но самое главное, в этом альбоме ему удалось воспроизвести характерные черты и тончайшие нюансы кисти мастера<sup>563</sup>. Сейчас подлинный альбом и копия кисти Ли Жуйци хранятся в собрании Художественного музея Принстонского университета<sup>564</sup>.

По стопам Ли Жуйци пошел один из величайших мастеров китайской живописи XX в. Чжан Дацянь (1899–1983), чьи подделки Шитао теперь представляют большую проблему для специалистов. Чжан Дацянь начал подделывать произведения Шитао еще в молодости. Соблазн был велик – они стоили в десять раз дороже, чем его собственные<sup>565</sup>. По мнению Чжу Лянчжи, кисти Чжан Дацяня принадлежит не менее ста произведений, созданных под именем Шитао<sup>566</sup>. Одним из известных примеров являются листы из альбома Шитао

<sup>560</sup> Чжу Лянчжи. Шитао цзопинь дэ цзяньцан – Чуаньши Шитао куань цзопинь чжэньле као силе чжи и (Оценка и коллекционирование произведений Шитао – установление подлинности произведений за подписью Шитао, дошедших до наших дней (первая часть) // Жунбаочжай. 2015. № 4. С. 235.

<sup>561</sup> Там же, с. 234.

<sup>562</sup> Се Чжилю, Чжоу Вэнькэ. Указ. соч. С. 235.

<sup>563</sup> *Fong Wen*. Between two cultures: late-nineteenth- and twentieth-century Chinese paintings from the Robert H. Ellsworth collection in the Metropolitan Museum of Art. New York, New Haven, 2001. P. 182–183.

<sup>564</sup> См. подробно: *Fu M., Fu Shen*. Op. cit. P. 186–201.

<sup>565</sup> Се Чжилю, Чжоу Вэнькэ. Указ. соч. С. 235, 238.

<sup>566</sup> Чжу Лянчжи. Шитао цзопинь дэ цзяньцан – Чуаньши Шитао куань цзопинь чжэньле као силе чжи и. С. 239.

«Восемь видов Синань» (*Синань ба цзин туцэ* 溪南八景圖冊, 1700), который сейчас находится в собрании Шанхайского музея. Чжан Дацянь в свое время копировал этот альбом. Впоследствии, когда четыре листа из него были утрачены, тогдашний владелец альбома, коллекционер Пан Юаньцзи (1864–1949), попросил Чжан Дацяня нарисовать их заново. Хотя воссозданные листы не являются точными копиями оригиналов, альбом производит впечатление целостного произведения<sup>567</sup>. Известно также, что Чжан Дацянь вырезал несколько десятков копий печатей Шитао, настолько похожих, что их было не отличить от настоящих<sup>568</sup>. Успех Чжан Дацяня на этом поприще во многом связан с тем, что он был одним из крупнейших коллекционеров китайской живописи своего времени, в его собрании было не мало работ Шитао. Так, во второй части серии «Памятники старины павильона Дафэнтан» (Дафэнтан минцзи 大風堂名跡)<sup>569</sup>, были опубликованы двадцать две работы мастера, принадлежавшие Чжан Дацяню<sup>570</sup>.

Се Чжилю считает, что, несмотря на высокий уровень мастерства Чжан Дацяня, его манера письма имеет значительные отличия от Шитао. Исследователь объясняет это разницей жизненных обстоятельств двух художников. Шитао прожил жизнь монаха, полную тягот и лишений, что нашло выражение в его живописи. Поэтому индивидуальному стилю Шитао, который сформировался в процессе художественной практики, невозможно научиться. Чжан Дацянь овладел многими приемами великого мастера, изучил штрихи, точки, линии, композицию, особенности изображения людей и построек, его живопись изящна и очаровательна, но лишена той проникновенности и грусти, которая присуща живописи Шитао<sup>571</sup>. Чжу Лянчжи отмечает, что Чжан Дацянь создавал копии работ Шитао высокого уровня, но намеренно делал упущения и недочеты, оставлял

<sup>567</sup> Се Чжилю, *Чжоу Вэнькэ*. Указ. соч. С. 235, 238.

<sup>568</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 601.

<sup>569</sup> Дафэнтан – название мастерской Чжан Дацяня. В серии «Памятники старины павильона Дафэнтан» публиковались работы древних мастеров из коллекции Чжан Дацяня.

<sup>570</sup> Ван Ци. Гуанькуй Чжан Дацянь цзаонянь хуафэн чэньинь (К вопросу о причинах формирования художественного стиля Чжан Дацяня в молодые годы) // Цзыцзиньчэн. 2015. № 12. С. 103.

<sup>571</sup> Се Чжилю, *Чжоу Вэнькэ*. Указ. соч. 237–238.

зацепки, которые бы позволили экспертам определить, что произведение не является подлинным<sup>572</sup>.

Стоит отметить, что у копиистов и фальсификаторов альбомы Шитао пользуются не меньшей популярностью, чем свитки. Казалось бы, альбом представляет собой серию произведений живописи, поэтому подделать его должно быть довольно сложно. Однако на практике намного проще написать несколько малоформатных произведений, чем большой свиток. На создание свитка требуется несколько дней кропотливой, напряженной работы. Работая над свитком, фальсификатору придется надолго вживаться в стиль мастера. Китайские художники работают на тонкой, гигроскопичной бумаге, которая легко впитывает тушь и краску и не подразумевает никаких исправлений. Малейшая ошибка может свести на нет все потраченные усилия. В случае с альбомом, если на одном из листов будет допущена досадная ошибка, фальсификатору не потребуется заново воссоздавать всю серию. Кроме того, многие свитки художника имеют довольно пространственные надписи, причем это может быть не только поэзия, но и его размышления о живописи. На альбомных листах Шитао не так многословен, поэтому можно обойтись коротким стихотворением, несложной подписью или вовсе только печатью.

Интерес к альбомам со стороны фальсификаторов, вероятно, также связан с особенностями их оформления и экспозиции. Свитки используют для украшения интерьера, они более доступны для посторонних глаз, их чаще экспонируют и публикуют. Альбомы являются камерными произведениями, предназначенными для личного пользования, поэтому они менее известны, а значит будет легче ввести коллекционера в заблуждение.

Подлинность целого ряда альбомов Шитао из крупных музеев мира является предметом жарких дискуссий. Например, альбом «Цвета равнин и полей» (*E сэ туцэ* 野色圖冊 Wilderness colors) из собрания Метрополитен-музея, который

---

<sup>572</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 605.

датируют 1700 г., в свое время был признан оригинальным произведением Шитао такими профессионалами, как Фан Вэнь, Шэнь и Мэрилин Фу<sup>573</sup>. В свою очередь Чжу Лянчжи подверг подлинность этого альбома сомнению, и его доводы выглядят вполне убедительными<sup>574</sup>. Он также высказывает сомнение в подлинности альбомов «Восемь разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй ба кай* 山水八開) из Музея Гугун в Пекине<sup>575</sup> и «Десять разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй ши кай* 山水十開) из собрания монастыря Линьяньшаньсы в Сучжоу<sup>576</sup>, второго листа из альбома «Странствие к горам Хуаншань» (*Хуаншань юцзун* 黃山游蹤)<sup>577</sup> и двух альбомов, имеющих сходство с альбомом «Возвращение» (*Гуй чжао* 歸棹) из собрания Метрополитен-музея<sup>578</sup>. Китайский исследователь Чэнь Гопин считает подделкой альбом «Странствие по реке [кисти] Шитао», который находится в частном собрании в Китае<sup>579</sup>. Тогда как Чжу Лянчжи, напротив, называет этот альбом оригинальной работой. Перечисленные выше альбомы – это далеко не все произведения, подлинность которых вызывает вопросы. В последующих параграфах данного исследования будут уточнены атрибуции альбомов «Странствие по реке [кисти] Шитао» (*Шитао цзян син хуацэ* 石濤江行畫冊) из частного собрания в Китае, «Десять пейзажей» из Государственного музея Востока и «Архаты кисти Шитао» (*Шитао хуа лохань* 石濤畫羅漢) из собрания Музея императорского дворца в Тайбэе.

Основную сложность при атрибуции произведений Шитао составляют стилистические особенности его произведений. Трудно найти в истории традиционной китайской живописи мастера столь многоликого и многогранного.

<sup>573</sup> Fu M., Fu Shen. Op. cit. P. 204-209.; Fu M., Fong Wen. The Wilderness colors by Tao-chi. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973.

<sup>574</sup> Чжу Лянчжи. «Е сэ» цэ бьяньвэй – цуньши Шитао куань цзопинь чжэнь вэй као силе чжи ци (Седьмая часть серии «Установление подлинности дошедших до наших дней произведений, имеющих подпись Шитао»: атрибуция альбома «Е сэ»)) // Жунбаочжай. 2015. № 11. С.232–251.

<sup>575</sup> Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю. С. 573–577.

<sup>576</sup> Там же, с. 577–581.

<sup>577</sup> Там же, с. 600.

<sup>578</sup> См. подробно: Чжу Лянчжи. Шитао «Гуйчжао» цзи сянгунань туцэ яньцзю (Исследование альбома Шитао «Гуй чжао» и других, связанных с ним, альбомов) // Чжунго шухуа. 2017. № 3. С. 8–11.

<sup>579</sup> См. подробно: Чэнь Гопин. «Шитао цзян син хуацэ» каоси (Анализ альбома «Странствие по реке [кисти] Шитао»)) // Ишу таньсо. 2019. № 9. С. 34–40.

Шитао работал в различных техниках и жанрах, а его живопись поражает обилием стилистических метаморфоз. Среди его произведений есть горизонтальные и вертикальные свитки, альбомы, веера и панно. Он имел особенность создавать несколько вариантов любимейшей ему работы<sup>580</sup>, нередко повторял надписи и возвращался к своим прежним стихотворениям. Каллиграфия Шитао не менее многообразна, и особенно ярко это проявилось в его альбомах. Также у него было множество имен, прозвищ и псевдонимов, которые он использовал в разные периоды своей жизни. По мнению Чжэн Баньцяо (1693–1765), это привело к путанице и помешало славе Шитао выйти за пределы Янчжоу, в то время как его современника Бада Шаньжэня знала вся Поднебесная<sup>581</sup>. Специалистами Шанхайского музея в справочнике «Печати и подписи художников и каллиграфов Китая» собраны 19 подписей и 89 образцов печатей Шитао из произведений, которые находятся в собрании музея<sup>582</sup>, и это далеко не полный перечень<sup>583</sup>. Таким образом, перечисленные особенности живописи Шитао требуют от эксперта, занимающегося атрибуцией, не просто высокой культуры и большого опыта, но и глубокого знания творческого пути и теоретических воззрений художника, знакомства с множеством его произведений.

При установлении подлинности произведений китайской живописи эксперты традиционно опираются на манеру письма, изучают печати и каллиграфию, надписи на произведении, материалы на которых выполнена живопись, обращаются к упоминаниям произведений в различных письменных источниках, если таковые имеются. Некоторые специалисты предлагают свои подходы к атрибуции произведений Шитао. Тайваньский историк искусства Сюй Фугуань (1903–1962) считал традиционные методы недостаточными и предлагал

<sup>580</sup> *Чжу Лянчжи*. Шитао яньцзю. С. 621.

<sup>581</sup> *Чжэн Баньцяо*. Чжэн Баньцяо цзи (Собрание сочинений Чжэн Баньцяо) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=681027> (дата обращения: 20.01.2022).

<sup>582</sup> Списки прозвищ и псевдонимов, соотнесенные с периодами жизни Шитао, можно найти в исследованиях Хань Линьдэ и Хэ Чжицяо: *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань (Критическая биография Шитао). Нанкин, 2011.; *Хэ Чжицяо*. Шитао хуэйхуа мэйсюэ юй ишу лилунь (Эстетика живописи и теория искусства Шитао). Пекин, 2008.

<sup>583</sup> Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи. Шанхай боугуань пянь (Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов. под. ред. Шанхайского музея). Пекин, 1987. С. 208–216.

дополнить их «текстологическим анализом» (*вэньцзы каочжэн* 文字考證). По его мнению, в случае с произведениями Шитао, оценивать надписи стоит не только с точки зрения особенностей каллиграфии, но уделять большое внимание их содержанию. Необходимо соотносить тексты надписей с фактами биографии художника. Именно такой подробный анализ, на его взгляд, дополнит традиционные методы и поможет разрешить проблемы подлинности<sup>584</sup>.

Вклад в разработку проблемы атрибуции произведений Шитао внес и Чжу Лянчжи, предложивший свой подход. По его мнению, живопись художников направления *вэньжэньхуа* представляет собой не только определенную систему образов, но и включает т.н. «комплексные элементы» (*цзунхэсин иньсу* 綜合性因素) – подписи, печати, предисловия и послесловия. При исследовании древних текстов принято обращать внимание на взаимоподтверждаемость письменных источников. Поэтому имеет смысл распространить этот подход на атрибуцию произведений живописи и каллиграфии, проверять «комплексные элементы» на взаимосоответствие и соответствие другим источникам, в том числе и известным фактам биографии<sup>585</sup>. Метод Чжу Лянчжи во многом перекликается с текстологическим анализом Сюй Фугуаня. В целом их подходы можно считать доступными для широкого круга специалистов, поскольку биография художника описана достаточно полно.

Чжу Лянчжи также в одной из своих статей очертил круг ценителей искусства, некогда владевших произведениями Шитао. Некоторые из этих коллекционеров составляли описи своих собраний, которые могут быть ценными источниками при атрибуции произведений Шитао и других мастеров живописи. В его список вошли У Жунгун (1773–1843), Е Мэнлун (1775–1832), Пань Ювэй (1744–1821), Пань Чжэнвэй (1791–1850), У Пинчжай (1811–1883), У Юаньхуэй (1834–1865), Кун Гуантао (1832–1890), Цзэн Си (1860–1931), Пан Юаньцзи (1864–

<sup>584</sup> Сюй Фугуань. Чжунго ишу цзиншэнь. Шитао чжи яньцзю (Дух искусства Китая. Одно из исследований Шитао). Пекин, 2017. С. 527–528.

<sup>585</sup> Чжу Лянчжи. Шитао цзопинь дэ цзяньцан – Чуаньши Шитао куань цзопинь чжэньле као силе чжи и. С. 239–241.



1949), Ли Жуйцин (1867–1920) и Чжан Дацянь<sup>586</sup>. Хотелось бы дополнить этот список именем забытого ныне Цзин Цицзюня (?–1876), также имевшего в своем собрании работы художника<sup>587</sup>.

Довольно необычный подход к атрибуции произведений Шитао предлагают американские искусствоведы Мэрилин и Шэнь Фу. Их метод требует от специалиста высокого профессионализма и больших познаний в каллиграфии. Он основывается на предположении, что каллиграфические формы ограничены в изменчивости на протяжении жизни художника. Формы одного мастера демонстрируют большую морфологическую близость между собой, в отличие от начертанных чужой рукой<sup>588</sup>. Исследователи считают, что Шитао не использовал «заменную кисть» (*дайби* 代筆)<sup>589</sup> и все свои произведения целиком писал сам<sup>590</sup>, поэтому основой для атрибуции может стать каллиграфия. Существенным недостатком этого метода является чрезмерная сложность и трудоемкость. Для того чтобы прийти к заключению, необходимо внимательно изучить и сопоставить между собой большое количество вариаций одного и того же иероглифа из подлинных произведений художника. Стоит также отметить, что использование «заменной кисти» не исключает тот факт, что художник мог собственноручно подписывать такие работы.

В настоящее время среди специалистов нет единства по вопросу использования Шитао «заменной кисти». «Заменная кисть» в некотором смысле является подделкой, создание которой санкционировано, одобрено самим автором. Доподлинно неизвестно, прибегал ли Шитао при выполнении заказов к чьей-либо помощи. Чжу Лянчжи неоднократно упоминает об использовании Шитао «заменной кисти», но не приводит никаких доказательств в подтверждение

<sup>586</sup> Чжу Лянчжи. Юй Шитао цзяши сянгунь цзопинь бяньси (Анализ произведений Шитао, имеющих отношение к его происхождению) // Чжунго шухуа. 2017. № 7. С. 4–5.

<sup>587</sup> Чэнь Сяо. Игэ бэй иван дэ вань Цин да шуоцанця – гуаньюй Цзин Цицзюнь чубу яньцзю (Один преданный забвению крупный коллекционер поздней Цин – предварительное исследование деятельности Цзин Цицзюня) // Мин Цин Гуйчжоу цибай цзиньши. Гуйян, 2015. С. 259.

<sup>588</sup> См. подробно: *Fu M., Fu Shen*. Op. cit. P. 59.

<sup>589</sup> В случае «заменной кисти» художник привлекает к выполнению живописи своих учеников, подмастерьев или друзей, а сам лишь подписывает произведение и ставит свою печать.

<sup>590</sup> *Fu M., Fu Shen*. Op. cit. P. 59.

этому<sup>591</sup>. По мнению Джонатана Хей, в эпоху Шитао практика «заменной кисти» была широко распространена среди художников, поэтому такую вероятность нельзя исключать. Хей обращает внимание на то, что среди произведений Шитао встречаются работы не самого высокого художественного уровня. Также он приводит надпись из альбома пейзажей художника<sup>592</sup>, в которой, на его взгляд, содержится намек на применение «заменной кисти». Тем не менее, Хей справедливо отмечает, что не следует делать преждевременных выводов, этот вопрос требует тщательнейшего изучения<sup>593</sup>.

Использовать «заменную кисть» Шитао мог только в последний период своей жизни, когда осел в Янчжоу и был вынужден зарабатывать на жизнь продажей картин. Однако сложно представить, что мастер, последовательно отстаивавший творческую свободу и независимость, считавший, что единого правила живописи не существует, и каждый художник должен прийти к нему сам, мог поручить писать свои произведения кому-то другому. В письмах того времени, адресованных к друзьям и покровителям, нет никаких свидетельств о применении «заменной кисти», но есть жалобы на плохое здоровье, мешающее полноценно работать<sup>594</sup>. Если бы Шитао действительно прибегал к чужой помощи, то эта проблема была бы решена.

Что касается надписи, на которую ссылается Джонатан Хей, то ее можно перевести следующим образом: «Сочинительством, кистью и тушью могут наслаждаться только счастливы, в последние годы каллиграфией и живописью торгуют на рынке, рыбы глаза перемешались с жемчужинами<sup>595</sup>, сам чувствую так мало интереса. Не то чтобы [я] не хотел [своими свитками] украсить чужие кабинеты, однако сам не смею заниматься подобными делами». И если Хей

<sup>591</sup> См.: *Чжу Лянчжи*. Шитао яньцзю. С. 563.; *Чжу Лянчжи*. Шитао цзопинь дэ цзяньцан – Чуаньши Шитао куань цзопинь чжэньле као силе чжи и. С. 235.

<sup>592</sup> Альбом датируется 1701 г. и сейчас находится в собрании Художественного музея Принстонского университета.

<sup>593</sup> *Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. P. 173.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>595</sup> Рыбы глаза перемешались с жемчужинами (*юй му ца чжу* 魚目雜珠) – здесь Шитао отсылает нас к готовому выражению *юй му хунь чжу* (魚目混珠), которое означает «выдавать фальшивое за подлинное», «подсовывать фальшивку».

считает, что Шитао здесь имеет в виду «заменную кисть», то Чжу Лянчжи понимает это высказывание совершенно иначе. На его взгляд, Шитао жалуется на то, что поддельных произведений слишком много, поэтому не хочет больше заниматься живописью<sup>596</sup>. По мнению Мэрилин и Шэнь Фу, Шитао пишет о том, что стал продавать свои работы на рынке, где хорошие работы смешались с плохими<sup>597</sup>. Известно, что Шитао продавал свои произведения через посредников. В этой надписи он скорее категорично заявляет о нежелании торговать своими работами на рынке. Никаких оснований подозревать его в использовании «заменной кисти» у нас нет.

Рассмотренные выше подходы действительно могут стать хорошим подспорьем при атрибуции произведений Шитао и дополнить традиционные критерии оценки. Однако почти все они не затрагивают самое главное – живопись художника. Ведь на произведении иногда могут отсутствовать какие-либо надписи и подписи, не говоря уже об упоминаниях в различных письменных источниках. Кроме того, нельзя исключать, что после смерти художника его печати могли попасть в чужие руки. В таких случаях живопись может стать единственным критерием оценки. Шитао оставил после себя большое творческое наследие, у специалистов достаточно материала, чтобы составить представление не только о его манере письма, но и других особенностях живописи. Подлинные произведения художника могут стать эталоном для сравнения.

Что касается альбомов, то при атрибуции необходимо обращать внимание на их целостность, которая выражается в единстве темы, техники, стиля, колористического решения, размеров листов и материалов. Коллекционеры могут компоновать альбомы из листов, которые ранее были частями других альбомов, или заменять утраченные листы на выполненные другими авторами. Такими примерами являются вышеупомянутый альбом Шитао «Восемь видов Синань» из Шанхайского музея, альбом «Восемь разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй цэ ба кай*

<sup>596</sup> Чжу Лянчжи. Шитао цзопинь дэ цзяньцан – Чуаньши Шитао куань цзопинь чжэньле као силе чжи и. С. 234.

<sup>597</sup> Fu M., Fu Shen. Op. cit. P. 244.

山水冊八開) из собрания Музея провинции Сычуань или альбом пейзажей, который в свое время был составлен коллекционером У Жунгуаном (1773–1843) из листов, принадлежащих к двум разным альбомам<sup>598</sup>. Изначальная целостность альбома также может быть нарушена при его переоформлении или реставрации. Случается, что оформители отступают от порядка расположения листов, который был задан автором. В таком случае теряется часть авторского замысла, утрачиваются послания и смыслы, которые он хотел передать зрителю. Таким примером является альбом Шитао «Возвращение», который будет рассмотрен в одном из следующих параграфов.

Итак, подделывать произведения Шитао стали сразу после его смерти. Над этим работали как целые мастерские, так и отдельные художники, среди которых наиболее известны такие виртуозы как Ли Жуйци и Чжан Дацянь. Работы последнего доставляют немало хлопот экспертам, поэтому следует уделять особое внимание произведениям Шитао, которые вышли из его коллекции.

Среди поддельных произведений встречаются не только свитки художника, его альбомы пользуются не меньшей популярностью у фальсификаторов. Несмотря на множественность листов, их воспроизведение не настолько трудозатратно, кроме того, они, как правило, менее известны, благодаря чему всегда легко ввести коллекционера в заблуждение.

Сложности в атрибуции произведений Шитао связаны обилием псевдонимов, прозвищ и печатей, стилистических метаморфоз и многообразием художественных методов, что накладывает высокие требования на экспертов, работающих с его произведениями. Китайские и западные исследователи предлагают различные методы атрибуции произведений художника. Некоторые из них опираются на анализ текстов надписей на произведениях и соотнесение их с фактами биографии художника и другими источниками. На наш взгляд, эти методы

---

<sup>598</sup> URL: <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-landscapes-6112212/> (дата обращения: 30.01.2023).

следует использовать вместе с традиционными критериями оценки, однако живопись ни в коем случае не должна выпадать из поля зрения.

Среди специалистов нет единства по вопросу использования Шитао «заменной кисти». Никаких письменных свидетельств, подтверждающих этот факт, на сегодняшний день не обнаружено. В надписи, на которую ссылается Джонатан Хей, свидетельств, указывающих применение «заменной кисти», нет. На наш взгляд, Шитао не мог использовать «заменную кисть», поскольку это противоречило его эстетическим воззрениям.

## 2. Атрибуция альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао»<sup>599</sup>

Альбом «Десять пейзажей» из собрания Государственного музея Востока (далее – ГМВ) в 2014 г. был впервые опубликован в каталоге «Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока» как работа кисти Шитао<sup>600</sup>. В 2015 г. лист из него экспонировался в музее на выставке «Классическая живопись Китая». Согласно сведениям из каталога, альбом был приобретен у Окладникова и поступил в музей в 1962 г.<sup>601</sup>. Провенанс альбома неизвестен. Какие-либо печати и надписи коллекционеров на его листах и форзацах отсутствуют.

Альбом состоит из десяти разворотов. Средники с пейзажами вклеены в правую половину разворота. Живопись выполнена тушью на листах бумаги размером 27x16,5 см. В альбоме неоднократно встречаются подписи художника «Цинсянский старец» (*Цинсян лаожэнь*), «Учитель Великой Чистоты» (*Дадичзы*), «Высокочтимый слепец из Цинсяна» (*Цинсян ся цзуньчжэ*), а также печати с прозвищами и псевдонимами «Шитао», «Горькая тыква», «Цинсянский Шитао» (*Цинсян Шитао*), «Высокочтимый слепец» (*Ся Цзуньчжэ*). Вероятно, по этой причине альбом был атрибутирован как работа Шитао. На страницах каталога в

<sup>599</sup> Данный параграф главы написан на материале статьи: *Одинокова П.С.* К проблеме атрибуции альбомов «Десять пейзажей» и «Странствие по реке [кисти] Шитао» // *Художественная культура*. 2021. № 2. С. 122–139.

<sup>600</sup> *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. С. 62–64.

<sup>601</sup> Там же, с. 63.

комментарии В.Л. Сычев пишет, что альбом в свое время был определен в музейных документах как подлинная работа Шитао и нет оснований утверждать обратное. По мнению Сычева, сюжеты и манера живописи в альбоме соответствуют тому, что известно о творчестве Шитао, а подписи и печати имеют точные аналоги среди образцов справочника «Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов»<sup>602</sup>.

С.Н. Соколов-Ремизов считает, что важную роль при атрибуции произведений китайской живописи и каллиграфии играет визуальная оценка<sup>603</sup>, поэтому с нее и стоит начать наше исследование. Автору предоставилась возможность ознакомиться с альбомом в хранилище ГМВ. Первичная визуальная оценка оставила противоречивые впечатления. Тема альбома и сюжеты действительно характерны для живописи Шитао. На его листах изображена природа юга Китая: невысокие округлые горы, водные просторы, густые туманы, плакучие ивы, заросли бамбука, сосны, пышная растительность и заводы, поросшие камышом (Илл. 58). То здесь, то там водную гладь бороздят одинокие парусники или лодки с рыбаками. На берегах реки стоят рыбацкие хижины, сушатся развешанные на солнце сети. Композиция каждого листа продумана и отличается разнообразием. Однако если говорить о живописи, то манере письма нет той необычайной свободы, легкости и одухотворенности, которая присуща работам Шитао. Кисть автора альбома скованна и неповоротлива, ей не хватает изящества. Он стремится писать непринужденно, однако на деле выходит излишне размашисто и небрежно. Особенно тяжело ему дается штриховка точками-дьянь листвы и зарослей бамбука, она выглядит беспорядочной и сумбурной. Художник плохо владеет линией, когда изображает различные строения и лодки. Известно, что Шитао любил писать сухой кистью, а здесь линии написаны влажной кистью, поэтому расплылись, выглядят бесформенными и не передают особенности построек. Живопись альбома уступает произведениям Шитао не только во

---

<sup>602</sup> Там же, с. 64.

<sup>603</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки. С. 172.

владении кистью, но и тушью. Тушевая палитра альбома скудна, тона некрасивые, серые, невзрачные. Отсутствуют плавные переходы от темных тонов к светлым, на многих листах присутствуют только два тона.

Каждый лист альбома дополняет каллиграфическая надпись, выполненная почерком *синшу*. Семисложное четверостишие, как правило, сопровождается немногословная подпись художника. Каллиграфия надписей, как и живопись, не производит сильного впечатления. От листа к листу все надписи выполнены в единой манере. Иероглифы написаны влажной тушью, поэтому многие черты расплылись и возник дефект, который в каллиграфической традиции принято называть «тушевая свинья» (*мо чжу* 墨豬)<sup>604</sup>. Тушь черная, отсутствует богатство переходов от темного к светлому, от влажного к сухому, которое свойственно каллиграфии Шитао. На пятом листе альбома каллиграфическая надпись смазана (Илл. 59). Вероятно, иероглифы были написаны очень густой тушью, которая не проникла в бумагу и засохла на поверхности. При проведении оформительских работ тушь «поплыла» и размазалась. Великий мастер не мог допустить подобную оплошность.

В надписях на четвертом, пятом, восьмом и девятом листах неоднократно упоминается прозвище Шитао «Учитель Великой Чистоты» (*Дадицзы*), которое он использовал в последний период своей жизни<sup>605</sup>, поэтому альбом следовало бы отнести к поздним работам мастера, созданным после 1693 г., однако художественный уровень живописи и каллиграфии в нем уступает даже произведениям раннего периода. В целом альбом выглядит как имитация произведений Шитао не слишком высокого качества.

Для большей убедительности обратимся к печатям альбома. Печати вырезают на камне, а камень в процессе резьбы имеет свойство осыпаться, поэтому печати нелегко воспроизвести точно в мельчайших деталях, и во многих случаях

<sup>604</sup> «Тушевая свинья» – каллиграфия, которая из-за избытка туши написана жирными, расплывчатыми чертами.

<sup>605</sup> *Ли Личжун*. Шитао хэши шиюн Дадицзы чжи хао (Когда Шитао начал использовать прозвище Дадицзы) // Чжижэнь у фа: Бада, Шитао шу хуа сюэшу таолуньхуэй вэньцзи [Мудрецы не ведают правил: Сборник материалов научной конференции о живописи и каллиграфии Бада и Шитао]. Пекин, 2015. С. 138–143.

атрибуция произведений живописи и каллиграфии по печатям является оправданной. На листах семь и девять рядом с подписями расположена красная печать «Высокочтимый слепец» (*Ся цзуньчжэ* 瞎尊者). Однако если сравнить ее с оригинальной печатью Шитао из справочника<sup>606</sup>, то несложно заметить, что она имеет некоторые отличия (Илл. 60). Наиболее очевидны расхождения в написании иероглифа «слепец» (*ся* 瞎). Так, в графеме «глаз» (目) не две, а три горизонтальных черты. Резчик, пытавшийся имитировать печать, допустил еще несколько мелких ошибок. Стилистика, в которой выполнена печать, также не совпадает с оригиналом: линии иероглифов подлинной печати художника прямые, угловатые и крепкие, в то время как в печати альбома они округлые, рыхлые и слабые. Печати «Шитао», «Цинсянский Шитао», «Кугуа» также отличаются от образцов печатей с подлинных произведений художника<sup>607</sup>.

На первом, шестом и восьмом листах альбома встречается красная печать «Шитао». Здесь имитатор допускает досадную ошибку. Дело в том, что, в отличие от рассматриваемого альбома, эта печать на всех работах художника присутствует в паре с белознаковой именной печатью «Юаньцзи». Обе печати приблизительно одинакового размера, причем Шитао всегда ставит печать «Юаньцзи» сверху, а печать «Шитао» под ней. Эта особенность была замечена специалистами из Шанхайского музея, поэтому в их справочнике две эти печати также представлены вместе<sup>608</sup>.

Альбом «Десять пейзажей» имеет несомненное сходство с альбомом «Странствие по реке [кисти] Шитао» (*Шитао цзян син хуацэ* 石濤江行畫冊) (далее – «Странствие по реке»), который находится в частной коллекции в Китае (Илл. 61). В 2001 г. он был опубликован издательством «Тяньцзинь Янлюцин хуашэ». В двух альбомах полностью совпадают не только изображенные пейзажи, но и тексты надписей, их расположение, а также подписи художника. Однако имеются и

<sup>606</sup> Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи. Шанхай боугуань пянь (Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов под ред. Шанхайского музея). Пекин, 1987. С. 210.

<sup>607</sup> Там же, с. 208–210.

<sup>608</sup> Там же, с. 209.



отличия. Если альбом «Десять пейзажей» состоит из десяти разворотов, то в альбоме «Странствие по реке» их двенадцать. Пейзажи в нем выполнены не только тушью, но и красками. Не совпадает последовательность расположения листов, отличается и набор печатей. Но самое главное отличие состоит в уровне живописного мастерства. В этом альбоме «Странствие по реке» значительно превосходит альбом из собрания ГМВ. Характер звучания кисти, туши, красок, особенности каллиграфии, все свидетельствует о том, что это работа искусного мастера. Его автор хорошо владеет кистью, линии грациозны и выразительны, а тушь изобилует переходами от темного к светлому, от влажного к сухому. В каллиграфических надписях от листа к листу автор меняет почерк. Он то пишет почерком *кайшу*, то переходит на более быстрый *синшу*, а затем снова возвращается к размеренному *кайшу*. Но этим он не ограничивается. На всех листах каждый из почерков имеет свой вариант написания, вдохновленный каллиграфией мастеров прошлых эпох. Разница в мастерстве исполнения свидетельствует о том, что альбом «Странствие по реке» является прототипом для альбома «Десять пейзажей».

На переднем форзаце альбома присутствует вводная надпись «Альбом “Странствие по реке” [кисти] Шитао» (*Шитао «Цзян син» хуацэ*), которая принадлежит знаменитому живописцу XX в. Ли Кэжаню (1907–1989). Благодаря ей альбом и получил свое название. На последних страницах альбома имеются восемь послесловий. Их авторами являются цинский художник, представитель Синьяньской школы живописи Чэн Ло (1639–1716), поэт, художник и каллиграф поздней Цин Хэ Шаоцзи (1799–1873), а также известные художники и каллиграфы XX в. – Ци Гун (1912–2005), Сюй Банда (1911–2012), Дун Шоупин (1904–1997), Хуан Дуфэн (1913–1998), Хуан Чжоу (1925–1997), Чжоу Хуайминь (1906–1996).

Авторство альбома «Странствие по реке» также является предметом научной дискуссии. Сотрудник Музея Гугун в Пекине, эксперт в живописи и каллиграфии Дань Гоцян называет «Странствие по реке» подлинной работой Шитао и дает высокую оценку его живописи. Он считает альбом редким

произведением искусства уровня национального достояния, обладающим высокой ценностью и имеющим ясное происхождение<sup>609</sup>. Чжу Лянчжи, также полагает, что альбом является подлинным произведением великого художника. Он датирует альбом 1698 г. и даже включил поэзию из него в «Сборник стихотворений Шитао»<sup>610</sup>. Чжу Лянчжи описывает второй лист альбома в статье «Подробный анализ произведений, имеющих отношение к Шитао и Бада Шаньжэню». Он указывает, что в последних строках стихотворения, написанного на этом листе, Шитао упоминает Бада Шаньжэня: «В маленькой лодке наедине с собой, как же не вспомнить монаха Гэшаня?!»<sup>611</sup>. «Монах Гэшань» одно из прозвищ Бада, а значит эти строки свидетельствуют о существовании дружеских отношений между двумя художниками. Шитао впервые упоминает имя Бада Шаньжэня в одном из своих произведений в 1694 г., а тесное общение между ними происходило с 1698 по 1701 гг.<sup>612</sup>.

Также Чжу Лянчжи в комментарии отмечает, что альбом «Странствие по реке» был широко известен в кругах коллекционеров на рубеже эпохи Цин и Китайской республики, поэтому с него было сделано много копий<sup>613</sup>. Он упоминает две работы (свиток и альбомный лист), поразительно похожие на второй лист альбома. Их авторство тоже приписывают Шитао. Чжу Лянчжи считает, что художественный уровень этих произведений уступает второму листу, и они являются подделками<sup>614</sup>.

Совершенно иной точки зрения придерживается сотрудник Института искусств провинции Гуанси Чэнь Гопин. В статье «Анализ альбома “Странствие по реке [кисти] Шитао”» он указывает на неувязки, которые вызывают сомнения в подлинности альбома<sup>615</sup>. Прежде всего, он обращает внимание на некоторые

<sup>609</sup> Чэнь Гопин. Указ. соч. С. 34.

<sup>610</sup> Чжу Лянчжи. Шитао шивэнь цзи (Сборник стихотворений Шитао). Пекин, 2017. С. 256.

<sup>611</sup> Чжу Лянчжи. Шитао юй Бада сянгунь цзопин бяньси. С. 40. Примечательно, что Чжу Лянчжи замечает ошибку в написании прозвища Бада Шаньжэня, но у него не возникает сомнений в подлинности альбома.

<sup>612</sup> Там же, с. 31.

<sup>613</sup> Там же, с. 46.

<sup>614</sup> Там же, с. 40.

<sup>615</sup> Чэнь Гопин. Указ. соч. С. 34–40.

различия между печатями альбома с образцами из составленной Чжэн Вэем «Хронологической таблицы печатей Шитао», которая была опубликована в 1990 г. в изданном в Шанхае собрании живописи мастера. Говоря о каллиграфии надписей, он отмечает, что в этом альбоме прослеживается близость со стилем великого художника. Однако, по его мнению, при тщательном рассмотрении заметно, что иероглифам не хватает свободы и собранности, которая присуща кисти Шитао. Он пишет: «На первом, втором, третьем, шестом, седьмом, восьмом, девятом и двенадцатом листах движения кисти неуклюжие, очертания иероглифов рыхлые, нет ощущения, что [надписи] сделаны на одном дыхании, не хватает решительности, которая свойственна каллиграфии Шитао»<sup>616</sup>. Отмечает он и хронологическую непоследовательность в расположении послесловий в конце альбома. На его взгляд, не логично, что послесловия мастеров эпохи Цин следуют за послесловиями художников и каллиграфов XX в.

Чэнь Гопин также указывает на несоответствие предполагаемого времени и обстоятельств создания альбома с текстами надписей. Так, Сюй Банда в своем послесловии пишет, что альбом создан после года *синь-вэй* (1691 г.) по пути из Пекина на юг. Однако в таком случае Шитао не мог использовать в надписях на листах первом, четвертом и девятом листах свое более позднее прозвище «Учитель Великой Чистоты».

В конце статьи Чэнь Гопин заключает, что альбом «Странствие по реке» нельзя считать подлинным произведением художника, однако уровень живописи в нем настолько высок, что маститые деятели искусства и эксперты ошибочно посчитали его работой Шитао. По его мнению, это все-таки придает альбому определенную ценность, равно как и наличие послесловий, написанных великими мастерами живописи и каллиграфии.

Доводы Чэнь Гопина представляются обоснованными и могут быть дополнены. Сначала обратимся к надписям на листах альбома. На восьмом листе

---

<sup>616</sup> Там же, с. 39.

альбома указано, что он создан «весенним днем [на реке] Циньхуай в лодке», т.е. весной в окрестностях Нанкина. Всего слово «весна» и «весенний» (чунь 春) упоминается на листах альбома семь раз. На всех двенадцати листах альбома художник изображает водные пейзажи. Почти в каждом стихотворении имеются упоминания о реке, речной прогулке, лодках, рыбаках и т.д. В стихотворении на десятом листе снова говорится о Нанкине: «На реке половодной челн одинокий, ветер с дождем утих. Вслед за облаком вдаль всмотрюсь, туда, где Чангань<sup>617</sup> стоит. За стенами города каменного<sup>618</sup> поселилась весна. Сандалии надену и взберусь высоко, чтоб оттуда взглянуть». Следующая за стихотворением подпись гласит о том, что листы альбома были выполнены во время странствия по реке в лодке: «[Здесь я] собрал все то, что было создано во время путешествия по реке на нескольких листах старой бумаги. Странствуя в лодке, [я] не смог достичь совершенства в приемах. [Я рисовал], чтобы [немного] развеяться, не более того!». Таким образом и живопись, и поэзия, и тексты надписей, все говорит о том, что альбом создан весной во время странствия по реке в окрестностях Нанкина.

Как уже упоминалось выше, Чжу Лянчжи датирует альбом 1698 г., исходя из надписи на втором листе, в которой упоминается прозвище Бада Шаньжэня. С другой стороны, в строках четверостишия на девятом листе говорится, что автору исполнилось пятьдесят лет: «Весны прошла половина, по цветам тоскует природа. Незаметно пятьдесят лет настало, тот возраст, когда свои понимаешь ошибки». Годом рождения Шитао принято считать 1642 г., а значит пятьдесят лет Шитао исполнилось в 1691 г.<sup>619</sup>. Поскольку листы альбома были выполнены в одно время, то надписи на листах два и девять противоречат друг другу. Кроме того, они не соответствуют фактам биографии Шитао. Согласно сведениям «Биографической хроники Шитао», составленной Ван Шицином, весь 1691 г. художник находился в

<sup>617</sup> Чангань – один из районов Нанкина.

<sup>618</sup> Каменный город (кит. *Шитоу чэн*) – название Нанкина.

<sup>619</sup> Здесь следует принять во внимание тот факт, что в традиционном Китае исчисление возраста начиналось от зачатия, а новорожденный младенец считался годовалым.

Пекине и лишь осенью следующего 1692 г. уехал в Нанкин<sup>620</sup>. С 1693 Шитао жил в Янчжоу, его очередная поездка в Нанкин состоялась весной 1702 г<sup>621</sup>.

Чэнь Гопин в своем исследовании касается самых разных аспектов, на основании которых он делает вывод о том, что альбом «Странствие по реке» не является подлинным произведением Шитао. Однако он никак не комментирует живопись альбома, лишь отмечает высокий уровень живописного мастерства его автора. На самом деле первое, благоприятное впечатление о живописи альбома «Странствие по реке» развеивается при более детальном рассмотрении. Мастерство художника уже не кажется таким безупречным. Привлекает внимание отсутствие стилистического единства в живописи альбома. Известно, что Шитао мог писать в разных стилях, но, как правило, он создавал свои альбомы в единой манере. Альбом «Странствие по реке» выполнен в одном жанре, в одно время и объединен единой темой, но создается впечатление, что он состоит из листов, принадлежащих к разным циклам. Листы альбома можно условно разделить на несколько групп. Различия проявляются не только в манере работы кистью и тушью, но и в композиции, а также в способах штриховки для изображения гор, листвы деревьев и растительности. В одну группу следует объединить листы 2, 5, 6, 9 и 12, которые созданы в грубоватой и резкой манере и написаны влажной кистью. Работая в этой манере, автор чувствует себя очень раскованно и уверенно. Эти листы отличаются и многообразием тонов туши. Автор хорошо прорабатывает композицию, разделяя пространство на несколько планов. Изображения на первом плане детально выписаны. Художник легко передает глубину пространства пейзажа. Для изображения гор, как правило, использует штрих «растрепанная конопля», а для листвы деревьев штрихи в виде иероглифов «цзе» (*цзецзы дянь* 介字點) на переднем плане и штрихи в виде поперечных овальных точек (*хунь дянь* 混點) на заднем плане.

<sup>620</sup> Ван Шицин. Шитао шилу. С. 208–212.

<sup>621</sup> Там же, с. 225–249.

Совершенно по-иному выполнена другая группа, листы 4, 7 и 8, которые написаны сухой кистью. Здесь уверенность внезапно покидает художника, его кисть становится нерешительной. Для того чтобы передать листву деревьев и пышную растительность он использует штриховку в виде круглых точек «черный перец» (*хуцзяо дянь* 花椒點). Шитао всегда наносит такие круглые точки на поверхность бумаги энергично. У него они подчинены особому чувству ритма, своим внутренним законам. Здесь кисть автора выглядит слабой и нетвердой, а точки нанесены беспорядочно. Невыразительно на этих листах выглядит и тушь. Из-за ее равномерного тона изображения выглядят плоскими, а объекты заднего плана выпирают на передний. Наконец в еще одну группу можно объединить листы 10 и 11, которые отличаются от всех прочих листов сюжетом и предельной лаконичностью. Они созданы в манере наивной архаики.

Первый лист альбома сложно отнести к той или иной группе. На нем изображена одинокая лодка, которая держит путь в горном ущелье между скалистых берегов. Выписывая скалы, автор применяет штрих «растрепанная конопля». Подобную манеру изображения можно увидеть на последнем листе самого раннего альбома Шитао, созданного в 1657–1664 гг. Чтобы передать извилистость горной реки, автор загромождает все пространство альбомного листа серыми стенами утесов. Такую композицию нельзя назвать удачной. Лодка на переднем плане немного оживляет унылый пейзаж. На ее носу человек налег на весло, а другой на корме правит рулем. Сидящий под плетеным навесом пассажир высунулся в окно и словно любуется видами. Ту же лодку, нарисованную в упрощенном виде, мы видим на втором листе альбома. Художник не соблюдает пропорций, и плывущая вдали, она получается размером с хижину на переднем плане, а фигуры людей выглядят чересчур большими. Несмотря на то, что окружающий пейзаж поменялся, позы людей на носу и корме остались неизменны, а из окна навеса все также выглядывает пассажир. Кажется, автор альбома намеренно вводит изображение лодки на второй лист и делает ее узнаваемой, для того чтобы связать между собой первый и второй листы альбома и придать им

единство. Ту же самую лодку, выглядывающую из-за скалы, можно заметить и на третьем листе. Такой прием выглядит нарочитым и не характерным для Шитао, он действует намного искуснее. Так, например, в альбоме «Возвращение» на первом развороте (Илл. 67) он изображает одинокую лодку, плывущую вдали. Ее повторное изображение Шитао дает на переднем плане пятого разворота в совершенно ином ракурсе и масштабе, а на седьмом развороте изображает открывающийся с реки вид на берег.

Разнородную живопись альбома объединяет сине-зеленая палитра, которую, впрочем, тоже нельзя назвать свойственной Шитао. Основными цветами пейзажей художника, как правило, были индиго и охра. Чуждой для живописи Шитао выглядит и манера подцвечивать желтым цветом ветви ивы.

Что касается поэзии альбома, то некоторые из стихотворений были заимствованы из произведений Шитао<sup>622</sup>. Стихотворения четвертого и пятого листа встречаются на пятом листе альбома с изображениями пейзажей и цветов-трав, который находится в собрании Музея Гугун в Пекине. Этот альбом был написан Шитао в 1700 г.<sup>623</sup>

Таким образом, проведенный анализ свидетельствует о том, что альбом «Десять пейзажей» из собрания ГМВ не может быть подлинным произведением Шитао. Об этом говорит целый ряд фактов: невысокий художественный уровень живописи и каллиграфических надписей, «поплывшая» тушь на одном из листов и ошибки в печатях. В.Л. Сычев при атрибуции альбома, вероятно, опирался на результаты т.н. первичной экспертизы<sup>624</sup>, которая основывается на прочтении имеющихся надписей и подписей. Подробного анализа живописи альбома не производилось.

Прототипом альбома «Десять пейзажей» является альбом «Странствие по реке», который находится в частной коллекции в Китае. Ряд авторитетных

<sup>622</sup> Чэнь Гопин. Указ. соч. С. 36.

<sup>623</sup> Rules by the Masters. P. 434.

<sup>624</sup> Сычев В.Л. О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи. С. 89–90.

специалистов приписывают его кисти Шитао и называют одним из ярких образцов живописи великого мастера. Скорее всего такие выводы были сделаны ими после поверхностного знакомства с альбомом. Так, Чжу Лянчжи датирует и атрибутирует альбом рассмотрев лишь один лист из него, что, несомненно, является ошибкой. Высказанные Чэнь Гопином сомнения в подлинности этого альбома, на наш взгляд, следует считать обоснованными. Проведенный нами подробный разбор текстов надписей и живописи свидетельствует о том, что Шитао не может быть его автором. Содержание надписей противоречит фактам биографии художника, а живопись при ближайшем рассмотрении выглядит разнородной, словно взята из нескольких циклов.

### 3. Уточнение атрибуции альбома «Архаты кисти Шитао»

Помимо альбома «Сто разворотов» с именем Шитао связано еще одно произведение, посвященное архатам. В собрании Музея императорского дворца в Тайбэе находится альбом «Архаты кисти Шитао» (*Шитао хуа лохань* 石濤畫羅漢), на листах которого присутствуют печати «Шитао», «Цинсянский старец», «Цинсянский Шитао». Вероятно, по этой причине его приписывают кисти художника. Судя по информации электронного каталога музея, никаких исследований этого произведения до сегодняшнего времени не предпринималось. Альбом дважды упоминался в музейных каталогах – «Каталоге живописи и каллиграфии Гугуна» (*Гугун шухуа лу* 故宮書畫錄) и «Иллюстрированном каталоге живописи и каллиграфии Гугуна» (*Гугун шухуа тулу* 故宮書畫圖錄). Сяо Яньи и Дань Госян включили его в перечень произведений художника в «Полном собрании живописи и каллиграфии Шитао»<sup>625</sup>. Тем не менее есть все основания полагать, что данный альбом является имитацией по целому ряду причин, которые

---

<sup>625</sup> Шитао шухуа цзопин цуньши яому (Основной список дошедших до нас произведений каллиграфии и живописи Шитао) // Шитао шу хуа цюаньцзи, ся цюань (Полное собрание живописи и каллиграфии Шитао, т. 2). Тяньцзинь, 2014. Без пагинации.



будут изложены ниже. Поэтому он не был включен в составленный нами каталог альбомов художника.

Альбом «Архаты кисти Шитао» состоит из шестнадцати листов. Вероятно, это изображения святых, вошедших в группу шестнадцать архатов. На последнем листе в нижнем левом углу имеется аккуратная подпись почерком *синшу*: «написано Цинсянским Дадицзы Цзи» (*Цинсян Дадицзы Цзи цзин се* 清湘大滌子極敬寫) (Илл. 62). Как уже отмечалась выше, прозвище Дадицзы Шитао получил после того, как переехал в Янчжоу и построил там жилище. Следовательно, он мог написать этот альбом только в последний период своей жизни, когда уже покинул сангху<sup>626</sup>, что закономерно вызывает сомнения. Для создания альбома художнику не обязательно быть монахом. Религиозной живописью в Китае могли беспрепятственно заниматься и художники-профессионалы, и любители. Однако все известные нам буддийские произведения Шитао, как «Шестнадцать высокочтимых», «Сто разворотов», «Изображение Гуаньинь» (*Гуаньинь ту* 觀音圖, 1674), «Обращение Харити в буддизм» (*Гуйцзымутянь ту* 鬼子母天圖, 1683)<sup>627</sup> относятся к Сюаньчэнскому и Нанкинскому периодам. Поселившись в Янчжоу Шитао отказался от монашеского звания и зарабатывал себе на жизнь живописью. Он писал альбомы в жанрах пейзажа и «цветы и птицы». В своем письме к Бада Шаньжэню Шитао просил больше не называть его монахом, поскольку носит шапочку и волосы<sup>628</sup>. Художник по-прежнему в своих работах использовал буддийские имена «Шитао», «Цзи» и другие, однако известно о разочаровании в монашеской жизни, которое он испытывал в это время. Глубокое религиозное чувство уже покинуло его. Сложно представить, что могло бы сподвигнуть Шитао на создание подобной работы.

Существует несколько произведений Шитао, посвященных изображениям архатов, и самые известные из них – свиток «Шестнадцать высокочтимых» из

<sup>626</sup> Буддийская монашеская община.

<sup>627</sup> Другое название – «Поднятие патры» (*Цзе бо ту* 揭鉢圖).

<sup>628</sup> *Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 331–332.*

собрания Метрополитен-музея и альбом «Сто разворотов»<sup>629</sup>. Поскольку обе эти работы единодушно признаны специалистами подлинными, они будут использованы в качестве эталонов для сравнительного анализа.

Изображения святых в альбоме «Архаты кисти Шитао» выполнены в технике «прилежной кисти» с использованием минеральных красок пастельных коричневатого-голубых тонов. Шитао, как мы уже убедились, был большим универсалом и работал в разных техниках и стилях. Однако большинство его религиозных произведений написано в технике «контурного рисунка» монохромной тушью. Многие работы художника в жанре «изображения людей» также выполнены только тушью без применения красок. Религиозная живопись Шитао тесно связана с чаньской традицией, тогда как полихромная живопись была уделом профессиональных мастеров.

Манера письма, в которой выполнен данный альбом, также не свойственна Шитао. Как уже отмечалось, он предпочитал писать сухой кистью не только пейзажи, но и «изображения людей». В этом альбоме человеческие фигуры, напротив, написаны линиями, наполненными тушью. Кроме того, многие из них имеют ярко выраженные прижимы, повороты и заломы не характерные для живописи мастера. Хотя художник хорошо владеет линией, ему плохо удается передавать формы. Изображения архатов выглядят плоскими, у них нет того объема и телесности, что присутствует в подлинных работах Шитао. Позы святых неестественны, а на лицах застыли маловыразительные гримасы.

Во всех известных нам произведениях Шитао изображает архатов и других персонажей, как представителей иной культуры. У них крупные черты лица, встречается обильная растительность на лицах и телах. В этом альбоме дело обстоит совершенно иначе, многие персонажи словно сошли с китайских гравюр. У прислужников архатов встречаются одеяния и прически в китайском стиле. На

---

<sup>629</sup> Помимо этих двух работ кисти Шитао также приписывают альбом «Изображения шестнадцати архатов» (*Шитао ишло лохань туцэ* 石涛十六罗汉图册), который в 2015 г. был выставлен на осеннем аукционе компании «Чжаньжань» (Пекин). См.: URL: [http://www.022meishu.com/Sale/2015/12-14/25612\\_0.html](http://www.022meishu.com/Sale/2015/12-14/25612_0.html) (дата обращения: 26.01.2023).

тринадцатом листе альбома и вовсе нарисован чинно восседающий человек в костюме китайского чиновника и головном уборе *путоу* (襜頭)<sup>630</sup> (Илл. 63). Также стоит отметить, что спутники архатов и их прислуга даны в меньшем масштабе, чего не наблюдается в «Ста разворотах», где Шитао изображает святых в компании себе подобных, а их сподвижники и прочие персонажи почти не отличаются размерами.

Совершенно по-иному изображены и одеяния архатов. В «Ста разворотах» и «Шестнадцати высокочтимых» их одежды поражали многообразием орнаментов. Здесь же орнаменты тканей отсутствуют, а многочисленные замысловатые складки не всегда хорошо передают очертания тел, скрытых под ними. Художник уделяет много внимания драпировкам, которые иногда образуют причудливые рюши на краях одежд. Подобные излишества также не встречаются в работах Шитао.

Окружающий пейзаж в альбоме написан в технике «лапидарной кисти», однако манера письма слишком аккуратная и нарочитая, поэтому и деревья, и скалы выглядят плоскими и застылыми. В «Ста разворотах» некоторые пейзажи были похожи на виды гор Хуаншань из альбома «Двадцать один разворот». Здесь подобного сходства не наблюдается. Нет у пейзажей ничего общего и с другими произведениями Шитао, но много сходства с гравюрой. Прослеживаются и различия в изображении водной глади. Вода на всех листах альбома написана одинаково с помощью множества тонких параллельных волнообразных линий. Тогда как в «Ста разворотах» такого единообразия нет. Шитао то пишет бурные волны с барашками, то легкую рябь, то круги, расходящиеся по спокойной воде.

Отличается альбом и исполнением и трактовками сюжетов. Рассмотрим в качестве примера сюжет «усмирение тигра». В «Ста разворотах» Шитао изображает архата молодым эксцентричным отшельником с бородой и длинными волосами, сидящим на камне под старой сосной. Тянущийся к его руке маленький тигр похож на игривого котенка (Илл. 45). На свитке «Шестнадцать

---

<sup>630</sup> Китайский традиционный мужской головной убор.

высокочтимых» он трактует сюжет несколько иначе. Теперь перед нами погруженный в себя старый монах, сидящий в пещере на подстилке из сухих листьев. Его голова покрыта накидкой, заросшее лицо спокойно, глаза полуприкрыты. Выступающий из пещеры на мягких лапах тигр выглядит как взрослое животное. Выражение его морды немного лукавое, игривое (Илл. 64). Если сравнить изображения архата и тигра в этих произведениях, то нельзя не отметить их сходство. Словно художник изобразил одних и тех же героев в разные периоды жизни. Видно, что Шитао имеет ясное представление о том, каким должен быть тигр. И хотя в своих работах художник не всегда точен и правдоподобен в изображении животных, они выглядят у него живыми, наделенными разумом и душой.

В альбоме «Архаты кисти Шитао» сюжет «усмирение тигра» расположен на девятом листе. Здесь нарисован бритоголовый пожилой монах, сидящий под старым лиственным деревом. Тигр покорно расположился по его правую руку. Создается впечатление, что художник не умел рисовать тигра, поэтому предпочел спрятать его за фигурой архата (Илл. 65). У образов архата и тигра на этом листе нет ничего общего с таковыми из «Ста разворотов» и «Шестнадцать высокочтимых». Очевидно, что это произведение не Шитао, а какого-то другого мастера.

В заключение обратимся к печатям альбома. Надписи на листах альбома, за исключением шестнадцатого, отсутствуют, однако на каждом листе есть одна из печатей: «Цинсянский старец», «Шитао», «Цинсянский Шитао», «Старый Тао», «Высокочтимый слепец» и другие. Большинство из них имеет определенное сходство с образцами печатей художника, представленными в справочнике Шанхайского музея, но имеются и отличия. Известно, что одна и та же печать в зависимости от материала и силы прижатия может оставлять разные отпечатки. Однако в данном случае причина все-таки в том, что это не оригинальные печати художника. Например, на подлинной печати Шитао «Одинокий старик» (*Линдин лаожэнь* 零丁老人) иероглиф *дин* (丁) похож на гвоздь с круглой шляпкой, а на

печати альбома он выглядит как перевернутый треугольник (Илл. 66). Другие иероглифы также имеют отличия от оригинала. Квадратная красная печать «Цинсянский старец» (*Цинсян лаожэнь* 清湘老人) на втором и восьмом листах альбома и вовсе не имеет аналогов. Она не встречается ни в справочнике Шанхайского музея, ни на других произведениях художника.

Таким образом, очевидно, что и стилистика живописи, ее уровень и манера письма в данном альбоме не соответствуют подлинным произведениям Шитао, а печати имеют отличия от оригинальных. Изображение сюжета «усмирение тигра» на девятом листе альбома также отличается от таковых, представленных в подлинных произведениях художника. Вышеизложенные аргументы дают все основания полагать, что данный альбом является имитацией живописи Шитао.

#### 4. Альбом «Возвращение» – единство слова и изображения <sup>631</sup>

Альбом Шитао «Возвращение» (*Гуй чжао* 歸棹 (букв. «Возвращение челна», англ. “Returning home”) получил свое название в 1967 г. после выставки в Художественном музее Мичиганского университета, благодаря первому развороту, на котором изображен сидящий в лодке человек, а стихотворная надпись гласит: «Опавшие листья с ветром уносятся вниз, сквозь редкий туман возвращаюсь по зыбкой воде. Беседка нашла приют у ручья, облака на морозе стали еще белей и пышней»<sup>632</sup> (Илл. 67). Сомнений в том, что автором альбома является Шитао, нет. Альбом единодушно признан многими авторитетными специалистами подлинным произведением художника. Тем не менее, соответствие листов с живописью и каллиграфией на девятом и десятом разворотах вызывает вопросы, которые нельзя игнорировать.

Впервые альбом был опубликован в Токио в 1926 г. в книге «Шитао» Хасимото Кансэцу<sup>633</sup> и описан в работе Фан Вэня «Возвращение домой – альбом с

<sup>631</sup> Данный параграф главы написан на материале статьи: *Одинокова П.С.* Альбом Шитао «Возвращение»: единство слова и изображения // *Художественная культура.* 2020. № 4. С. 168–183.

<sup>632</sup> *Чжу Лянчжи.* Шитао «Гуйчжао» цзи сягуань туцэ яньцзю. С. 4.

<sup>633</sup> Там же, с. 4.

изображениями пейзажей и цветов [кисти] Даоцзи», изданной в 1976 г.<sup>634</sup>. Также ему посвящена статья Чжу Лянчжи «Исследование альбома Шитао “Гуй чжао” и других, связанных с ним, альбомов»<sup>635</sup>.

В начале XX в. альбом находился в коллекции известного японского коллекционера Кувана Тэцуо (1864–1938). На футляре из дерева, в котором он хранится, есть надпись: «Альбом каллиграфии и живописи монаха Горькая Тыква», которая принадлежит кисти коллекционера. На форзаце альбома также присутствует надпись, оставленная известным японским мастером живописи Томиокой Тэссаем (1837–1924), большим ценителем творчества Шитао <sup>636</sup>. Позднее альбом оказался в коллекции китайского коллекционера Чэн Ци (1911–1988), который в 1958 г. также оставил в конце свою надпись <sup>637</sup>. Впоследствии альбом попал в США и в 1976 г. был передан в дар Метрополитен-музею супругами Фан.

Шитао создал этот альбом в последний период своей жизни, предположительно в 1695 г., когда вернулся на юг, в Янчжоу, из своей поездки в столицу. Его последнее пристанище, павильон «Покои Великой Чистоты», еще не было построено, и он вынужден был искать приют у друзей и знакомых. Живопись альбома выполнена монохромной тушью на листах бумаги размером 16,5x10,5 см. Всего в альбоме двенадцать разворотов, шесть из них с живописью в жанре «цветы и птицы» и шесть с пейзажами. Художник чередует дальние планы пейзажей с крупными планами изображений цветов и растений. Он располагает растения согласно времени цветения: слива и орхидеи соответствуют весне, лотос – лету, хризантема – осени, а бамбук, голые ветви деревьев и нарциссы – зиме <sup>638</sup>.

Живопись и надписи в альбоме проникнуты настроением грусти, печали и одиночества. Фан Вэнь отмечает, что иероглифы *хань* (寒) и *лэн* (冷), которые

<sup>634</sup> *Fong Wen. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. New York, 1976.* В 2006 г. это исследование вновь было опубликовано на китайском языке в журнале «Исследование искусства» (Ишу таньсо). См.: *Фан Вэнь. Шитаодэ Гуйчжао цзе яньцзю* (Исследование альбома Шитао «Гуй чжао») // Ишу таньсо. 2006. № 4. С.33–47, 87.

<sup>635</sup> *Чжу Лянчжи. Шитао «Гуйчжао» цзи сянгвань туцэ яньцзю.* С. 4–11.

<sup>636</sup> *Соколов-Ремизов С.Н. Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай М., 2005.* С. 56–57.

<sup>637</sup> *Чжу Лянчжи. Шитао «Гуйчжао» цзи сянгвань туцэ яньцзю.* С. 4.; *Fong Wen. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. New York, 1976.* P. 85–86.

<sup>638</sup> *Fong Wen. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers.* P. 27.

означают «холод», появляются на листах альбома семь раз, а иероглиф *ку* (苦), означающий «горький», встречается шесть раз в стихотворениях, подписях и печатях. По его мнению, жизнь в нужде, *ханьку* (寒苦), вдохновила художника на создание изображений на этих листах <sup>639</sup>.

Листы альбома имеют отличное от китайской традиции обрамление. Как уже упоминалось в первой главе, в Китае при оформлении разворотов альбома используют белую бумагу или однотонный шелк с узорчатым плетением светлых тонов. Здесь же обрамление выполнено из полихромного шелка с контрастным орнаментом, оно «вступает в спор» с утонченной живописью и каллиграфией альбома и отвлекает на себя внимание. Применение ярких тканей с контрастным орнаментом при оформлении произведений живописи и каллиграфии характерно для японской традиции<sup>640</sup>. Поэтому есть основания предполагать, что альбом был однажды переоформлен.

Особенностью альбома является расположение надписей. Обычно Шитао писал их прямо на листах с живописью. Здесь надписи выполнены на отдельных листах, вклеенных в левую половину каждого разворота. Каллиграфия, выполненная Шитао, изящная и в то же время раскованная и выразительная. От листа к листу в ней прочитывается влияние мастеров прошлого, Шитао словно путешествует во времени, от одного древнего каллиграфа к другому, от эпохи к эпохе. Он меняет почерк, и не только почерк, но и размер иероглифов, скорость движения кисти и тон туши.

Специалисты отмечают поразительное единство, которое образуют живопись, тексты надписей и каллиграфия альбома<sup>641</sup>. Например, на третьем развороте Шитао изображает взмывающие ввысь горные пики, в которых угадываются виды гор Хуаншань (Илл. 68). Он передает суровый и неприступный облик гор, намечая складки породы множеством штрихов, выполненных сухой кистью. На лишенных растительности склонах виднеется лишь редкая поросль

<sup>639</sup> Ibid., p. 27–28.

<sup>640</sup> Белозерова В.Г. Китайский свиток. С. 39.

<sup>641</sup> *Fong Wen*. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. P. 27.; Чжу Лянчжи. Шитао «Гуйчжао» цзи сянгюань туцэ яньцзю. С. 6.

сосен. В туманной дали белеет сбегающий вниз водный поток. Вертикали гор уравнивает каллиграфическая надпись на соседнем листе. Почерком *синшу* сверху вниз Шитао размашисто пишет два столбца иероглифов. Его каллиграфия напряженная и эмоциональная отзывается тексту надписи: «В горах в вышине прекрасные виды холод [сковал], белые облака, взмывая, теряют [свою] белизну». Структура надписи не совпадает со строением текста, ее второй столбец короче первого и начинается со слова «облака». Тем самым Шитао хочет избежать повторения иероглифа «белый» в начале и конце второй вертикали и придать каллиграфии ощущение спонтанности, внезапного озарения. Он начинает писать первый столбец влажной кистью. Знаки «гора» и «высокий» в начале столбца приземисты и наполнены тушью. Следующий иероглиф, «прекрасный», наоборот, высокий, стройный и изящный, написан сухой кистью. Его силуэт отдаленно напоминает изображения горных вершин с соседнего листа, каллиграфия здесь вступает в переключку с живописью. Затем Шитао снова опускает кисть в тушечницу и пишет иероглиф «вид», а знак «холод» пишет крупно и отчетливо, его линии изящные и упругие. Иероглиф «белый» в конце столбца совсем маленький, он написан прерывисто, бледной тушью, поэтому словно распадается на отдельные черты и исчезает в пространстве.

В начале второго столбца Шитао сухой тушью пишет знак «облака», его кисть изящно извивается подобно клубящимся облакам в горах. Иероглиф «лететь» Шитао вновь пишет особенно крупно и сочно, а следующие два знака опять совсем небольшие. В каллиграфии этой надписи прослеживается влияние Су Дунпо и Янь Чжэньцина, великих мастеров прошлого, которыми он так восхищался<sup>642</sup>. Внизу столбца Шитао ставит подпись «Цинсянский даос Цзи»<sup>643</sup> и «придавливает» ее снизу квадратной печатью, которая переключается с двумя именными печатями, «Юаньцзи» и «Шитао», расположенными в верхнем левом углу противоположного листа.

<sup>642</sup> Ли Линь. Указ. соч. С. 318.

<sup>643</sup> Цинсянский даос Цзи (清湘道人济) – один из многочисленных псевдонимов Шитао.



Несмотря на то, что живопись и тексты расположены в разных половинах разворота, вместе они образуют единство. Надписи уравнивают живопись композиционно и раскрывают ее содержание. Каллиграфия не только перекликается с изображением, но и благодаря живописности иероглифов визуализирует текст. Органичное соединение живописи, текстов и каллиграфии прослеживается и на других листах этого альбома. Например, изображения орхидей на четвертом листе сопровождается стихотворная надпись следующего содержания:

По сердцу если речи, их аромат подобен орхидее.  
 Подобны орхидее мысли, что единят нас с вечным наслаждением.  
 Вам следует их при себе носить, чтоб защитит от ранних холодов.  
 Весенний ветер и мороз кто призовет к покою?

На пятом листе Шитао изображает самого себя в лодке и пишет:

Беспечный странник с Цинсяна,  
 В поисках старой дружбы остановился.  
 Не в силах в горах купить обитель,  
 Под голову кладет кулак вместо подушки.  
 Всмотрелся в даль над рекой,  
 Но сердце его осталось в беседке из трав.  
 В челне коль ты с ним поплывешь,  
 Не будет он так одинок.

Тем не менее привлекает внимание несоответствие надписей и изображений на девятом и десятом разворотах. Несмотря на то, что альбом хорошо известен, неоднократно опубликован и описан в научных работах, никто из исследователей ранее не обращал внимание на этот факт. Например, относительно девятого разворота Фан Вэнь отмечает, что «живопись здесь хотя и не иллюстрирует стихотворение, но выражает чувства поэта (Шитао. – П.О.)»<sup>644</sup>. Приведенный ниже анализ показывает, что живописному изображению на девятом развороте по

<sup>644</sup> Fong Wen. Returning Home. P. 69.

смыслу соответствует лист с надписями десятого разворота, и наоборот, изображению десятого разворота соответствуют надписи девятого. Мы предполагаем, что эти листы с надписями были перепутаны при переоформлении альбома.

Шитао изображает на девятом развороте мощное старое голое дерево, перед которым, запрокинув голову, стоит человек в белых одеждах (Илл. 69). В левую половину разворота вклеен лист со стихотворной надписью: «Молодые побеги бамбука дотянулись [уже] до стрехи, утренние облака вдали обнажили высокие пики. В горах четвертый месяц на десятый похож, оперся о перила, и прохладой зелени напитаны одежды». Надпись расположена в правой части листа сверху. Шитао пишет почерком *сяокай* с элементами *лишу*. Его стилистика очень похожа на каллиграфию первых альбомов художника. Деление надписи на три столбца не совпадает со структурой текста стихотворения. Сделанная внизу третьего столбца подпись «Цинсянский странник Малой Колесницы Цзи» также является отсылкой к раннему периоду жизни художника.

Четверостишие с этого разворота впервые встречается на втором листе альбома «Странствие к горам Хуаншань» (*Хуаншань юцзун* 黄山游蹤) (Илл. 70), который относится ко времени жизни Шитао в Сюаньчэне. На нем изображена горная долина, внизу которой извиваясь течет река. На берегу реки стоит двухэтажный павильон, из окна второго этажа выглядывает человек. Художник изображает заросли молодого бамбука, который почти дорос до стрехи крыши. Как мы видим, здесь изображение и надпись соответствуют друг другу, чего нельзя сказать про рассматриваемый девятый разворот с изображенным на нем старым деревом.

Теперь обратимся к десятому развороту (Илл. 71). На правой его стороне изображен молодой бамбук и тонкие ветви деревьев, а надпись на левой стороне гласит: «Этот лист [я создал] в подражание Ли Инцю, но [мой] замысел [совершенно] иной. Очарование красавицы в безыскусности и непринужденности, если подражать ей, когда она хмурится, то индивидуальность неизбежно иссякнет».

По мнению Фан Вэня, в каллиграфии на десятом развороте прослеживается сходство со манерой письма Ни Цзяня<sup>645</sup>. Утонченные черты иероглифов действительно делают их похожими на стиль юаньского мастера. Однако Ни Цзянь в своей каллиграфии делает акцент на горизонталях, поэтому его знаки кажутся приземистыми. Также для его ломаных характерны квадратные изгибы. Шитао, наоборот, акцентирует вертикали. Знаки растянуты в высоту, в них нет угловатости, но есть изящество, а в поворотах кисти преобладают мягкие кругления. Тонкие черты иероглифов заканчиваются наплывами на концах откидных и крюков. Его каллиграфия взволнованная, текучая, подвижная, но в то же время наполненная энергией и силой. Дополнительную динамику надписи придают переходы тонов туши от темного к светлому.

В этой надписи Шитао упоминает Ли Чэна (919?–967), по прозвищу Инцю, известного мастера живописи, жившего на рубеже эпох Пяти династий (907–960) и Северной Сун (960–1127). В трактате Го Жосюя «Записки о живописи: что видел и слышал» (*Тухуа цзянь вэнь чжи* 圖畫見聞志) Ли Чэн вместе с Гуань Туном и Фань Куанем упоминается как один из великих пейзажистов Северной Сун<sup>646</sup>. В нем также сообщается, что Ли Чэн знаменит своими изображениями зимнего леса<sup>647</sup>. Юаньский ученый Юй Цзи (1272–1348) в одном из своих стихотворений «На изображение сухих деревьев кисти Ли Инцю из коллекции *цзяньцзяо*<sup>648</sup> Ян Ючжи» (*Ти Ян Ючжи цзяньцзяо соцан Ли Инцю куму ту* 題楊友直檢校所藏李營丘枯木圖) восхищенно пишет, что в изображении сухих деревьев Ли Чэну нет равных в Поднебесной<sup>649</sup>. Одна из характерных черт пейзажа древнего мастера – голые деревья с мощными стволами и узловатыми причудливо изогнутыми ветвями. Ветви деревьев Ли Чэн рисовал особыми штрихами, которые получили название

<sup>645</sup> Ibid., p. 32.

<sup>646</sup> Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал. Пер. с кит. К.Ф. Самосюк. М., 1978. С. 33–34.

<sup>647</sup> Там же, с. 65.

<sup>648</sup> *Цзяньцзяо* – чиновничья должность в Китае, сверщик канцелярских бумаг.

<sup>649</sup> Юй Цзи. Ти Ян Ючжи цзяньцзяо соцан Ли Инцю куму ту (На изображение сухих деревьев кисти Ли Инцю из коллекции цзяньцзяо Ян Чжию) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=700709> (дата обращения: 02.03.2022).

«клешня краба» (*сечжуа 蟹爪*). Ли Чэну также приписывают написание небольшого трактата «Тайны пейзажа» (*Шаньшуй цзюэ 山水訣*)<sup>650</sup>.

Таким образом и на десятом развороте сложно соотнести изображение с текстом. Гармония альбома восстанавливается, если поменять листы с надписями девятого и десятого разворотов. В этом случае десятый разворот представляет собой изображение молодого бамбука и ветвей деревьев, а в надписи говорится о поросли бамбука, доросшей до стрехи крыши. Шитао здесь словно возвращается к листу из своего упомянутого выше альбома «Странствие к горам Хуаншань». Точка зрения, с которой он изображает ветви деревьев и бамбука, соответствует взгляду из окна сверху вниз.

Девятый разворот после мысленной перестановки представляет собой изображение старого голого дерева и человека, который стоит перед ним запрокинув голову, и надписи, что лист создан в подражание Ли Чэну, прославившемуся, как сказано выше, изображением таких деревьев. Почему Шитао, в чьем творчестве произведения в подражание мастерам прошлых эпох являются большой редкостью, вдруг заявляет, что следует Ли Чэну? Свой замысел Шитао раскрывает через аллюзию, содержащуюся в надписи: «...Очарование красавицы в безыскусности и непринужденности, если подражать ей, когда она хмурится, то индивидуальность неизбежно иссякнет». Художник отсылает нас к древней притче из даосского трактата «Чжуанцзы» об уродине, которая печалилась, подражая красавице Сиши. Только Сиши была печальна из-за боли в сердце, а уродина повторяла за ней. Уродина не понимала причины печали, а лишь думала, что печаль сделает ее красивой, она охала и хваталась за сердце, но люди убегали от нее. Эту притчу в «Чжуанцзы» рассказывает наставник Цзинь, предостерегая, что нельзя стремиться во всем быть подобным древним<sup>651</sup>. Посредством аллюзии Шитао выступает с критикой получившего в его время широкое распространение художественного метода «интерпретация классиков»

<sup>650</sup> См.: Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 339–343.

<sup>651</sup> Чжуан-цзы. Ле-цзы. С. 149.

<sup>652</sup>. Он считает, что бессмысленно подражать живописи древних мастеров, поскольку мы не знаем подлинных истоков их творчества. Следование какому-либо мастеру без понимания истинной природы его искусства будет подобно гримасничанью. Это негативно скажется на живописи художника, который подражает, уничтожит его творческую индивидуальность.

Композиция девятого листа отдаленно напоминает известную работу Ли Чэна «Читая стелу» (*Ду бэй кэ ши ту* 讀碑窠石圖)<sup>653</sup> (Илл. 72), на которой изображены в окружении нескольких старых деревьев сидящий на ослике путник, рассматривающий древнюю стелу, и пеший слуга. Нельзя утверждать, что Шитао когда-либо видел это или какое-нибудь другое произведение древнего мастера. По свидетельству известного коллекционера и теоретика искусства Ми Фу (1051–1107)<sup>654</sup> свитки Ли Чэна являлись большой редкостью уже в эпоху Северной Сун<sup>655</sup>. Однако известно, что свиток «Читая стелу» в конце эпохи Мин – начале Цин находился в руках частных коллекционеров<sup>656</sup>. Познакомиться со стилем сунского мастера Шитао также мог из теоретических трактатов и печатных руководств по живописи, которые издавались и были популярны в то время.

Оба великих художника, Ли Чэн и Шитао, черпали свое вдохновение в природе и в этом походили друг на друга. В трактате «Суждения о прославленных произведениях живописи династии Сун» (*Сун чао минхуа пин* 宋朝名畫評)<sup>657</sup> Лю Даочунь (XI в.), давая оценку творчеству Ли Чэна, пишет: «[Когда Ли] Чэн брался за кисть, [он мог] воплотить [любой свой] замысел, превыше всего [он] почитал

<sup>652</sup> Соколов С.Н. «Интерпретация классиков» («фангу») как художественный метод в китайской классической живописи. С. 130.

<sup>653</sup> Свиток Ли Чэна «Читая стелу» – это совместная работа Ли Чэна и художника Ван Сяо (X в.), кисти которого принадлежат изображения человеческих фигур.

<sup>654</sup> Ми Фу – коллекционер, историк искусства, каллиграф и художник Северной Сун, один из интеллектуалов из круга Су Дунпо.

<sup>655</sup> Завадская Е.В. Мудрое вдохновение. Ми Фу (1052–1107). М., 1983. С. 162.

<sup>656</sup> Цзинь Сяомин. Цинкуандэ ханьлинь – Ли Чэн «Ду бэй кэ ши ту» шанси (Спокойный и просторный зимний лес – художественный анализ свитка «Читая стелу» кисти Ли Чэна) // Ханчжоу жибао. – 2017. – 30 ноября. [Электронный ресурс] URL: [https://mdaily.hangzhou.com.cn/hzrb/2017/11/30/article\\_detail\\_1\\_20171130A1719.html](https://mdaily.hangzhou.com.cn/hzrb/2017/11/30/article_detail_1_20171130A1719.html) (дата обращения: 01.04.2022).

<sup>657</sup> Другое название трактата – «Суждения о прославленных произведениях живописи действующей династии» (*Шэн чао минхуа пин* 聖朝名畫評).

мироздание, [поэтому] созданные им пейзажи всегда [были] в гармонии с красотами природы»<sup>658</sup>.

На рассматриваемом листе Шитао не пытается добиться полного внешнего сходства с древним мастером. Он не слепо следует Ли Чэну, а изображает старое сухое дерево с искривленными ветками, светлой и темной тушью, легко и непринужденно, в свойственной ему свободной и лаконичной манере. Дерево словно олицетворяет Ли Чэна, а сам Шитао стоит от него поодаль, он как будто восхищается древним мастером, но в то же время держится на расстоянии и не стремится раствориться в нем.

Шитао не единожды обращался к жанру «интерпретации древних», чтобы ярче выразить свои мысли. В одном из его ранних альбомов с пейзажами (1667–1677) есть лист, написанный в манере Ми Фу (Илл. 73). На нем изображены горы в характерном для сунского мастера «туманно-облачном стиле». Вместо традиционной для этого жанра лаконичной подписи «подражая», «в манере», «в подражание кисти», Шитао делает стихотворную надпись: «Некогда овладел приемами Сяньяна<sup>659</sup> лишь прославленный Гао по прозвищу Фаншань<sup>660</sup>. Художников [много], как облаков, реющих в небе, не знаю кто [сумеет] преодолеть (го 过) Юэсигуань»<sup>661</sup>. По мнению исследователей, в этом стихотворении Шитао заявляет о своей исключительности<sup>662</sup>. В первых строках он упоминает известного живописца эпохи Юань Гао Кэгуна (1248–1310), который с юности изучал творчество Ми Фу и его сына Ми Южэня и хорошо овладел их техникой, на основе которой сумел сформировать свой собственный стиль. В последних строках стихотворения имеется скрытый смысл. В топониме Юэси содержится намек на самого Шитао, поскольку это старое название провинции Гуанси, откуда художник был родом. Глагол 过 (过) кроме значения «преодолевать» имеет также значение

<sup>658</sup> Лю Даочунь. Сун чао минхуа пин (Суждения о прославленных произведениях живописи династии Сун) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=895081&remap=gb> (дата обращения: 28.04.2022).

<sup>659</sup> Ми Сяньян – одно из прозвищ Ми Фу.

<sup>660</sup> Фаншань – прозвище Гао Кэгуна.

<sup>661</sup> Юэси – устаревшее название пров. Гуанси, откуда был родом Шитао.; гуань букв. – «горный проход», «перевал».

<sup>662</sup> Сунь Шичан. Указ. соч. С. 59–60; Хань Линьдэ. Шитао пин чжуань. С. 48.

«превзойти». Шитао размышляет: смогут ли другие художники превзойти его? Как мы видим, замысел Шитао состоит не в том, чтобы восхититься старыми мастерами, но продемонстрировать свое мастерство и обозначить намерение быть наравне с ними.

Таким образом, если поменять местами листы с надписями девятого и десятого разворотов, то живопись и текст приобретают единство, а замысел художника становится понятным. Надписи не просто поясняют живопись, но и усиливают ее звучание, глубину, придают ей особую значимость.

Листы с каллиграфическими надписями девятого и десятого разворотов, вероятно, были перепутаны. Такая ситуация могла возникнуть при оформлении альбома, так как этим, как правило, занимались не сами художники, а специальные ремесленники, или во время реставрации, когда листы с живописью и каллиграфией отделяют от основания и заново перемонтируют в альбом. Очевидно, что единство альбома было нарушено, и живопись лишилась своего голоса. Смыслы, которые вкладывал Шитао, в эти произведения были утрачены. Отсюда сложности интерпретации, которые испытывали исследователи при анализе живописи на этих двух разворотах. Путаница могла произойти в Японии, поскольку листы альбома имеют яркое, не характерное для китайской традиции обрамление. Таким образом, реконструкция последовательности листов с каллиграфией позволила проникнуть в замысел художника, понять смысл произведения и еще раз убедиться, что авторство альбома принадлежит Шитао.

\*\*\*

На сегодняшний день подлинность альбомов Шитао является проблемой, которая осложняет жизнь не только специалистам, но и коллекционерам и любителям живописи. Созданием поддельных произведений Шитао с начала XVIII в. занимались как целые мастерские, так и отдельные художники, и даже выдающиеся мастера живописи, такие как Чжан Дацянь. Поддельных произведений на художественном рынке Китая очень много, причем это не только свитки, но и альбомы. Вокруг некоторых альбомов Шитао, находящихся в

собраниях крупных музеев мира, не утихают дискуссии. Статус некоторых из них до сих пор не определен.

Эксперты, работающие с произведениями Шитао, испытывают целый ряд сложностей, ведь его работы отличает многообразие стилистических метаморфоз, техник и методов, обилие имен, псевдонимов, прозвищ и печатей. Экспертиза произведений художника требует от специалистов не только высокого профессионального и культурного уровня, но и знания многих обстоятельств жизни Шитао.

Исследователи предлагают ряд подходов к атрибуции произведений художника. Некоторые из них предполагают проверку различных элементов произведений на взаимосоответствие и соответствие фактам и событиям из жизни художника. Однако предложенные методы не идеальны и имеют свои ограничения. При работе с произведениями Шитао важно уделять должное внимание живописи художника. Он оставил после себя большое наследие, которое может стать ключом к атрибуции. Его подлинные работы следует использовать в качестве эталона для сравнения.

Альбом «Десять пейзажей» из собрания Государственного музея Востока был определен В.Л. Сычевым как произведение принадлежащее кисти Шитао. Проведенный нами подробный анализ позволил выявить, что альбом не может быть работой художника. Об этом говорит не только низкий уровень живописи и каллиграфии, но и ошибки и неточности в печатях. Кроме того, альбом имеет поразительное сходство с другим альбомом, «Странствие по реке», который также приписывают художнику. «Странствие по реке», по мнению некоторых авторитетных специалистов, является оригиналом. В то же время другие исследователи высказали вполне обоснованные сомнения в этом. На наш взгляд, этот альбом также не может быть подлинным произведением Шитао, поскольку тексты надписей в нем расходятся с фактами биографии. Кроме того, об этом говорит и проведенный нами анализ живописи альбома, которая неоднородна и имеет ряд недочетов.



Художнику также приписывают и альбом «Архаты кисти Шитао» из собрания Музея императорского дворца в Тайбэе. Религиозные произведения Шитао отличаются единообразием, поэтому при атрибуции в качестве эталонов были использованы такие известные работы, как свиток «Шестнадцать высокочтимых» и альбом «Сто разворотов». Как показал проведенный анализ, живопись в альбоме «Архаты кисти Шитао» существенно отличается от вышеназванных произведений. Сомнителен и сам факт создания подобного альбома художником в период, когда он уже разочаровался в карьере монаха. Печати в альбоме также имеют отличия от оригинальных. Все это свидетельствует в пользу того, что альбом является имитацией.

Альбом «Возвращение» давно признан экспертами подлинным произведением Шитао. Его особенностью являются листы с живописью и каллиграфией, вклеенные в разные половины разворота. Многие исследователи называют «Возвращение» редким образцом единства слова и изображения. Тем не менее, интерпретация связи живописи с текстами надписей на некоторых листах все-таки вызвала затруднения даже у таких авторитетных специалистов как Фан Вэнь. Проведенный анализ показывает, что листы с каллиграфией на двух соседних разворотах были перепутаны при переоформлении альбома. В пользу этого говорит и необычное обрамление разворотов, предположительно выполненное в Японии. Если поменять местами листы с каллиграфией, то авторский замысел восстанавливается, живопись и тексты надписей приобретают единство. Таким образом, мы еще раз убеждаемся в том, что автором данного альбома является Шитао.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В исследовании впервые предпринята попытка комплексно рассмотреть наследие Шитао, представленное альбомами. Прежде всего мы обратились к феномену альбома в китайском искусстве. Удалось установить, что альбом является не только типом оформления, но и особой формой произведения живописи. Для ее наиболее полного осмысления было предложено понятие «альбомного цикла». Применение этого понятия позволило выявить принципы, на основании которых происходит циклизация произведений живописи.

Альбом как тип оформления живописных произведений появился в результате развития книгопечатания и оформительского искусства в Китае. В работе выделены и описаны распространенные разновидности альбомов и основные элементы их конструкции. На основании письменных источников удалось реконструировать технологию изготовления альбомов конца эпохи Мин – начала Цин; определить эстетические принципы, которыми руководствовались при оформлении живописи в альбомы; описать способы их хранения и экспозиции. Полученные результаты могут быть полезны при реставрации и атрибуции произведений китайской живописи и каллиграфии.

На следующем этапе исследования мы проследили путь развития альбомов в художественной традиции Китая начиная с эпохи Сун и заканчивая началом Цин и описали наиболее известные произведения. Ведущим жанром живописи в этот период в альбомах, как и на свитках, был пейзаж. В эпоху Мин выделяются несколько основных тематических направлений. В альбомах с изображениями видов писали прославленные виды Китая, известные сады и усадьбы интеллектуалов, виды по мотивам путешествий. Основой альбомов с пейзажами в подражание древним стала живопись знаменитых мастеров прошлого. Альбомы по мотивам поэзии написаны на стихотворения поэтов прошлых эпох. Нами были проанализированы причины возникновения и популярности этих тематических

направлений. Помимо произведений в жанре пейзажа были рассмотрены тенденции развития живописи в альбомах жанров «цветы и птицы» и «изображения людей».

Для лучшего понимания природы творчества Шитао в работе реконструирована его биография. Были привлечены различные письменные источники, такие как жизнеописание Шитао «Дадицзы чжуань» авторства Ли Линя, поэзия и надписи на произведениях художника, записки его современников. Таким образом были уточнены некоторые обстоятельства жизни Шитао, прежде вызывавшие сомнения. Сложный, полный странствий жизненный путь художника оказал большое влияние на формирование его личности, мировоззрение и творчество.

Сопоставление эстетических воззрений Шитао и его ровесника, известного мастера пейзажа Ван Юаньци, позволило обозначить место Шитао в художественных кругах начала Цин. Взгляды художника на живопись существенно отличались от позиции представителей официального направления. Шитао не разделял господствующее в то время учение Дун Цичана о Южной и Северной школе и предпочел разработать свою теорию живописи, которую подробно изложил в трактате «Беседы о живописи». Эстетические воззрения Шитао сформировались под влиянием чаньского учения и отличаются оригинальностью.

На основе доступных материалов впервые был составлен каталог дошедших до нас альбомов Шитао с указанием года создания, жанра, размеров и текущего места хранения. В каталог вошло более ста произведений, находящихся в музеях и частных собраниях по всему миру. В научный оборот были введены малоизвестные работы, также уточнены места хранения некоторых известных произведений.

Следующим шагом в исследовании стала попытка определить место альбомов в творчестве Шитао. В его художественном наследии альбомы занимают

второе место после свитков. Их количество составляет примерно пятую часть от общего числа работ мастера. Альбомы всегда оставались одной из его излюбленных форм произведений и пользовались большой популярностью у современников.

Альбомы Шитао не уступают свиткам по жанрово-тематическому разнообразию, а в некоторых жанрах их тематика даже намного шире. Большая их часть выполнена в жанре пейзажа, следующую по численности группу составляют альбомы в жанре «цветы и птицы», самая малочисленная группа – альбомы в жанре «изображения людей». В своих альбомах Шитао демонстрирует талант не только живописца, но также поэта и каллиграфа. Современники считали его одним из величайших художников, одаренных «тремя совершенствами», и ставили в один ряд с мастерами древности. В альбомах Шитао преобладает поэзия малых форм, строки стихотворений придают живописи особую глубину и проникновенность. Много стихотворений связано с личностью самого художника, его жизненным опытом и мироощущением.

Именно в альбомах наиболее ярко проявляется новаторский подход Шитао к каллиграфии. Она становится равноправным партнером живописи и поэзии. Каллиграфия не только визуализирует поэзию, но и является неотъемлемой частью композиции альбомных листов. В отличие от своих современников Шитао использовал различные почерки и стили. Его живой интерес к архаичным почеркам предвосхитил направление «изучения стел», которое зародилось во второй половине XVIII в. в Янчжоу.

Подробный анализ самого раннего дошедшего до нас альбома Шитао «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» позволил выявить темы и образы, к которым художник впоследствии обращался на протяжении всей своей жизни. Некоторые листы альбома в жанре пейзажа посвящены изображениям мест, которые Шитао посетил в юности. Следовательно интерес к изображениям видов возник у него довольно рано, еще до посещения гор Хуаншань. На других листах альбома написаны «благородные растения» – бамбук, слива и хризантемы, а также

полюбившиеся художнику лотосы и нарциссы. Три листа альбома связаны с творчеством великого поэта Восточной Цзинь Тао Юаньмина. В альбоме проявляются такие черты живописи Шитао как универсализм, разносторонность, стилевое многообразие, активная роль каллиграфии, наличие исповедального начала. Все они найдут продолжение в его последующих работах.

Изучение широкого круга альбомов Шитао позволило раскрыть их жанровое многообразие и определить доминирующие жанры и темы. В его альбомах с пейзажами преобладают изображения видов, причем не только прославленных, но и неизвестных широкой публике, мест, где художник когда-то жил или странствовал. Он изображает горы Хуаншань, окрестности Сюаньчэна, Нанкина и его предместий, различные виды региона Цзяннань. Пейзажи Шитао далеко не всегда являются точным воспроизведением природных ландшафтов. Художник мог представить изображаемую местность, как некий удивительный, потерянный край, окутанный мифами и легендами. Также он использовал прием «соединение видов», чтобы совместить на одном листе наиболее живописные достопримечательности, которые в действительности невозможно обозреть одновременно.

Среди произведений Шитао можно выделить альбомы, написанные непосредственно по впечатлениям от увиденного, и альбомы-воспоминания, созданные спустя много лет. Большую часть альбомов-воспоминаний составляют виды Нанкина. Это не только достопримечательности города и его предместий, но и памятные места, имевшие важное значение для художника: развалины минского императорского дворца и гробницы минских императоров, старое дерево и монастырская келья. На некоторых альбомных листах можно встретить изображение самого Шитао, вплетенное в сюжет пейзажа.

Странствия позволили Шитао посетить самые разные регионы юга Китая, познакомиться с их природой, проникнуть в ее мир и постичь его неповторимую красоту. Этот бесценный опыт оказал огромное влияние на живопись и эстетические воззрения художника. Кроме того, он смог приобщиться к стилям

региональных школ живописи, Синьяньской и Нанкинской. Таким образом Шитао удалось расширить арсенал приемов, обогатить и разнообразить художественный язык своей живописи. На протяжении творческого пути он неоднократно обращался к стилям региональных школ.

В наследии Шитао отсутствуют популярные в его эпоху альбомы в подражание древним. Исключение составляют лишь несколько отдельных альбомных листов. На наш взгляд, это связано с особенностями эстетических воззрений художника. Шитао прокладывал свой особый путь в искусстве и считал, что истинное вдохновение живописцу следует искать не в работах мастеров прошлого, а в окружающем мире.

Отдельную группу среди пейзажных альбомов Шитао составляют произведения, созданные по мотивам поэзии. В их основу легли стихи поэтов эпох Тан и Сун, а также современников художника. Шитао неоднократно высказывал мысль о том, что поэзия может быть источником вдохновения живописца. Его альбомы по мотивам поэзии служат лучшим подтверждением этому. В них художник добивается небывалого единства двух искусств – поэзии и живописи.

Альбом Шитао «На поэзию Тао Юаньмина» выделяется из общего ряда альбомов по мотивам поэзии, созданных китайскими живописцами. Шитао, взяв за основу автобиографичные строки Тао Юаньмина, соединил жанры пейзажа и «изображения людей» и сделал человека, его жизнь и чувства главным предметом своего альбома.

Помимо пейзажей Шитао интересовали малые проявления природы. Его альбомы в жанре «цветы и птицы» очень многообразны – это изображения «четырех благородных растений», выполненные монохромной тушью, красочные альбомы с разными цветами и растениями, рисунки плодов и овощей. На живопись Шитао в этом жанре большое влияние оказало творчество минских мастеров Чэнь Чуня и Сюй Вэя, тем не менее он сумел создать свой собственный, неповторимый стиль. Многие мастера начала Цин в своей живописи демонстрировали

приверженность к одному методу, в то время как альбомы Шитао поражают богатством приемов и техники исполнения, которые меняются от листа к листу без ущерба целостности всего цикла. Такое многообразие живописи можно объяснить особенностями взглядов художника, считавшего, что универсальных методов живописи не существует, и их следует вывести из своей живописной практики. Несмотря на кажущуюся поверхностность жанра «цветы и птицы», Шитао, привлекая поэзию и каллиграфию, сумел выразить с помощью его символической системы целую гамму чувств и переживаний: от любования природой и философствования до жалоб на горькую судьбу.

В жанре «изображения людей» в настоящее время известен альбом художника – «Сто разворотов с изображениями архатов». В нем Шитао поставил перед собой масштабную задачу нарисовать святых из группы пятисот архатов. Такой замысел довольно необычен, ведь традиционно эту группу изображали на свитках, в то время как в альбомах встречаются группы из шестнадцати и восемнадцати архатов. В отличие от мастеров конца эпохи Мин, работавших в манере танского монаха Гуаньсю, Шитао следует стилю известного сунского мастера Ли Гунлиня. Изображения в альбоме выполнены монохромной тушью в технике «контурного рисунка» характерной для живописи *чань*, что естественно, потому что художник был чаньским монахом. Глубокое религиозное чувство, владевшее Шитао в период написания альбома, отразилось в образах архатов. На листах альбома не указаны имена святых. Тем не менее анализ изображений позволил выявить отдельные буддийские сюжеты, связанные с архатами, в том числе «укрощение дракона», «усмирение тигра», «медитация в стволе дерева» и «хождение по воде», также удалось установить имена некоторых архатов.

Жанр «изображения людей» в Китае, как правило, был уделом профессиональных художников. Мастера направления *вэньжэньхуа* предпочитали пейзаж, изображая подобных себе интеллектуалов на лоне природы. Однако в двух альбомах Шитао встречаются листы, посвященные жизни простых людей. По впечатлениям от увиденного художник создает очень трогательные, живые образы

старого рыбака, пастушков, играющих детишек. В отличие от альбома с архатами, Шитао работает свободной и раскованной «лапидарной кистью», его живопись восходит к стилю сунского мастера Лян Кая, которого также относят к чаньской школе. К сожалению, эта тема не получила дальнейшего развития в творчестве Шитао.

Работа с широким кругом памятников потребовала обратиться к вопросам подлинности и атрибутировать некоторые произведения художника. Наличие большого количества поддельных работ Шитао самого разного уровня вполне естественно для художественного рынка Китая, однако является большой проблемой для исследователей и ценителей искусства. Фальсификация его произведений имеет долгую историю. При этом особой популярностью пользуются альбомы, что можно объяснить особенностями этой формы произведений, такими как малый размер листов, дискретность, небольшой объем каллиграфических надписей или их отсутствие.

В ходе исследования были выявлены основные сложности, возникающие при атрибуции работ Шитао. Обилие прозвищ и печатей, стилевое многообразие, все это требует от специалиста, работающего с его наследием, профессионализма и глубокого знания обстоятельств жизни художника. Также был произведен обзор методов атрибуции произведений Шитао, предлагаемых исследователями, в дополнение к традиционными подходам.

С проблемой подлинности произведений Шитао тесно связан вопрос «заменной кисти», который до сих пор остается предметом дискуссии среди исследователей. Никаких убедительных фактов, которые могли бы подтвердить или опровергнуть использование Шитао «заменной кисти», пока не обнаружено. На наш взгляд, применение «заменной кисти» противоречило эстетическим идеалам художника, а надпись Шитао, на которую ссылается Джонатан Хей, как на свидетельство «заменной кисти», не содержит указаний на такую практику.



В рамках исследования были уточнены атрибуции трех альбомов Шитао. Было установлено, что альбом «Десять пейзажей» из собрания Государственного музея Востока, атрибутированный В.Л. Сычевым как подлинное произведение Шитао, таковым не является. Прототипом для него, вероятно, послужил альбом «Странствие по реке», находящийся сейчас в частном собрании в Китае и приписываемый Шитао. Однако, по нашему мнению, этот альбом также не является подлинным произведением художника. Об этом говорит каллиграфия надписей и их несоответствие фактам из жизни художника, а также неоднородность и невысокий уровень живописи.

В работе пересмотрена атрибуция альбома «Архаты кисти Шитао» из Музея императорского дворца в Тайбэе, который приписывают художнику. Основой для сравнения стала религиозная живопись Шитао в альбомах и на свитках, в том числе изображения сюжета «усмирение тигра». Анализ показал, что стилистика живописи в альбоме имеет существенные отличия от подлинных произведений, а оттиски печатей на листах не соответствуют оригиналам или вовсе не имеют аналогов. Этот альбом является имитацией живописи Шитао.

В исследовании была предпринята попытка реконструировать последовательность листов в альбоме Шитао «Возвращение» из собрания Метрополитен-музея. Установлено, что в альбоме при переоформлении были перепутаны листы с каллиграфическими надписями девятого и десятого разворотов. Первоначальный замысел художника был утрачен, что закономерно привело к сложностям в интерпретации изображений. В результате изучения живописи и текстов удалось реконструировать изначальную последовательность листов с каллиграфией. При их перестановке, единство живописи и надписей восстанавливается.

## Список литературы

### *Опубликованные источники*

1. *Ван Юаньци*. Юйчуан маньби (Разрозненные записки [о живописи] у дождливого окна) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=811752&remap=gb> (дата обращения: 20.01.2022).
2. *Вэнь Чжэньхэн*. Чан у чжи (Описание вещей избыточных) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=457120&remap=gb> (дата обращения: 15.06.2022).
3. *Го Жо-сюй*. Записки о живописи: что видел и слышал. Пер. с кит. К.Ф. Самосюк. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1978. –240 с. с ил.
4. *Ли Линь*. Дадицзы чжуань // Ван Шицин. Шитао шилу (Сборник поэзии Шитао). Шицзячжуан: Хэбэй цзяюю чубаньшэ, 2005. – С. 318–320.
5. *Лю Даочунь*. Сун чао минхуа пин (Суждения о прославленных произведениях живописи династии Сун) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=895081&remap=gb> (дата обращения: 28.04.2022).
6. *Сюй Шэнь*. Шо вэнь цзе цзы (Объяснение простых знаков и истолкование сложных). – Пекин: Чжунхуа шуцзю, 2004. – 390 с.
7. *Чжан Гэн*. Гочао хуа чжэн лу (Краткие заметки о живописи правящей династии) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=666044&remap=gb> (дата обращения: 20.01.2022).

8. *Чжан Яньюань*. Лидай мин хуа цзи (Записи о прославленных художниках разных эпох). Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2011. – 182 с.
9. *Чжоу Цзячжоу*. Чжуанхуан чжи тушо (Трактат «Записки об оформлении» с иллюстрациями). – Цзинань: Шаньдун хуабao чубаньшэ, 2003. – С. 9–71.
10. *Чжоу Эрсюэ*. Шаньянь сусинь лу (Записки о продолжительном наслаждении [из павильона] Чистого сердца) // Чжоу Цзячжоу. Чжуанхуан чжи тушо (Трактат «Записки об оформлении» с иллюстрациями). – Цзинань: Шаньдун хуабao чубаньшэ, 2003. – С. 88–106.
11. Чжуан-цзы. Ле-цзы. / Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В. В. Малявина. – М.: Мысль, 1995. – 439 с.
12. Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи. Шанхай боугуань пянь (Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов. под. ред. Шанхайского музея). – Пекин: Вэньу чубаньшэ, 1987. – 1635 с.
13. *Чжэн Баньцяо*. Чжэн Баньцяо цзи (Собрание сочинений Чжэн Баньцяо) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=681027&remap=gb> (дата обращения: 20.01. 2022).
14. *Ши Пуцзи*. У дэн хуэйюань (Лучшие из пяти светильников) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=8127&remap=gb> (дата обращения: 17.10.2022).
15. Шитао хуа лохань цюаньцзи (Полное собрание изображений архатов кисти Шитао). – Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2018. – 143 с.
16. Шитао шу хуа цюаньцзи: шан, ся цюань. (Собрание живописи и каллиграфии Шитао, в 2-х частях). – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2014. – 428 с.
17. *Юй Цзи*. Ти Ян Ючжи цзяньцзяо соцан Ли Инцю куму ту (На изображение сухих деревьев кисти Ли Инцю из коллекции цзяньцзяо Ян Чжию) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project.

[Электронный ресурс] – Режим доступа:  
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=700709> (дата обращения: 02.03.2022).

18. Юй Цзяньхуа. Шитао Хуа юйлу (Трактат Шитао «Хуа юйлу»). – Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1962. – 114 с.
19. Rules by the Masters: Paintings and Calligraphies by Ba Da and Shi Tao. Collections from the Palace Museum and Shanghai Museum. Macau: Macau Museum of Art, 2004.
20. Шитао шухуа цзопин цуньши яому (Основной список дошедших до нас произведений каллиграфии и живописи Шитао) // Шитао шу хуа цюаньцзи, ся цзюань (Полное собрание живописи и каллиграфии Шитао, т. 2). – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2014. – Без пагинации.

*Литература на русском языке*

21. Абаев Н.А., Нестеркин С.П. Человек и природа в чаньской (дзэнской) культуре: некоторые философско-психологические аспекты взаимодействия // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука, 1983. С. 57–72.
22. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. Т. 1. – М.: Восточная литература, 2002. – 574 с.
23. Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. Труды по китайской литературе. Книга 2. – М.: Восточная литература, 2003. – 507 с.
24. Белозерова В.Г. Китайский свиток. – М.: РИО ГосНИИР, 1995. – 272 с.
25. Белозерова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. – 481 с.
26. Белозерова В.Г. Традиционная техника живописи на свитках // Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.6 (дополнительный): Искусство. ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 145–150.
27. Белозерова В.Г. Роль категории *ши* в теории китайской каллиграфии и живописи // Восток. – 2013. – № 5. – С. 75–83.
28. Белозерова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. Т. XLV, ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. – М.: ИВ РАН, 2015. – С. 342–370.

29. *Белозерова В.Г.* Традиционное искусство Китая. Т.1.: Неолит – IX век. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2016. – 648 с.
30. Большой китайско-русский словарь по русской графической системе в четырех томах. Около 250 000 слов и выражений. Составлен коллективом китаистов под руководством и редакцией проф. И.М. Ошанина. Т. 3. – М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1984. – 1104 с.
31. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.
32. *Виноградова Н.А.* Горы – воды: Китайская пейзажная живопись. – М.: Белый город, 2011. – 48 с.
33. *Дагданов Г.Б.* Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. – Новосибирск: «Наука», 1984. – 136 с.
34. *Дарвин М.Н.* Проблема цикла в изучении лирики: учебное пособие. – Кемерово: КемГУ, 1983. – 104 с.
35. *Дарвин М.Н.* Художественная циклизация лирических произведений. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. – 40 с.
36. *Дарвин М.Н.* Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Издательство «Высшая школа», 1999. – С. 482–495.
37. *Деменова В.В., Березина В.А.* Сложение иконографии Бодхидхармы в живописи чань и дзэн-буддизма // Архитектон: известия вузов. – 2018. – № 4. – С. 1–18.
38. Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.2: Мифология. Религия. ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит., 2007. – 886 с.
39. Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.3: Литература. Язык и письменность. ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит., 2008. – 855 с.
40. Духовная культура Китая: энциклопедия: Т.6 (дополнительный): Искусство. ред. М.Л. Титаренко и др. – М.: Вост. лит., 2010. – 1031 с.
41. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.; 16 л. ил.
42. *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. – М.: Наука, 1978. – 208 с.

43. *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение. Ми Фу (1052–1107). – М.: Наука, 1983. – 200 с.
44. *Завадская Е.В.* Слово о живописи из сада с горчичное зерно. – М.: Издательство В. Шевчук, 2001. – 508 с.
45. *Колесникова М.Н.* Использование метода реконструкции научной биографии в библиотековедческом исследовании // Библиосфера. – 2014. – № 3. – С. 3–5.
46. *Кочетова С.М.* Беседы о живописи монаха Ку-гуа // Мастера искусств об искусстве. Т. 1. – М.: Искусство, 1965. – С. 111–115.
47. *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. – СПб.: Лань, Триада, 2004. – 960 с.
48. *Кривцов В.А.* Эстетика даосизма. – М.: Фабула, 1993. – 166 с.
49. *Лисевич И.С.* Мозаика древнекитайской культуры: избранное. – М.: Вост. лит., 2010. – 446 с.
50. *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. – СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. – 280 с.
51. *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового Времени. – М.: Дизайн. Информация. Картография. и др., 2000. – 436 с.; ил.
52. *Меньшиков Л.Н.* Предисловие переводчика / Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. – С. 10–26.
53. *Муриан И.Ф.* На перекрестке культур. Китай, Индонезия, Непал, Япония. – М.: ГИИ 2011. – 472 с.
54. Реставрация китайского альбома XVIII века / Е.Г. Шишкова [и др.] // Искусство Евразии [Электронный журнал]. – 2021. – № 4. – С. 254–269.
55. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. Пер. с англ. и послесл. В.В. Малявина. – М.: «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1989. – 160 с.
56. *Соколов-Ремизов С.Н.* Хуан Гун-ван и его картина «В горах Фучуньшань» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 3. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 65–85.

57. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, 1985. – 311 с.
58. *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудиков: из истории китайской живописи XVIII века. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – 349 с.
59. *Соколов-Ремизов С.Н.* Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 245 с.
60. *Соколов-Ремизов С.Н.* Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сборник статей / Ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 161–176.
61. *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. – М.: ЛЕНАНД, 2018. – 160 с.
62. *Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков» («фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука, 1983. – С. 130–139.
63. *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука, 1983. – С. 99–104.
64. *Сычев В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи // Научные сообщения Государственного музея Востока. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. Выпуск XXIV. – М.: Компания Спутник+, 2001. – С. 85–117.
65. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. – М.: Государственный музей Востока, 2014. – 350 с.
66. *Фиссер де М.В.* Архаты в Китае и Японии. – М: «Серебряные нити», 2016. – 208 с.
67. *Флуг К. К.* История китайской печатной книги сунской эпохи X–XIII вв. – М; Л.: Издательство АН СССР, 1959. – 395 с.

68. *Фэн Пэншэн*. Руководство по оформлению произведений китайской каллиграфии и живописи. Пер. с кит. В. Г. Белозеровой / В. Г. Белозерова. Китайский свиток. – М.: РИО ГосНИИР, 1995. – С. 114–249.
69. *Фэн Цзицай*. Чудаки: книга для чтения на китайском языке с переводом и вступительной статьей Н.А. Спешнева. – СПб.: Каро, 2017. – 288 с.
70. *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. В 6 т. – М.: Искусство, 1964. Т. 2. – 568 с.
71. *Яхонтов С.Е.* Грамматика древнекитайских стихов // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М.: Наука, ГРВЛ, 1974. – С. 66–75.
- Литература на английском языке*
72. *Cahill J.* The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting. – Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University press, 1982. – 250 p.
73. *Cahill J.* The Lyric Journey: poetic painting in China and Japan. – Cambridge: Harvard University press, 2002. – 251 p.
74. *Cheng M., Tang Wai Hung, Choy E.* Essential Terms of Chinese Painting. – Hong Kong: City University of Hong Kong Press, 2018. – 410 p.
75. Chinese album leaves in the Freer Gallery of Art. – Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1961. – 54 p.
76. *Chung A.* Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China. – Honolulu: University of Hawaii Press, 2004. – 210 p.
77. *Coleman E.J.* Philosophy of Painting by Shi-t'ao: A Translation and Exposition of his Hua-P'u (Treatise on the Philosophy of Painting). – The Hague, Paris, New York: Mouton publishers; Reprint 2011 ed. edition (July 1, 1978). – 148 p.
78. *Duan Xiaolin.* The Ten Views of West Lake // Visual and Material Cultures in Middle Period China. – Boston: Brill, 2017. – P. 151–190.
79. *Fong Wen.* A Letter from Shih-t'ao to Pa-ta-shan-jên and the Problem of Shih-t'ao's Chronology // Archives of the Chinese Art Society of America. Vol. 13. (1959). – P. 22–53.



80. *Fong Wen*. Returning Home: Tao-chi's album of landscapes and flowers. – New York: George Braziller, 1976. – 91 p.
81. *Fong Wen C*. Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, Eighth–Fourteenth Century. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. – 576 p.
82. *Fong Wen*. Between two cultures: late-nineteenth- and twentieth-century Chinese paintings from the Robert H. Ellsworth collection in the Metropolitan Museum of Art. – New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2001. – 286 p.
83. *Fong Wen C*. Art as History: Calligraphy and Painting as One. P.Y. and Kinmay W. Tang Center for East Asian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University, 2014. – 479 p.
84. *Fu M., Fong Wen*. The Wilderness colors by Tao-chi. – New York: Metropolitan Museum of Art, 1973. – 48 p.
85. *Fu M., Fu Shen*. Studies in Connoisseurship: Chinese Painting from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. – Princeton University Press, 1974. – 375 p.
86. *Hay J*. Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangning: Dynastic Memory and the Openness of History // Late Imperial China. Johns Hopkins University Press. Volume 20. Number 1, June. 1999. – P. 1–48.
87. *Hay J*. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. (RES Monographs in Anthropology and Aesthetics.) – New York: Cambridge University Press, 2001. – xxiv, 412 p.
88. *Hay J*. Posttraumatic art: painting by remnant subjects of the Ming // Artful Recluse: Painting Poetry and Politics in Seventeenth-Century China. – Santa Barbara, 2012. – P. 76–93.
89. *Hearn M.K*. Cultivated Landscapes: Chinese Paintings from the Collection of Marie-Hélène and Guy Weill. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2002. – 204 p.
90. *Hearn M.K*. How to read Chinese Paintings. – New York, Metropolitan Museum of Art, 2008. – 184 p.

91. *Kent R.K.* Depictions of the Guardians of the Law: Lohan painting in China // Latter days of the Law: Images of Chinese Buddhism. – Honolulu: University of Hawaii Press, 1994. – P. 183–213.
92. *Kindall E.* Visual Experience in Late Ming Suzhou “Honorific” and “Famous cites” Paintings // *Ars Orientalis* 36. – P. 137–177.
93. *Lee Sherman E. and Ho Wai-Kam.* Scattered Pearls beyond the Ocean // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. Vol.51. No. 2. – P. 22–39.
94. *Liu Lihong.* Collecting the Here and Now: Birthday Albums and the Aesthetics of Association in Mid- Ming China // *The Journal of Chinese Literature and Culture*, Vol. 2. Issue 1. (April 2015). – P. 43–91.
95. *Mecsi B.* The Arhats and Their Legacy in the Visual Arts of East Asia // *Hualin International Journal of Buddhist Studies*, 2018. Vol. 1. No. 2. – P. 131–142.
96. *Nelson S.* Catching Sight of South Mountain: Tao Yuanming, Mount Lu, and the Iconographies of Escape // *Archives of Asian Art*, Vol. 52 (2000/2001). – P. 11–43.
97. *Priest A.* Southern Sung Landscapes: The Album Leaves // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin New Series*, Vol. 8, No. 8 (Apr., 1950). – P. 242–252.
98. *Scheid B.* Arhats in East Asian Buddhism // *Silk*, Jonathan A.; Bowring, Richard; Eltschinger, Vincent; Radich, Michael (eds.) *Brill's Encyclopedia of Buddhism*. Volume Two. Lives. *Brill's Encyclopedia of Buddhism*: Vol. 2. – Leiden: Brill, 2019. – P. 529–539.
99. *Scheier-Dolberg J.* The Art of the Chinese Album. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/art-of-the-chinese-album#!#:~:text=Zhang%20Feng's%20Landscapes%20is%20a,into%20a%20book-like%20form> (дата обращения: 13.01.2022).
100. *Silbergeld J.* Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form. – Seattle: University of Washington Press, 1982. – 132 p.
101. *Siren O.* The Chinese on the Art of Painting: Text by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties. – New York: Dover Publications, 2005. – 288 p.

102. *Sun Chang Kang-I, Owen S.* The Cambridge History of Chinese Literature. Volume I: To 1375. – Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2010. – xxxii, 711 p.
103. *Vinograd R.* “Reminiscences of Ch’in-Huai”: Tao-Chi and the Nanking School // Archives of Asian Art, 1977/1978. Vol. 31. – P. 6–31.
104. *Vinograd R.* Origins and presences: notes on the psychology and sociality of Shitao’s dreams // Ars Orientalis (Chinese Painting). – 1995. – Vol. 25. – P. 61–72.
105. *Wu Hung.* Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting. – Chicago: University of Chicago Press, 1996. – 296 p.
106. *Wu Hung.* Shitao (1642–1707) and the Traditional Chinese Conception of Ruins // Proceedings of the British Academy, no. 167. – London: British Academy, 2010. – P. 263–294.

*Литература на китайском языке*

107. *Ван Ли.* Кун гоу жэньу чэн нэнши, цянь ю Лунмянь, хоу ю Цзи – Шитаодэ жэньу хуа каоси (В изображении людей считается мастером, прежде был Лунмянь, а теперь есть Цзи – анализ живописи в фигуративном жанре кисти Шитао) // Куньлунь тан. – 2013. – № 1. – С. 16–27.
108. *Ван Синьлин.* Цэе: Цанцзя дэ «янь чжун дин» (Альбомы: соринка в глазу коллекционера) // Шоуцан. – 2015. – № 19. – С. 16–21.
109. *Ван Хунмэй.* Цэе: чжундо гуньи мэнлэй чжи цзецзин (Альбомы: квинтэссенция множества ремесел) // Ишу шичан. – 2008. – № 9. – С. 63–65.
110. *Ван Цзинлин.* Нань цзун чжэнмо: Ван Юаньци юй «Сяо чжун сянь да» цэ (Прямой наследник Южной школы: Ван Юаньци и альбом «Сяо чжун сянь да») // Цзыцзиньчэн. – 2018. – № 8. – С. 134–147.
111. *Ван Цзинлин.* Цзяньли дяньфань: Ван Шиминь юй «Сяо чжун сянь да цэ» (Утверждение эталона: Ван Шиминь и альбом «Сяо чжун сянь да») // Голи Тайвань дасюэ мэйшу ши яньцзю цзикань. – № 24. – С. 175–225.
112. *Ван Ци.* Гуанькуй Чжан Даянь цзаонянь хуафэн чэньбинь (К вопросу о причинах формирования художественного стиля Чжан Даяня в молодые годы) // Цзыцзиньчэн. – 2015. – № 12. – С. 94–109.

113. *Ван Чжунсюй, Ван Ичжоу.* Цзян лун фу ху цзинь шэньтун: Гугун боюань цан лохань хуа тэчжан шуцзе (Обуздание дракона, приручение тигра и другие чудеса: к выставке живописи с изображениями архатов из собрания Музея Гугун) // Цзыцзиньчэн. – 2015. – № 1. – С. 24–37.
114. *Ван Чжунсюй.* Шитао сяцзуньчжэ, хао юй цзыво синсу (Высокочтимый слепец Шитао, прозвище и саморепрезентация) // Гугун боюань юанькань. – 2021. – № 1. – С. 82–96.
115. *Ван Шицин.* Цюфэн вэньцзи чжун югуань Шитаодэ шивэнь (Стихи о Шитао в сборнике Цюфэн вэньцзи) // Вэнью. – 1979. – № 12. – С. 43–48.
116. *Ван Шицин.* Шитаодэ динчоу хуахуэй цэ (Альбом [изображений] цветов и трав [кисти] Шитао, [написанный в год] дин-чоу) // Вэнью. – 1997. – № 1. – С. 86–92.
117. *Ван Шицин.* Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (и) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 1)) // Синь мэйшу. – 1999. – № 3. – С. 35–44.
118. *Ван Шицин.* Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (эр) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 2)) // Синь мэйшу. – 1999. – № 4. – С. 70–76.
119. *Ван Шицин.* Цин чу хуаюань ба цзя хуаму си нянь (сань) (Хронологические списки произведений восьми живописцев начала эпохи Цин (часть 3)) // Синь мэйшу. – 2000. – № 3. – С. 73–78.
120. *Ван Шицин.* Шитао санькао (Разное о Шитао) // Шитао яньцзю (Исследования о Шитао). Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2002. – С. 18–66.
121. *Ван Шицин.* Шитао шилу (Сборник поэзии Шитао). – Шицзячжуан: Хэбэй цзяою чубаньшэ, 2005. – 425 с.
122. *Ван Яотин.* Сун цэ хуэйхуа яньцзю (Исследование живописи альбомов эпохи Сун) // Сундай шухуа цэ минпинь тэчжань. – Тайбэй: Голи Гугун боюань, 1996. – С. 21–38. [Электронный ресурс] – Режим доступа:

- [https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main\\_22.htm](https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main_22.htm) (дата обращения: 15.11.2021).
123. *Ван Яотин*. Шитао цзы се чжун сун ту сяочжао яньцзю: цзянь шу тадэ цзыво синсян (Исследование небольшого самоизображения Шитао, сажающим сосны: с интерпретацией его представлений о самом себе) // Гугун сюэшу цзикань, цзюань 35. – № 1. – С. 1–15.
124. *Гао Хун*. Шитао «Хуа пу» каолюэ – цзянь лунь Шитао дэ шэн цзу нянь (Краткий анализ «Хуа пу», а также о годах рождения и смерти Шитао) // Цзыцзиньчэн. – 2008. – № 4. – С. 172–179.
125. *Гэ Лу*. Чжунго хуа лунь ши (История теории китайской живописи). – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009. – 216 с.
126. *Даму Кан*. Мин мо хуабэньдэ синшэн юй шичан (Расцвет и рынок иллюстрированной книги конца Мин) // Чжэцзян дасюэ сюэбао. – 2010. – № 1. – С. 45–53.
127. *Дань Гоцян*. Чжунго гудай шицзин шаньшуй хуа шилюэ: Лю чао чжи лян Сун (Краткий обзор китайского древнего реального пейзажа: от Шести династий до Сун) // Цзыцзиньчэн. – 2008. – № 8. – С. 163–171.
128. *Дань Гоцян*. Чжунго гудай шицзин шаньшуй хуа шилюэ: Юань дай чжи Мин дай (Краткий обзор китайского древнего реального пейзажа: от династии Юань до Мин) // Цзыцзиньчэн. – 2008. – № 9. – С. 134–147.
129. *Дуань Чжиган*. Цяньси Чжунго чуаньтун шаньшуйхуа чжундэ цэ ишу (Краткий анализ искусства альбома в китайском традиционном пейзаже) // Дачжун вэньи. – 2010. – № 3. – С. 93.
130. *Дэн Цяобинь*. Ван Юаньци хуэйхуа сысян пинцзя (Анализ взглядов на живопись Ван Юаньци) // Дуннань вэньхуа. – 2001. – № 7. – С. 62–66.
131. *Е Чанхай*. «Шитао Хуа юйлу» синь цзе (О понимании «Бесед о живописи» Шитао) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи / Сост. Лу Фушэн. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2002. – С. 166–186.
132. *Е Ятин*. Миндай дэ хуанью вэньхуа – тань юань сан «Шуй чэн ту» дэ цзиши тэсэ цзи ци гуаньчжун (Минская культура [чиновничьей] службы на чужбине

- об особенностях отображения фактов, а также об аудитории хранящегося в музее [альбома] «Шуй чэн ту») // Гугун вэньу юэкань. – 2018. – № 3. – С. 82–94.
133. *Жэнь Вэньлин*. Вэй цзай мяоу жэнь дэ чжи: ши лунь Ван Цзянь «Фангу шаньшуй ту» цэ (Только глубоко вникнув человек способен постичь: размышляя о альбоме с пейзажами в подражание древним Ван Цзяня) // Цзыцзиньчэн. – 2018. – № 8. – С. 66–71.
134. *Кун Люцин*. Лунь Шитао хуахуэй хуа (О живописи цветов и трав [кисти] Шитао) // Наньцзин ишу сюэюань сюэбао. – 2006. – № 1. – С. 146–149.
135. *Ли Личжун*. Шитао хэши шиюн Дадицзы чжи хао (Когда Шитао начал использовать прозвище Дадицзы) // Чжижэнь у фа: Бада, Шитао шу хуа сюэшу таолуньхуэй вэньцзи [Мудрецы не ведают правил: Сборник материалов научной конференции о живописи и каллиграфии Бада и Шитао]. – Пекин: Гугун чубаньшэ, 2015. – 178 с.
136. *Ли Цзежун*. Хань чжи Тан дай дэ Шицзин ту (Иллюстрации Шицзин с эпохи Хань до эпохи Тан) // Хэбэй шифань дасюэ сюэбао. – 2013. – № 1. – С. 95–96.
137. *Ли Чжицзянь*. Вэнь Чжэнмин юй «Чжочжэн юань саньши и цзин ту» (Вэнь Чжэнмин и «Тридцать один вид сада Скромного чиновника») // Мэй юй шидай. – 2009. – № 4. – С. 105–107.
138. *Лу Цзин, Янь Сяочжи*. «Сы сэн» цзопин: шичан цзяодянь чжэньцзя наньбянь (Произведения «Четырех монахов»: невозможно отделить подлинное от фальшивого) // Ишу пиньцзянь. – 2017. – № 6. – С. 36–39.
139. *Лэй Тао*. Дао хуа хэй: Шитао хуэйхуа мэйсюэ сысянчжундэ шижэнь цзиншэнь (Единство Дао и живописи: дух интеллектуала в эстетической мысли Шитао). – Ланьчжоу: Ганьсу жэньминь чубаньшэ, 2011. – 225 с.
140. *Лю Мо*. Чжэньцзай шан су – ши по тянь цзин: Цин Шитао «Даши бай е лохань ту цэ» яньцзю (Когда творец взывает – камни раскалываются и небеса содрогаются: исследование альбома цинского Шитао «Сто разворотов с изображениями архатов») // Жунбаочжай. – 2014. – № 10. – С. 6–21.

141. *Лю Сии*. Цзян лун гуй пин: Шитао «Шилю лохань ту» цзюань дэ хэсинь юй цзито (Помещение дракона в бутыль: Центральная идея свитка Шитао «Шилю лохань ту» и ее выражение) // Гугун боюань юанькань. – 2020. – № 6. – С.16–32.
142. *Лю Сии*. Шитао цзаонянь синчжи хэ шухуа цимэн (Места пребывания Шитао в юные годы и первые шаги в живописи и каллиграфии) // Гугун сюэшу цзикань, цзюань 39. – № 2. – С. 129–175.
143. *Лю Тинтин*. Цуй Жучжо цан «Шитао лохань бай кай цэе» (Альбом Шитао «Сто листов с [изображениями] архатов» из коллекции Цуй Жучжо) // Ишу шичан. – 2012. – № 9. – С. 12–13.
144. *Лю Цюлань*. Гуйцю лайси: Шитао «Тао Юаньмин шии ту» цэ яньцзю (Песнь о возвращении: исследование альбома Шитао «Тао Юаньмин шии ту») // Ишу таньсо. – 2018. – № 5. – С. 15–25.
145. Люши нянь лай Чжунго далу Шитао яньцзю цзуншу (Обзор исследований о Шитао за последние 60 лет на материковом Китае) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2002. – С. 83–99.
146. *Лю Шуфэнь*. Сун дай дэ лохань синьян цзици иши – цун Дадэ сы сунбэнь убай лохань ту шоци (Представления об архатах в эпоху Сун и ритуалы – рассуждая о сунском ксилографе с изображениями пятисот архатов из монастыря Дадэ сы) // Чжунян яньцзююань лиши юйянь яньцзюсо цзикань. – 2015. – № 4. – С. 679–775.
147. *Ма Сяохуа*. Би по хунмэн, синь кай шицзе – Шитаодэ шаньшуй жэньбу ту цэе (Кисть разрушает первозданный хаос, а сердце открывает вселенную – альбом Шитао с пейзажами и изображениями людей) // Шу хуа ишу. – 2015. – № 12. – С. 6–7.
148. *Ню Сю*. Шу гуай (Дерево-оборотень) // Электронная библиотека текстов на китайском языке Chinese Text Project. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=880058> (дата обращения: 06.03.2022).

149. *Пэн Фэн*. Чун ду «Чун вэй Хуашань ту сюй» (Снова читая «Повторное предисловие к изображению гор Хуашань») // Мэйшу юй шэцзи. – 2018. – № 2. – С. 1–3.
150. *Се Чжилю*. Гуаньюй Шитао цзи гэ вэньти (Несколько вопросов, касающихся Шитао) // Шитао яньцзю. Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2002. – С. 7–17.
151. *Се Чжилю, Чжоу Вэнькэ*. Чжунго шухуа цзяньдин (Экспертиза китайской живописи и каллиграфии). – Шанхай: Дунфан чубань чжунсинь, 2009. – 393 с.
152. *Сишан Ши (Нисигами Минору)*. Хуаншань ба шэн туцэ чжи во цзянь (Мой взгляд на альбом «Восемь видов гор Хуаншань») // Ишу ши. – 1988. – № 6. – С. 156–162.
153. *Су Хуэйминь*. Шитао «Хуа юйлу» мэйсюэ сысян яньцзю (Исследование эстетических воззрений «Хуа юйлу» Шитао). – Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2011. – 261 с.
154. Сунжэнь хуацэ (Сунские альбомы). – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1979. – Без пагинации.
155. *Сунь Цзи*. Чжунго мо чжу (Китайский монохромный бамбук) // Чжунго лиши боугуань гуанькань. – 2003. – № 5. – С. 4–25.
156. *Сунь Шичан*. Шитао ишу шицзе (Мир искусства Шитао). – Шэньян: Ляонин мэйшу чубаньшэ, 2002. – 308 с.
157. *Сюй Банда*. Гу шухуа цзяньдин гайлунь (Введение в экспертизу древней каллиграфии и живописи). – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000. – 85 с.
158. *Сюй Фугуань*. Чжунго ишу цзиншэнь. Шитао чжии яньцзю (Дух искусства Китая. Одно из исследований о Шитао.). – Пекин: Цзю чжоу чубаньшэ, 2017. – 593 с.
159. *Сюй Цзяньжун*. Шу хуа тикунань, тибя, лининь (Подписи, предисловия и послесловия, печати на [произведениях] каллиграфии и живописи). – Шанхай: Шанхай шудянь чубаньшэ, 2000. – 266 с.



160. *Сюэ Юннъянь*. Диюй вэньхуа юй Цин чу Цзиньлин хуа тан (Региональная культура и круг живописцев Цзиньлина в начале Цин) // Молин яньюэ – Мин мо Цин чу Цзиньлин хуапай шухуа сюэшу яньцзюхуэй. Аомэнь ишу боугуань, 2010. – 19 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.mam.gov.mo/MAM\\_WS/ShowFile.ashx?p=mam2013/pdf\\_theses/635895826103569.pdf](http://www.mam.gov.mo/MAM_WS/ShowFile.ashx?p=mam2013/pdf_theses/635895826103569.pdf) (дата обращения: 21.01.2022).
161. *Сяо Минь*. Шухуа чжуанбяо дэ цзуншэнь гуши (Из далекой истории оформления каллиграфии и живописи) // Жэньминь жибао. – 2017. – 23 ноября. – С. 12.
162. *Сяо Яньи*. Шитао шу хуа цюаньцзи: сюлунь (Собрание живописи и каллиграфии Шитао: краткий очерк) // Шитао шу хуа цюаньцзи, шан цэ. – Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2014. – Без пагинации.
163. *Тань Шуминь*. Шитао сяопиньдэ ишу цзиншэнь (Дух малоформатных произведений Шитао) // Чжунхуа шухуацзя. – 2015. – № 10. – С. 122–125.
164. *Тань Шэнгуан, Фан Вэнь*. Цун Цюаньчжоу чжи Сюаньчэн: Шитао цзао нянь синцзи юй чуанцзо таньвэй (От Цюаньчжоу до Сюаньчэна: обстоятельства жизни и творчества Шитао в ранние годы) // Гугун боуюань юанькань. – 2017. – № 4. – С. 58–78.
165. *У Гуаньчжун*. Во ду Шитао Хуа юйлу (Читая «Хуа юйлу» Шитао). – Чжэнчжоу: Дасян чубаньшэ, 2010. – 68 с.
166. *У Жэньшу*. Пиньвэй шэхуа: Вань Миндэ сяофэй шэхуэй юй шидафу (Вкус роскоши: общество потребления и чиновничество в эпоху поздней Мин). – Пекин: Чжунхуа шуцзю чубаньшэ, 2008. – 352 с.
167. *У Ханьин*. Вого гудай чжуанчжэнь синшидэ яньбянь (Развитие форм переплетов в нашей стране в древности) // Чубань юй иньшуа. – 1992. – № 2. – С. 32–33.
168. *Фан Вэнь*. Шитаодэ Гуйчжао цэе яньцзю (Исследование альбома Шитао «Гуйчжао») // Ишу таньсо. – 2006. – № 4. – С. 33–47, 87.
169. *Фэн Хэцзюнь*. Цы чжун ю чжэньи, юй бянь и ван янь – Шитао «Тао Юаньмин туцэ» ду хоу (В этом всем заключен настоящий смысл, который невозможно

- передать словами – после прочтения «Тао Юаньмин туцэ» кисти Шитао) // Цзыцзиньчэн. – 2008. – № 6. – С. 216–219.
170. *Фу Баоши*. Шитао шанжэнь няньпу (Биографическая хроника монаха Шитао). Цзинху шудянь, 1947. – Без пагинации.
171. *Фу Баоши*. Фу Баоши тань Чжунго хуа (Фу Баоши о китайской живописи). – Пекин: Чжунго циннянь чубаньшэ, 2011. – 250 с.
172. *Фу Шэнь*. Мин Цин чжи цзи дэ кэ би гоулэ фэншан юй Шитао дэ цзаоци цзопинь (Обычай штриховки сухой кистью в период Мин и Цин и ранние произведения Шитао) // Доюнь ди уши лю цзи. Сост. Лу Фушэн. – Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2002. – С. 285–310.
173. *Хань Линьдэ*. Шитао пин чжуань (Критическая биография Шитао). – Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2011. – 304 с.
174. *Хань Линьдэ*. Шитао юй «Хуа юйлу» яньцзю (Исследование [жизни и творчества] Шитао и «Хуа юйлу»). – Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 1989. – 259 с.
175. *Хуан Ланьбо*. Шитао Хуа юйлу ицзе (Комментарии к трактату «Хуа юйлу» Шитао). – Пекин: Чаохуа мэйшу чубаньшэ, 1963.
176. *Хун И*. Хайвай Чжунго мэйшуши яньцзю дэ фанфа лунь (Обзор зарубежной методологии исследования китайского искусства) // Чжунго шухуа. – 2013. – № 9. – С. 70–73.
177. *Хэ Линьфу*. Цун лидай «Юэян лоу ту» кань Юэян лоу цзяньчжу синчжи дэ яньбянь (Изменение конструкции павильона Юэян на материале «Юэян лоу ту» различных эпох) // Юэянь чжие цзишу сюэюань сюэбао. – 2006. – № 8. – С. 48–52.
178. *Хэ Чжипяо*. Шитао хуэйхуа мэйсюэ юй ишу лилунь (Эстетика живописи и теория искусства Шитао). – Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 2008. – 251 с.
179. *Хэ Чусюн*. Чжунго хуалунь яньцзю (Исследование по теории китайской живописи). – Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 1996. – 265 с.
180. *Цай Лиюнь*. Шитао «Хуа юйлу» иньюнь чжан чжи иньчжэн – и Шитао хуахуэй фужун вэйли (Проявление *иньюнь* из «Бесед о живописи» Шитао – на примере

- изображений цветов гибискуса) // Шухуа ишу сюэкань. – 2011/12/01. – С. 83–101.
181. *Цай Синьи*. Шитао дэ цзюаньбэнь шаньшуй хуа (Пейзажи Шитао на шелке). Хаосу шэньсинь – Мин мо Цин чу иминь цзиньши шу хуа сюэшу таолуньхуэй, Аомэнь ишу боугуань, 2009. – С. 1–16.
182. *Цзи Фэн*. Цун «сешэн» дэ юлай кань шаньшуй хуадэ циюань юй яньбянь (Появление и развитие пейзажной живописи с точки зрения происхождения [понятия] «сешэн») // Эршии шицзи. – 2012. – № 12. – С. 95–105.
183. *Цзинь Синь*. «Хуашань ту цэ» юй му ши Хуашань (Альбом с видами гор Хуашань и «...глаза учатся у гор Хуашань») // Шаньдун ишу сюэюань сюэбао. – 2012. – № 2. – С. 78–80.
184. *Цзинь Сяомин*. Цинкуандэ ханьлинь – Ли Чэн «Ду бэй кэ ши ту» шанси (Спокойный и просторный зимний лес – художественный анализ свитка «Читая стелу» кисти Ли Чэна) // Ханчжоу жибао. – 2017. – 30 ноября. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://mdaily.hangzhou.com.cn/hzrb/2017/11/30/article\\_detail\\_1\\_20171130A1719.html](https://mdaily.hangzhou.com.cn/hzrb/2017/11/30/article_detail_1_20171130A1719.html) (дата обращения: 01.04.2022)
185. *Цзун Байхуа*. Мэйсюэ саньбу (Прогулки с прекрасным). – Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2001. – 314 с.
186. *Цзян Чжицин*. Цун «Юйчуан маньби» дэ цзегоу кань Ван Юаньци дэ хуасюэ гуань (Взгляд на теорию живописи Ван Юаньци через структуру «Разрозненных записок [о живописи] у дождливого окна») // Шухуа шицзе. – 2010. – № 3. – С. 45–47.
187. *Цзян Юншуай*. Цун «Сяо Сян ба цзин ту» дао «цзи ю ту» – Чжунго хуэйхуа ши шан игэ гуаньхой хуа и чжуаньхуан дэ аньли (От «Изображения восьми видов Сяо и Сян» до изображений-описаний путешествий – один случай о подмене смыслов из истории китайской живописи) // Мэйшу юй шэцзи. – 2016. – № 1. – С. 47–53.
188. *Ци Гун*. Шитао шанжэнь няньпу шанцюэ (Дискуссия о биографии монаха Шитао) // Ци Гун цун гао. – Чжунхуа шучзю, 1981. – 406 с.

189. Цы юань (Сюдин бэнь) (Источник слов (исправленное издание)). – Пекин: 1999.
190. Чжан Дунфан. Шитао «Хуаншань ба шэн туцэ» няндай каоши (Датировка «Хуаншань ба шэн туцэ» Шитао) // Мэйшу сюэбао. – 2017. – № 3. – С. 21–26.
191. Чжан Чанхун. Шитао Хуаншань ту цзи сянгунь вэньти яньцзю (Исследование свитка Шитао «Хуаншань ту» и связанных с ним вопросов) // Синь мэйшу. – 2000. – № 1. – С. 41–48.
192. Чжан Чанхун. Шаньчуань цаому цзинь линлун: Шитао хуахуэй цэ яньцзю (Изысканные пейзажи и растения: исследование альбома цветов Шитао) // Ишу таньсо. – 2017. – № 3. – С. 6–21.
193. Чжао Цибинь. Шаньшуй гэцзю юй лунмай циши (Структура пейзажа и энергопотоки драконовых вен) // Дуннань вэньхуа. – 2001. – № 3. – С. 40–45.
194. Чжоу Вэйцюань. Чжунго гудянь юаньлинь ши (История старых китайских садов). – Пекин: Цинхуа дасюэ чубаньшэ, 1999. – 613 с.
195. Чжоу Цзинь. Чжунго хуа лунь цзияо (Избранные материалы по теории китайской живописи). – Нанкин: Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 1985. – 622 с.
196. Чжу Лянчжи. Шитао яньцзю (Исследование [жизни и творчества] Шитао). – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2009. – 739 с.
197. Чжу Лянчжи. Шитао цзопинь дэ цзяньцан – Чуаньши Шитао куань цзопинь чжэньле као силе чжи и (Оценка и коллекционирование произведений Шитао – установление подлинности произведений за подписью Шитао, дошедших до наших дней (первая часть) // Жунбаочжай. – 2015. – № 4. – С. 232–243.
198. Чжу Лянчжи. Гуань Шитао «Бай е лохань хуацэ» (Анализ альбома сто листов [с изображениями] архатов [кисти] мастера Шитао) // Жунбаочжай. – 2015. – № 8. – С. 210–229.
199. Чжу Лянчжи. «Е сэ» цэ бяньвэй – цуньши Шитао куань цзопинь чжэнь вэй као силе чжи ци (Седьмая часть серии «Установление подлинности дошедших до наших дней произведений, имеющих подпись Шитао»: атрибуция альбома «Е сэ») // Жунбаочжай. – 2015. – № 11. – С. 232–251.

200. *Чжу Лянчжи*. Шитао «Гуйчжао» ци сянгунь туцэ яньцзю (Исследование альбома Шитао «Гуй чжао» и других, связанных с ним, альбомов) // *Чжунго шухуа*. – 2017. – № 3. – С. 4–11.
201. *Чжу Лянчжи*. Шитао шивэнь цзи (Сборник поэзии и прозы Шитао). – Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2017. – 428 с.
202. *Чжу Лянчжи*. Юй Шитао цзяши сянгунь цзопинь бяньси (Анализ произведений Шитао, имеющих отношение к его происхождению) // *Чжунго шухуа*. – 2017. – № 7. – С. 4–11.
203. *Чжу Лянчжи*. Шитао вэй цзо шулян цзин жэнь, Гугун «Сы сэн чжан» е нань тао «чжэнь вэй» сяньцзин (Количество поддельных произведений Шитао изумляет, даже выставка «Четыре монаха» в Музее Гугун под сомнением). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.zgmsbweb.com/Home/index/detail/relaId/16553> (дата обращения: 27.11.2022).
204. Чжунго хуалунь дацыдянь. Чжоу Цзиинь чжи (Большой словарь теории китайской живописи. Под ред. Чжоу Цзииня). – Нанкин: Дуннань дасюэ чубаньшэ, 2011. – 668 с.
205. Чжунго хуэйхуа лиши юй шэньмэй цзяньшан. Сюэ Юннэнь бянь. (История живописи Китая и эстетика / Под ред. Сюэ Юннэня). – Пекин: Чжунго жэньминь чубаньшэ, 2000. – 531 с.
206. *Чжэн Чжолу*. Шитао яньцзю (Исследование о Шитао). – Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1961. – 114 с.
207. *Чжэн Вэй*. Дадицзы Шитао // Шанхай боугуань цзикань, 1990. № 5. С. 1–18.
208. *Чэн Чжунлинь*. Чуи цзи и юй гу вэй ту – Шитао тикунь шуфа ишу чжи во цзянь (Самобытность и следование древним – мой взгляд на искусство каллиграфии в надписях Шитао) // *Шуфа шанпин*. – 2017. – № 6. – С. 56–61.
209. *Чэнь Гопин*. «Шитао цзян син хуацэ» каоси (Анализ альбома «Странствие по реке [кисти] Шитао») // *Ишу таньсо*. – 2019. – № 9. – С. 34–40.
210. *Чэнь Сяо*. Игэ бэй иван дэ вань Цин да шоуцанцзя – гуаньюй Цзин Цицзюнь чубу яньцзю (Один преданный забвению крупный коллекционер поздней Цин

- предварительное исследование деятельности Цзин Цицзюня) // Мин Цин Гуйчжоу цибай цзиньши. – Гуйян: Гуйчжоу жэньминь чубаньшэ, 2015. – С. 235–279.
211. *Чэнь Хунъянь*. Шитао цзаоци шаньшуй жэньу хуахуэй цэ каошэ (Исследование альбома пейзажей и цветов Шитао раннего периода) // Шоуцанцзя. – 2009. – № 10. – С. 21–28.
212. *Чэнь Цинсян*. Убай лохань тусян яньцзю (Исследование изображений пятисот архатов) // Хуаган фосюэ сюэбао. – 1982. – № 5. – С. 377–423.
213. *Чэнь Цинсян*. Цзян лун фу ху тусян юаньлю као (О происхождении изображений архата укрощающего дракона и усмиряющего тигра) // Фоцзяо юй Чжунго вэньхуа гоцзи сюэшу хуэйи луньвэньцзи шанцзи, 1995. – С. 101–123.
214. *Шан Лишу*. Фэнцзиндэ фасянь: тан сун шици юн Хуаншань ши любянь цзи ци вэньхуа нэйхань (Открытие пейзажа: Эволюция поэзии эпох Тан и Сун, воспевающей горы Хуаншань, и ее коннотации) // Аньхой нунье дасюэ сюэбао. – 2019. – № 7. – С. 89–95.
215. *Ши Ин, Сун Сяоси*. Дуй Шитао ши хуа цзехэдэ синь гуаньчжао (Новый взгляд на соединение поэзии и живописи в работах Шитао) // Вэнь ши цзачжи. – 2011. – № 5. – С. 52–54.
216. *Шэнь Синь*. Вань Мин цзигу хуапу юй фангу цэе (Руководства по живописи с работами древних мастеров и альбомы в подражание древним поздней Мин) // Мэй юань. – 2012. – № 2. – С. 48–57.
217. *Юань Синпэй*. Гудай хуэйхуа чжун дэ Тао Юаньмин (Тао Юаньмин в древней живописи) // Бэйцзин дасюэ сюэбао. – 2006. – № 11. – С. 5–22.
218. *Юань Синпэй*. Шии хуа дэ кунцзянь цзи ци сяньду – и минжэнь дэ цзопинь вэй чжунсинь (Пространство поэтической живописи и его границы – на примере произведений авторов эпохи Мин) // Вэньсюэ ичань. – 2016. – № 1. – С. 4–12.
219. *Юань Сюэжуй*. Цяньтань цэе дэ чжуанбяо фанши (Краткий обзор способов оформления альбомов) // Вэньу шицзе. – 2016. – № 5. – С. 80–81, 47.
220. *Юй Цзяньхуа*. Шитао няньбяо (Биографическая хроника Шитао), 1947.

221. *Янь Гуйжун*. Тушо Чжунго тухуа чжуанбяо (Оформление китайской живописи в иллюстрациях). – Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2005. – 99 с.

*Интернет-ресурсы, официальные сайты музеев, галерей и аукционов*

222. Электронный каталог Музея Гугун в Пекине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://digicol.dpm.org.cn/> (дата обращения: 04.02.2022).
223. Электронный каталог Музея императорского дворца в Тайбэе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://painting.npm.gov.tw/> (дата обращения: 04.02.2022).
224. Официальный сайт Шанхайского музея [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.shanghaimuseum.net/> (дата обращения: 04.02.2022).
225. Официальный сайт Метрополитен-музея [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.metmuseum.org> (дата обращения: 04.02.2022).
226. Официальный сайт Галереи Фрира и Галереи Саклера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.asia.si.edu/collections/default.asp> (дата обращения: 04.02.2022).
227. Официальный сайт Художественного музея Принстонского университета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artmuseum.princeton.edu/> (дата обращения: 04.02.2022).
228. Официальный сайт Британского музея [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.britishmuseum.org> (дата обращения: 04.02.2022).
229. Официальный сайт Токийского национального музея [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tnm.jp> (дата обращения: 04.02.2022).
230. Официальный сайт аукционного дома «Сотбис» (Sotheby's) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sothebys.com/> (дата обращения: 04.02.2022).
231. Официальный сайт аукционного дома «Кристис» (Christies) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.christies.com/> (дата обращения: 04.02.2022).

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

## КАТАЛОГ АЛЬБОМОВ ШИТАО

### Пояснения к каталогу

В каталоге основные данные о каждом альбоме даются с следующим порядком:

1. Название альбома на русском и китайском, а в некоторых случаях и на других языках (для альбомов, которые хранятся за пределами Китая).  
Переводы названий выполнены автором, если не указано иное.
2. Дата или период создания, если они могут быть определены.
3. Текущее место хранения, инв. №.
4. Жанр.
5. Размеры средников в сантиметрах, сначала вертикальные, а потом горизонтальные.
6. Количество разворотов.
7. Материалы.
8. Примечания при необходимости.

**При составлении каталога были использованы следующие публикации:**

1. Шитао шу хуа цюаньцзи: шан, ся цзюань. (Собрание живописи и каллиграфии Шитао, в 2-х частях). Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2014.
2. Rules by the Masters: Paintings and Calligraphies by Ba Da and Shi Tao. Collections from the Palace Museum and Shanghai Museum. Macau: Macau Museum of Art, 2004.
3. *Fu M., Fu Shen.* Studies in Connoisseurship: Chinese Painting from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. Princeton University Press, 1974.



4. *Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. (RES Monographs in Anthropology and Aesthetics.)* New York: Cambridge University Press, 2001.
5. Шитао хуа лохань цюаньцзи (Полное собрание изображений архатов кисти Шитао). Наньнин: Гуанси мэйшу чубаньшэ, 2018.

**1. «Изображения пейзажей» (Шаньшуй туцэ 山水圖冊)**

1667–1677

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00124244

Пейзаж, каллиграфия

24,8x17,2

15 разворотов

Бумага, тушь

**2. «Двадцать один разворот с видами Хуаншань» (Хуаншань ту эршии кай 黃山圖二十一開)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00187649

Пейзаж

30,8x24,1

21 разворот

Бумага, тушь, краски

**3. «Пейзажи и цветы-травы» (Шаньшуй хуахуэй туцэ 山水花卉圖冊)**

1700

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00147051

Пейзаж, «цветы и птицы»

19x27

12 разворотов (6 в цвете, 6 монохром)

Бумага, тушь, краски

**4. Альбом поэзии и живописи (*Ши хуа хэби туцэ* 詩畫合璧圖冊)**

1700–1701

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00147052

Пейзаж, каллиграфия

24,2x31,2

10 разворотов (5 живопись, 5 поэзия)

Бумага, тушь, краски

**5. «На поэзию эпохи Тан» (*Тан жэнь шицэ* 唐人詩意圖冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00010510

Пейзаж

16,4x23

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

Примечания: Четвертый лист альбома отличается от всех остальных не только сюжетом, но и бумагой. Вероятно, он был добавлен в альбом позже взамен утраченного<sup>663</sup>.

---

<sup>663</sup> Rules by the Masters. P. 521.

**6. «На поэзию Тао Юаньмина» (Тао Юаньмин шицэ туцэ 陶淵明詩意圖冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 001289581

Пейзаж

27x21

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**7. «На поэзию Хуан Яньлю» (Хуан Яньлю шицэ туцэ 黃硯旅詩意圖冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00016668

Пейзаж

20,8x34,5

4 разворота

Бумага, тушь, краски

**8. «Пейзажи» (Шаньшуй цэ 山水冊)**

Музей Гугун, Пекин

Пейзаж

Размеры не известны

4 разворота

Бумага, тушь, краски

**9. «Странствие к горам Хуаншань» (Хуаншань юцзун 黃山游蹤)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00168285

Пейзаж

33,5x23,7

6 разворотов

Бумага, тушь

**10. «[Виды окрестностей] монастыря Лунъюсы на горе Цзиньшань»**

*(Цзиньшань Лунъюсы туцэ 金山龍游寺圖冊)*

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00053920

Пейзаж

24,6x17,6

12 разворотов

Бумага, тушь

**11. «Десять видов Цзиньлина» *(Цзиньлин ши цзин туцэ 金陵十景圖冊)***

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00077878

Пейзаж

31x21

10 разворотов

Бумага, тушь.

**12. «Пейзажи» *(Шаньшуй туцэ 山水圖冊)***

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00168283

Пейзаж

14x26,4

6 разворотов

Бумага, тушь, краски

**13. «Цветы и травы» (Хуахуэй туцэ 花卉圖冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00168284

«Цветы и птицы»

29,9x20,8

8 разворотов

Бумага, тушь

**14. «Пейзажи» (Шаньшуй туцэ 山水圖冊)**

Музей Гугун, Пекин

Пейзаж

13,8x26,2

6 разворотов

Бумага, тушь, краски

**15. «Разные рисунки» (Цзахуа цэ 雜畫冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00038883

Пейзаж, «цветы и птицы»

32,2x25

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**16. «Пейзажи» (*Шаньшуй туцэ* 山水圖冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00147049

Пейзаж

22,3x15

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**17. «Пейзажи» (*Шаньшуй туцэ* 山水圖冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00016667

Пейзаж

23,7x17

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**18. «Орхидеи и бамбук» (*Лань чжу цэ* 蘭竹冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00086551

«Цветы и птицы»

43,2x30,2

18 разворотов

Бумага, тушь

**19. «Пейзажи» (*Шаньшуй цэ* 山水冊)**

Музей Гугун, Пекин. Инв. №: 00068863

Пейзаж

10 разворотов

27,7x37,9

Бумага, тушь, краски

**20. «Двенадцать разворотов с пейзажами и цветами-травами» (*Шаньшуй хуахуэй шиэр кай* 山水花卉十二開)**

1681

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж, «цветы и птицы»

23,5x30

12 разворотов

Бумага, тушь

**21. «Каллиграфия и живопись» (*Шу хуа цэ* 書畫冊)**

1683

Шанхайский музей, Шанхай

Каллиграфия, пейзаж

28x38,5

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**22. «Восемь разворотов с цветами и плодами» (Хуаго ба кай 花果八開)**

1684

Шанхайский музей, Шанхай

«Цветы и птицы»

22,3х49

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**23. «Каллиграфия и живопись» (Шухуа хэби 書畫合璧)**

1693

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж, каллиграфия

26х17,5

14 разворотов

Бумага, тушь, краски

**24. «Цветы и травы» (Хуахуэй 花卉)**

1694

Шанхайский музей, Шанхай

«Цветы и птицы»

31,2х20,4

12 разворотов

Бумага, тушь, краски



**25. «Двенадцать разворотов с пейзажами и цветами» (Шаньшуй хуахуэй шиэр кай 山水花卉十二開)**

1699

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж, «цветы и птицы»

24,5x38

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**26. «Восемь видов Синань» (Синань ба цзин туцэ 溪南八景圖冊)**

1700

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж

31,5x51,8

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

Примечание: В данном альбоме только четыре листа принадлежат кисти Шитао, четыре других были написаны Чжан Дацянем взамен утраченных.

**27. «Четыре разворота с пейзажами» (Шаньшуй сы кай 山水四開)**

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж

26,8x22,9

4 разворота

Бумага, тушь

**28. «Десять разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй ши кай* 山水十開)**

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж

26х33,2

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**29. «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» (*Шаньшуй жэньу хуахуэй туцэ* 山水人物花卉圖冊)**

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж, «цветы и птицы», «изображения людей»

27х33,5

8 разворотов

Бумага, тушь

**30. «Овощи и плоды» (*Шуго туцэ* 蔬果圖冊)**

Шанхайский музей, Шанхай

«Цветы и птицы»

24,3х30

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**31. «Восемь разворотов с пейзажами»** (*Шаньшуй цэ ба кай* 山水冊八開)

Шанхайский музей, Шанхай

Пейзаж

24х14,5

8 разворотов

Бумага, тушь

**32. «Цветы и плоды»** (*Хуаго цэ* 花果冊)

Шанхайский музей, Шанхай

«Цветы и птицы»

25,5х20

9 разворотов

Бумага, тушь

**33. «Цветы и травы»** (*Хуахуэй цэ* 花卉冊)

1687–1689

Музей Лун, Шанхай

«Цветы и птицы»

37,5х25

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**34. «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав»** (*Шаньшуй жэньу хуахуэй цэ* 山水人物花卉冊)

1657–1664

Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу

Пейзаж, «цветы и птицы», «изображения людей»

25x17,6

12 разворотов

Бумага, тушь

**35. «Семь разворотов с пейзажами»** (*Шаньшуй ци кай* 山水七開)

Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу

Пейзаж

18x10,5

7 разворотов

Бумага, тушь, краски

**36. «Каллиграфия и живопись»** (*Шу хуа ца ца цэ* 書畫雜冊)

1690 или 1693

Художественный музей Гуанчжоу, Гуанчжоу

Пейзаж, каллиграфия

38x24,5

14 разворотов

Бумага, тушь, краски

**37. «Восемь разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй цэ ба кай* 山水冊八開)**

1695

Музей провинции Сычуань, Чэнду

≈ 26,2x37,5

Пейзаж

8 разворотов

Шелк (3 разворота), бумага (5 разворотов), тушь, краски

Примечание: Одна часть живописи в альбоме выполнена на шелке, а другая на бумаге, также различаются размеры листов и манера исполнения. Вероятно, альбом составлен из листов, относящихся к трем разным сериям.

**38. «Двенадцать разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй цэ шиэр кай* 山水冊十二開)**

1697

Музей провинции Сычуань, Чэнду

Пейзаж

18,5x12

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**39. «Пейзажи» (*Шаньшуй цэ* 山水冊)**

1698

Дворцовый музей в Шэньяне, Шэньян

Пейзаж

27x16,3

10 разворотов

Бумага, тушь

**40. «Пейзажи» (*Шаньшуй цэ* 山水冊)**

1702

Национальный художественный музей Китая, Пекин

Пейзаж

19,7x23,8

12 разворотов (11 живопись+1 каллиграфия)

Бумага, тушь, краски

**41. «Десять разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй ши кай* 山水十開)**

Художественный музей Тяньцзиня, Тяньцзинь

Пейзаж

22,6x17,9

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**42. «Восемь разворотов с пейзажами и цветами» (*Шаньшуй хуахуэй ба кай* 山水花卉八開)**

Художественный музей Тяньцзиня, Тяньцзинь

Пейзаж, «цветы и птицы»

51,9x32,4

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**43. «Пейзажи и цветы-травы» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊)**

Исторический музей Тяньцзиня, Тяньцзинь

«Цветы и птицы»

20x14,5

2 разворота

Бумага, тушь

**44. «Монохромный бамбук и стихи» (*Мочжу ши хуа цэ* 墨竹詩畫冊)**

Музей Гуанси-Чжуанского автономного района, Наньнин

«Цветы и птицы», каллиграфия

1 разворот

Бумага, тушь

**45. «Банан и стихи» (*Бацзяо ши хуа цэ* 芭蕉詩畫冊)**

Музей Гуанси-Чжуанского автономного района, Наньнин

«Цветы и птицы», каллиграфия

1 разворот

Бумага, тушь

**46. «Пейзажи и изображения людей» (*Шаньшуй жэньбу цэ* 山水人物冊)**

1673

Музей провинции Юньнань, Куньмин

Пейзаж

15,1x17

? разворотов

Бумага, тушь

**47. «Десять разворотов с пейзажами» (*Шаньшуй ши кай* 山水十開)**

1666

Монастырь Линъяньшаньсы, Сучжоу

Пейзаж

21x15,5

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**48. «На поэзию эпох Сун и Юань» (*Сун Юань иньюнь цэ* 宋元吟韵册宋元吟韵册)**

Собрание Сюйбайчжай, Художественный музей Гонконга, Гонконг

Пейзаж

23x18

12 разворотов

Бумага, тушь, краски



**49. «Цветы и плоды» (Хуаго туцэ 花果圖冊)**

Художественный музей Китайского университета Гонконга, Гонконг. Инв.

№: 1996.0068

«Цветы и птицы»

8 разворотов

33x27

Бумага, тушь, краски

**50. «На поэзию Хуан Яньлю» (Хуан Яньлю шици цэ 黃硯旅詩意冊)**

1701–1702

Собрание Чжилэлоу, Гонконг

Пейзаж

20,5x34

22 разворота

Бумага, тушь, краски

Примечания: Как отмечает Джонатан Хэй, Шитао создал на стихи Хуан Яньлю с интервалом в один год два альбома, всего 32 листа. Сейчас листы этих альбомов перепутаны, причем известны только 27 листов, 22 из которых находятся в собрании Чжилэлоу, а еще четыре – в коллекции Музея Гугун в Пекине<sup>664</sup>.

**51. «Овощи и плоды» (Шуго цэ 蔬果冊)**

Собрание Чжилэлоу, Гонконг

«Цветы и птицы»

<sup>664</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 68.

28x21,5

4 разворота

Бумага, тушь, краски

**52. «Пейзажи» (*Шаньшуй цэ* 山水冊)**

Собрание Бэйшань тан, Гонконг

Пейзаж

47,5x31,2

4 разворота

Бумага, тушь

**53. «На поэзию Су Дунпо» (*Су Дунпо шии цэ* 蘇東坡詩意冊)**

1677-1678

Собрание семейства Хуан, Гонконг

Пейзаж, «цветы и птицы», «изображения людей»

9 разворотов

Бумага, тушь

Примечания: Шэнь Фу отмечает, что первоначально в альбоме было 12 листов, три из которых нынче считаются утраченными. По его мнению, свиток Шитао «Эхо» (*Кун шань сяо юй* 空山小语) из собрания Художественного музея Принстонского университета является одним из них<sup>665</sup>.

---

<sup>665</sup> См. подробно: *Шэнь Фу*. Мин Цин чжи цзи дэ кэ би гоулэ фэншан юй Шитао дэ цаоци цзопинь. С. 305–306.

**54. «Подлинные произведения Шитао» (Шитао чжэньцзи 石濤真跡)**

Музей императорского дворца, Тайбэй. Инв. №: 贈-畫-000839-00000

Пейзаж, каллиграфия

9 разворотов (8 пейзаж, 1 каллиграфия)

Бумага, тушь

**55. «Пейзажи» (Шаньшуй цзе 山水冊頁)**

Национальный исторический музей, Тайбэй. Инв. № листов: 75-03692–75-03699

Пейзаж

21x28,5

8 разворотов

Бумага, тушь

**56. «Цветы и травы» (Хуахуэй цэ 花卉冊)**

1707

Кабинет Шитоу, Тайбэй

«Цветы и птицы»

32,7x23,5

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**57. «Возвращение» (Гуй чжао 歸棹, Returning home)**

1695

Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. №: 1976.280a–n

Пейзаж, «цветы и птицы», каллиграфия

16,5x10,5

12 разворотов

Бумага, тушь, краски.

**58. «Цвета равнин и полей» (*Есэ туцэ* 野色圖冊, **Wilderness colors**)**

1700

Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. №: 1972.122a–1

Пейзаж, «цветы и птицы», «изображения людей»

26,7x24,1

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**59. «В поисках бессмертных» (*Шаньшуй туцэ* 山水圖冊, **Searching for Immortals**)**

Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. №: 1989.363.154a–h

Пейзаж

14,9x27,3

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**60. «Четыре времени года» (*Сыцзи шаньшуй цэ* 四季山水冊, **Landscapes of the Four Seasons**)**

Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. №: 1989.363.155a–h

Пейзаж

14,9x27,3

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**61. «Изображения людей и цветов-трав» (*Жэньу хуахуэй цэ* 人物花卉冊, **Flowers and figures**)**

1695

Художественный музей Принстонского университета, Принстон. Инв. №: y1967-16)

«Цветы и птицы», «изображения людей»

23x17,5

8 разворотов

Бумага, тушь

**62. «Пейзажи» (**Landscapes**)**

1701

Художественный музей Принстонского университета, Принстон. Инв. №: y1967-2

Пейзаж

24,4x19

11 разворотов (10 живопись +1 каллиграфия)

Бумага, тушь, краски

**63. «Каллиграфия и виды Лофушань» (Лофушань шухуа цэ 羅浮山書畫冊, Luo-Fu Mountains)**

1701–1705 или 1697

Художественный музей Принстонского университета, Принстон. Инв. №: у1967-17

Пейзаж, каллиграфия

28,5x20,1

4 разворота

Бумага, тушь, краски

**64. «Цветы сливы» (Мэйхуа цэ 梅花冊, Plum blossoms)**

1701–1705

Художественный музей Принстонского университета, Принстон. Инв. №: у1967-15

«Цветы и птицы»

20,2x29,7

8 разворотов

Бумага, тушь

**65. «Вспоминая Цзиньлин» (И Цзиньлин цэ 憶金陵冊, Reminiscences of Nanjing)**

1707

Галерея Фрира, Вашингтон. Инв. №: S1987.204

Пейзаж

23,8x19,2

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**66. «На поэзию Чжу Юньмина» (*Чжу Юньмин ши* 祝允明詩意圖冊,  
Landscapes Depicting Images From Zhu Yunming's Poems)**

Галерея Фрира, Вашингтон. Инв. №: F1993.5a-p

Пейзаж

27,2x20,3

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

Примечания: Живопись Шитао и каллиграфия Чжан Дацяня оформлены в противоположные развороты альбома.

**67. «Цветы и портрет Шитао» (Album of Flowers and Portrait of Shitao)**

Галерея Фрира, Вашингтон. Инв. №: S1987.207

1698?

«Цветы и птицы», «изображения людей»

25,6x34,5, 26x34,5

8 разворотов (7 – «цветы и птицы», 1 – портрет Шитао кисти неизвестного художника)

Бумага, тушь, краски

Примечания: Несколько листов из этого альбома находятся в собрании Дафэнтан<sup>666</sup>.

**68. «Воспоминания о Циньхуае» (Циньхуай ицзю цэ 秦淮憶舊冊,  
Reminiscences of Qinhuai River)**

1695?

Художественный музей Кливленда, Кливленд. Инв. №: 1966.31

Пейзаж

25,5x20,2

8 Разворотов

Бумага, тушь, краски

**69. «Сокровенные смыслы монаха Горькая тыква» (Кугуа мяоди цэ 苦瓜妙  
諦冊, Wonderful Conceptions of the Bitter Melon)**

1703

Музей изобразительного искусства Нельсона-Аткинс, Канзас-Сити. Инв. №: F83-50

Пейзаж

12 разворотов

57,8x35,6

Бумага, тушь, краски

---

<sup>666</sup> Fu M., Fu Shen. Op. cit. P. 232.



**70. «Пейзажи для Лю Шитоу» (*Вэй Лю Шитоу цзо шаньшуй цэ* 為劉石頭作山水冊, Album for Liu Shitou)**

1703

Художественный музей Бостона, Бостон. Инв. №: 48.11.1-12

Пейзаж

47,5x31,4

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**71. «Вспоминая Нанкин» (*Цзиньлин туцэ шиэр кай* 金陵圖冊十二開, Reminiscences of Nanking)**

1704

Музей искусств Беркли, Калифорнийский университет, Беркли

Пейзаж

15,2x22,9

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**72. «Пейзажи» (Landscapes)**

1694

Художественный музей округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес. Инв. №: 60.29.1a-h

Пейзаж

27,9x22,2

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**73. «Пейзажи и цветы-травы» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊)**

Токийский национальный музей, Токио. Инв. №: ТА-306

Пейзаж, «цветы и птицы»

15,4x32,6

Количество разворотов неизвестно

Бумага, тушь

**74. «Каллиграфия, поэзия и живопись: Праздник парамита-сутра» (*Кайшу***

***шиху: Божэсинь цзин* 楷書詩畫: 般若心經)**

Токийский национальный музей, Токио. Инв. №: ТВ-1409

29x17,6

Количество разворотов неизвестно

Бумага, тушь

**75. «Виды гор Хуаншань» (*Хуаншань туцэ* 黃山圖冊)**

1688

Национальный музей Киото, Киото. Инв. №: АК905

Пейзаж

-

11 разворотов

Бумага, тушь, краски

**76. «На поэзию Су Дунпо о временах года» (Су Дунпо шисюй шиш цэ 蘇東坡  
時序詩意冊)**

Художественный музей Осака, Осака

Пейзаж

12 разворотов

20,3x27,5

Бумага, тушь, краски

**77. «Лучшие из пейзажей» (Шаньшуй цзиньпинь цэ 山水精品冊)**

Коллекция Сумитомо, Музей Сэньоку хакукокан, Киото

Пейзаж

12 разворотов

23x17,6

Бумага, тушь, краски

**78. «Восемь живописных видов Хуаншань» (Хуаншань ба шэн туцэ 黃山八勝  
圖冊)**

1670 или 1679

Музей Сэньоку хакукокан, Киото

Пейзаж

20,1x26,8

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**79. «На поэзию Ду Фу» (Ду Фу ши и цэ 杜甫詩意冊)**

Музей искусств Сёто, Токио

Пейзаж

27x35,9

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**80. «Пейзажи для Ван Фэнъина» (Вэй Ван Фэнъин цзо шаньшуй сэ 為王封作  
滌山水冊)**

1691

Собрание Хигасияма, Токио

Пейзаж

Размеры неизвестны

10 разворотов

Бумага, тушь

**81. «Восемь видов Цзяннань» (Цзяннань ба цзин цэ 江南八景冊)**

Британский музей, Лондон. Инв. №: 1965,0724,0.11.1-8

Пейзаж

20,3x26,2

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**82. «Альбом из павильона Ванлю тан» (*Ванлю тан цзе* 望綠堂冊頁)**

1702

Музей Восточной Азии, Стокгольм. Инв. №: OM-1963-0004

Пейзаж

18,6x29,5

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**83. «Двенадцать разворотов с изображениями видов Лофушань» (*Лофу ту шиэр кай* 羅浮圖十二開)**

1697

Музей искусства Азии, Кельн. Инв. №: A 55,55

Пейзаж, каллиграфия

24,5x17,4

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**84. «Сто разворотов с изображениями архатов» (*Лохань бай кай цзе* 羅漢百開冊頁)**

1667–1672

Собрание Цуй Жучжо, Пекин

«Изображения людей»

42x24,5

100 разворотов

Бумага, тушь

**85. «Пейзажи, написанные для почтеннейшего даоса Юйя» (Вэй Юй лао даосюн цзо шаньшуй цэ 為禹老道兄作山水冊)**

Частное собрание семейства Ван, Нью-Йорк

Пейзаж

24x28

12 разворотов

Бумага, тушь

**Альбомы, выставленные на торгах аукционного дома Кристис**

**86. «Живопись и каллиграфия для Чжоу Цзина» (Вэй Чжоу Цзин цзо шухуа цэ 為周京作書畫冊)<sup>667</sup>**

Местонахождение неизвестно

«Цветы и птицы», каллиграфия

23,8x18,4

4 разворота

Бумага, тушь

<sup>667</sup> <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-plants-and-calligraphy-5823489/> (дата обращения: 29.01.2023).

**87. «Каллиграфия и живопись» (Шухуа туцэ 書畫圖冊)<sup>668</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж, каллиграфия

29x19,7

12 разворотов

Бумага, тушь; бумага, тушь, краски

**88. «Пейзажи и цветы-травы» (Шаньшуй хуахуэй цэ 山水花卉冊)<sup>669</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж, «цветы и птицы»

25,4x35

12 разворотов

Бумага, тушь

**89. Совместный альбом Шитао и Бада Шаньжэня<sup>670</sup>**

Местонахождение неизвестно

«Цветы и птицы», пейзаж

Разные размеры

7 разворотов (3 листа кисти Шитао)

Бумага, тушь

---

<sup>668</sup> <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-5015806/> (дата обращения: 29.01.2023).

<sup>669</sup> <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-4615552/> (дата обращения: 29.01.2023).

<sup>670</sup> <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-bada-shanren-4501041/> (дата обращения: 29.01.2023).

**90. «Пейзажи» (Шаньшуй цэ 山水冊)<sup>671</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

21х31,5 (5 листов), 15х27(3 листа)

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

Примечания: Альбом был составлен коллекционером У Жунгуаном (1773–1843) из двух серий (5+3).

**91. «Пейзажи» (Шаньшуй цэ 山水冊)<sup>672</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

35,5х23,2

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**92. «Пейзажи» (Шаньшуй цэ 山水冊)<sup>673</sup>**

1695

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

24х17,8

---

<sup>671</sup> <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-landscapes-6112212/> (дата обращения: 29.01.2023).

<sup>672</sup> <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-landscapes-5749925/> (дата обращения: 29.01.2023).

<sup>673</sup> <https://www.christies.com/lot/lot-shitao-4268029/> (дата обращения: 29.01.2023).



10 разворотов

Бумага, тушь

**Альбомы, выставлявшиеся на торгах аукционного дома Сотбис**

**93. «Пейзажи» (*Шаньшуй цэ* 山水冊)<sup>674</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

26,7x17,5

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**94. «Пейзажи» (*Шаньшуй цэ* 山水冊)<sup>675</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

14x26,5

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**95. «Пейзажи» (*Шаньшуй цэ* 山水冊)<sup>676</sup>**

Местонахождение неизвестно

<sup>674</sup> <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2018/fine-classical-chinese-paintings-hk0810/lot.2589.html> (дата обращения: 29.01.2023).

<sup>675</sup> <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2017/fine-classical-chinese-paintings-hk0719/lot.2900.html> (дата обращения: 29.01.2023).

<sup>676</sup> <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2016/fine-classical-chinese-paintings-hk0635/lot.360.html> (дата обращения: 29.01.2023).

Пейзаж

20x15

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**96. «Различные рисунки Цинсяца» (Цинсян цзахуа 清湘雜畫)<sup>677</sup>**

Отдельные листы 1686, 1687

Местонахождение неизвестно

Пейзаж, «цветы и птицы»

33,5x24,5

10 разворотов

Бумага, тушь

**97. «Каллиграфия и живопись» (Шухуа туцэ 書畫圖冊)<sup>678</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж, каллиграфия

23,7x16,4

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

<sup>677</sup> <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2015/fine-classical-chinese-paintings-n09320/lot.464.html> (дата обращения: 29.01.2023).

<sup>678</sup> <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2015/fine-classical-chinese-paintings-n09320/lot.497.html> (дата обращения: 29.01.2023).

**98. «На поэзию Ду Фу» (Ду Фу ши и цэ 杜甫詩意冊)<sup>679</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж, каллиграфия

39x27

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**99. «Двенадцать разворотов с изображениями сливы» (Мэйхуа цэ шиэр кай 梅花冊十二開)<sup>680</sup>**

Местонахождение неизвестно

«Цветы и птицы»

20x30,5

12 разворотов

Бумага, тушь

**100. «Пейзажи и цветы-травы» (Шаньшуй хуахуэй цэ 山水花卉冊頁)<sup>681</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж, «цветы и птицы»

32,5x24,5

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

<sup>679</sup> <https://auction.artron.net/paimai-art5159551375/> (дата обращения: 16.10.2022).

<sup>680</sup> <https://auction.artron.net/paimai-art5127041103/> (дата обращения: 16.10.2022).

<sup>681</sup> <https://auction.artron.net/paimai-art5149370462/> (дата обращения: 16.10.2022).

**101. «Пейзажи» (Шаньшуй цзе 山水冊頁)<sup>682</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

19,5x13,8

8 разворотов

Бумага, тушь, краски

**102. «Пейзажи» (Шаньшуй цзе 山水冊頁)<sup>683</sup>**

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

23,2x16

12 разворотов

Бумага, тушь, краски

**103. «Изображения шестнадцати архатов [кисти] Шитао» (Шитао шилю лохань туцэ 石濤十六羅漢圖冊)<sup>684</sup>**

Местонахождение неизвестно

«изображения людей»

-

17 разворотов (16 листов с изображениями архатов+1 лист с каллиграфией Гуй Чжуана)

Шелк, тушь, краски

<sup>682</sup> <https://auction.artron.net/paimai-art5001730551/> (дата обращения: 16.10.2022).

<sup>683</sup> <https://auction.artron.net/paimai-art69630996/> (дата обращения: 16.10.2022).

<sup>684</sup> [http://www.022meishu.com/Sale/2015/12-14/25612\\_0.html](http://www.022meishu.com/Sale/2015/12-14/25612_0.html) (дата обращения: 22.11.2022).

Частные коллекции**104. «Восемь разворотов с пейзажами и подписями Чэн Цзиньэ» (Чэн Цзиньэ дуйти ба кай шаньшуй цэ 程京萼對題八開山水冊頁)<sup>685</sup>**

1681

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

17,5x12,5

8 разворотов

Бумага, тушь

**105. «Поэзия и живопись» (Шихуа цэ 詩畫冊)<sup>686</sup>**

Частная коллекция

Пейзаж

27x21

? разворотов

Бумага, тушь, краски

**106. «Изображения орхидей» (Се лань цэ 寫蘭冊)<sup>687</sup>**

Местонахождение неизвестно

«Цветы и птицы»

Размеры не известны

<sup>685</sup> [http://www.022meishu.com/Sale/2018/10-31/50997\\_0.html](http://www.022meishu.com/Sale/2018/10-31/50997_0.html) (дата обращения: 16.11.2022).<sup>686</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 55.<sup>687</sup> Ibid., p. 135.

12 разворотов

Бумага, тушь

**107. «Изысканные пейзажи Шитао» (*Шитао сиби шаньшуй цэ* 石濤細筆山水冊)<sup>688</sup>**

1702

Местонахождение неизвестно

Пейзаж

20,7x16

10 разворотов

Бумага, тушь, краски

**108. Совместный альбом Шитао и Бада Шаньжэня<sup>689</sup>**

Частная коллекция

«Цветы и птицы», пейзаж

21,1x17,2

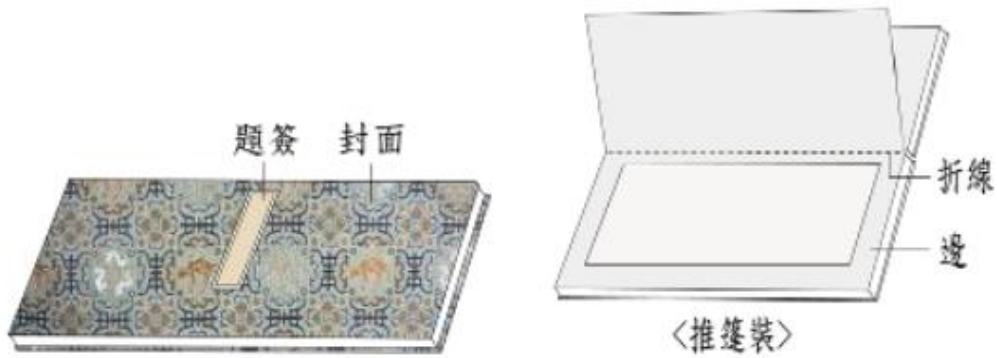
6 разворотов

Бумага, тушь, краски

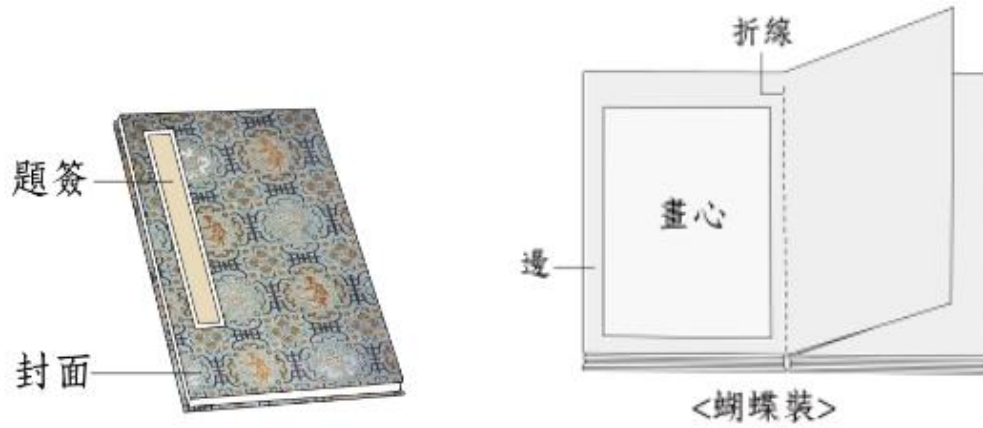
<sup>688</sup> [http://www.n21ce.com:8080/live/livepreview\\_detail.aspx?a=4847&t=8073&v=1](http://www.n21ce.com:8080/live/livepreview_detail.aspx?a=4847&t=8073&v=1) (дата обращения: 16.10.2022).

<sup>689</sup> Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. P. 291

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Откидной альбом (туйпэнши цзе 推篷式冊頁).



Илл. 2. Распашной альбом типа «бабочка» (хуедиши цзе 蝴蝶式冊頁).



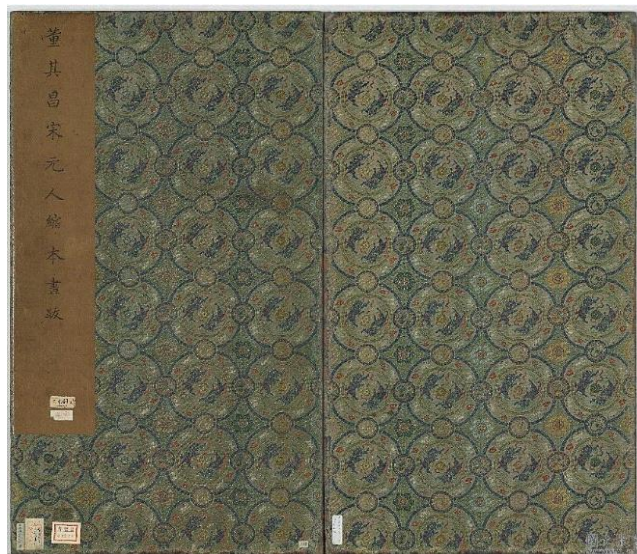
Илл. 3. Складной альбом типа «гармоника» (цзинчэжэши цзе 經折式冊頁).



Илл. 4. Жесткая обложка из древесины (инму мянь 硬木面).



Илл. 5. Обложка со вставками из парчи (цяньцзинь мянь 嵌錦面).



Илл. 6. Обложка, обтянутая парчой (баоцзинь мянь 包錦面).





Илл. 7. Альбомный разворот с обрамлением из однотонного узорчатого шелка.



Илл. 8. Форзацы альбома «В малом воплощается великое».



**Илл. 9.** Цю Ин (1494–1552) «Оценка древностей в бамбуковом дворике». Шелк, тушь, краски. 41,1x33,8. Музей Гугун, Пекин.



**Илл. 10.** Е Сяоянь (XIII в.) «Десять видов озера Сиху» (*Сиху ши цзин ту* 西湖十景圖). Шелк, тушь. 23,9x20,2. Музей императорского дворца, Тайбэй.



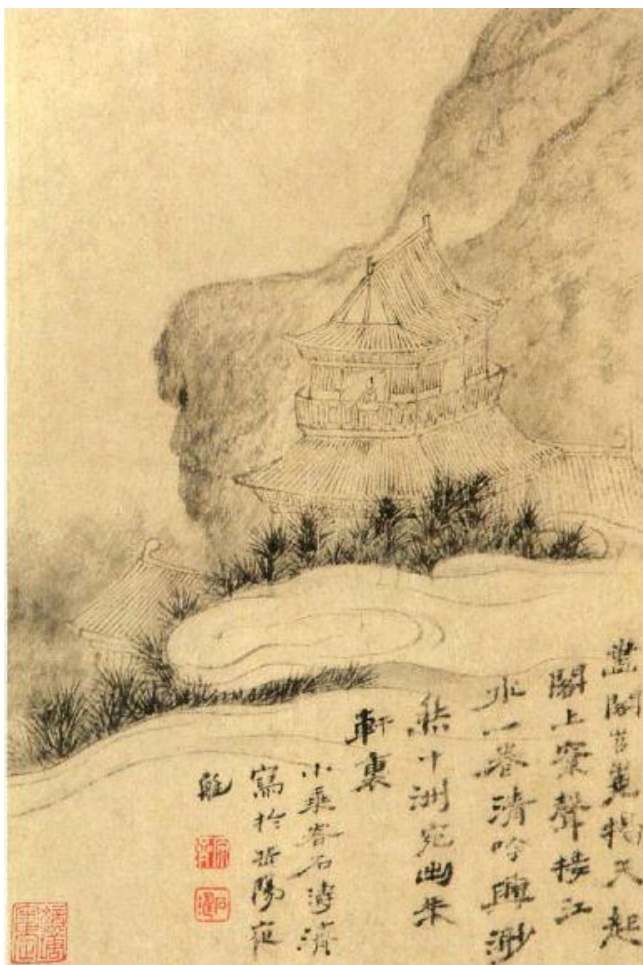
**Илл. 11.** У Чжэнь (1280–1354). «Руководство по изображению бамбука тушью» (*У Чжэнь Мо чжу пу* 吳鎮墨竹譜), 1350. Бумага, тушь. 40,3x52. Музей императорского дворца, Тайбэй.



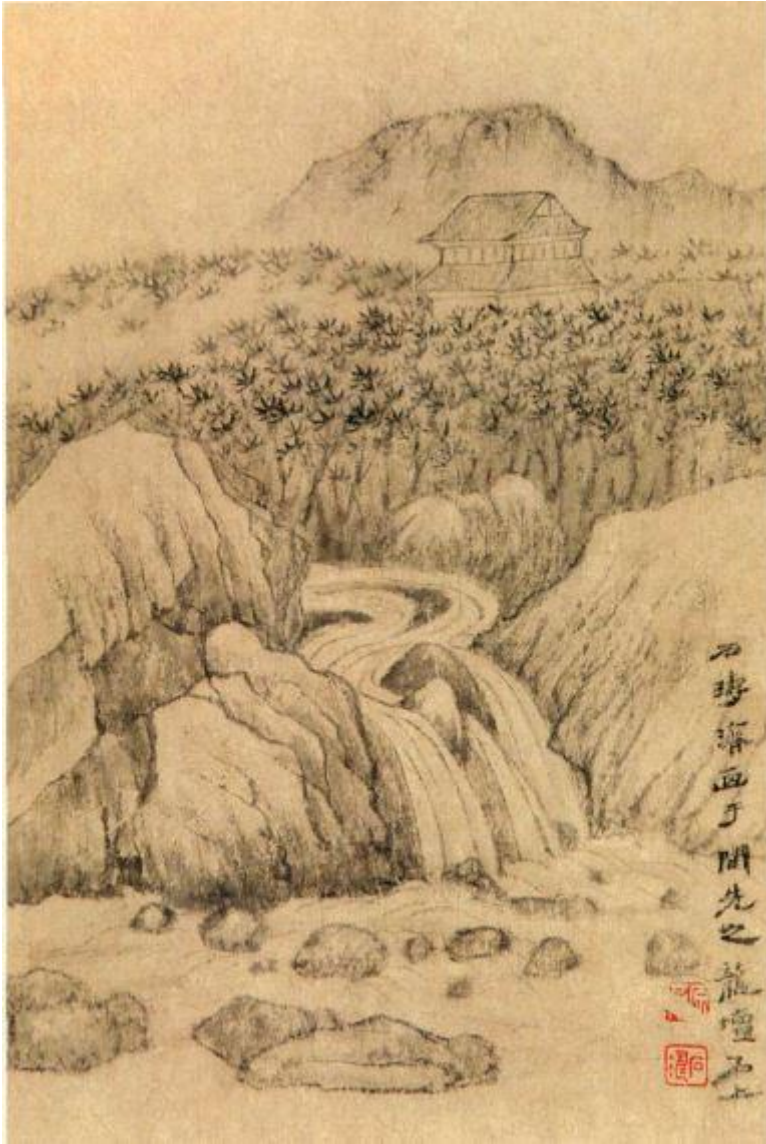
**Илл. 12.** Ван Ли (1332–?). «Виды гор Хуашань» (*Хуашань ту цэ* 華山圖冊), 1383. Бумага, тушь, краски. 34,5x50,5. Музей Гугун, Пекин.



**Илл. 13.** Шитао (1642–1707). Разыскиваю причудливые вершины для набросков (*Сю цзинь цифэн да цаогао* 搜儘奇峰打草稿, 1691). Тушь, бумага. 42,8x285,5. Музей Гугун, Пекин.



**Илл. 14.** Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊, 1657–1664). Лист 1. Бумага, тушь. 25x17,6. Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу.



**Илл. 15.** Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊, 1657–1664). Лист 8. Бумага, тушь. 25x17,6. Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу.



**Илл. 16.** Заводь Лунтань. Фотография.



Илл. 17. Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветоч-  
 трав» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊, 1657–1664). Лист 12. Бумага, тушь.  
 25x17,6. Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу.



Илл. 18. Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветоч-  
 трав» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊, 1657–1664). Лист 6. Бумага, тушь. 25x17,6.  
 Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу.





**Илл. 19.** Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветов-трав» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊, 1657–1664). Лист 4. Бумага, тушь. 25x17,6. Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу.



Илл. 20. Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветотрав» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊, 1657). Лист 7. Бумага, тушь. 25x17,6. Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу.



**Илл. 21.** Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения пейзажей, людей и цветочных трав» (*Шаньшуй хуахуэй цэ* 山水花卉冊, 1657–1664). Лист 12. Бумага, тушь. 25x17,6. Музей провинции Гуандун, Гуанчжоу.

**Илл. 22.** Шитао (1642–1707). Альбом «Двадцать один разворот с видами Хуаншань» (*Хуаншань ту эршии кай* 黃山圖二十一開). Лист 1. Бумага, тушь, краски. 30,8x24,1. Музей Гугун, Пекин.

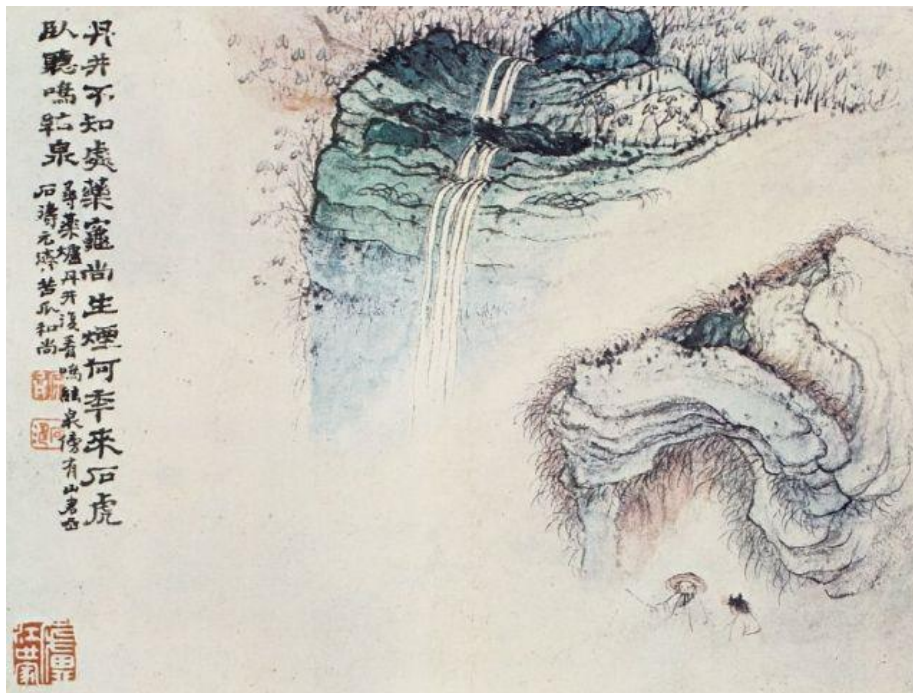




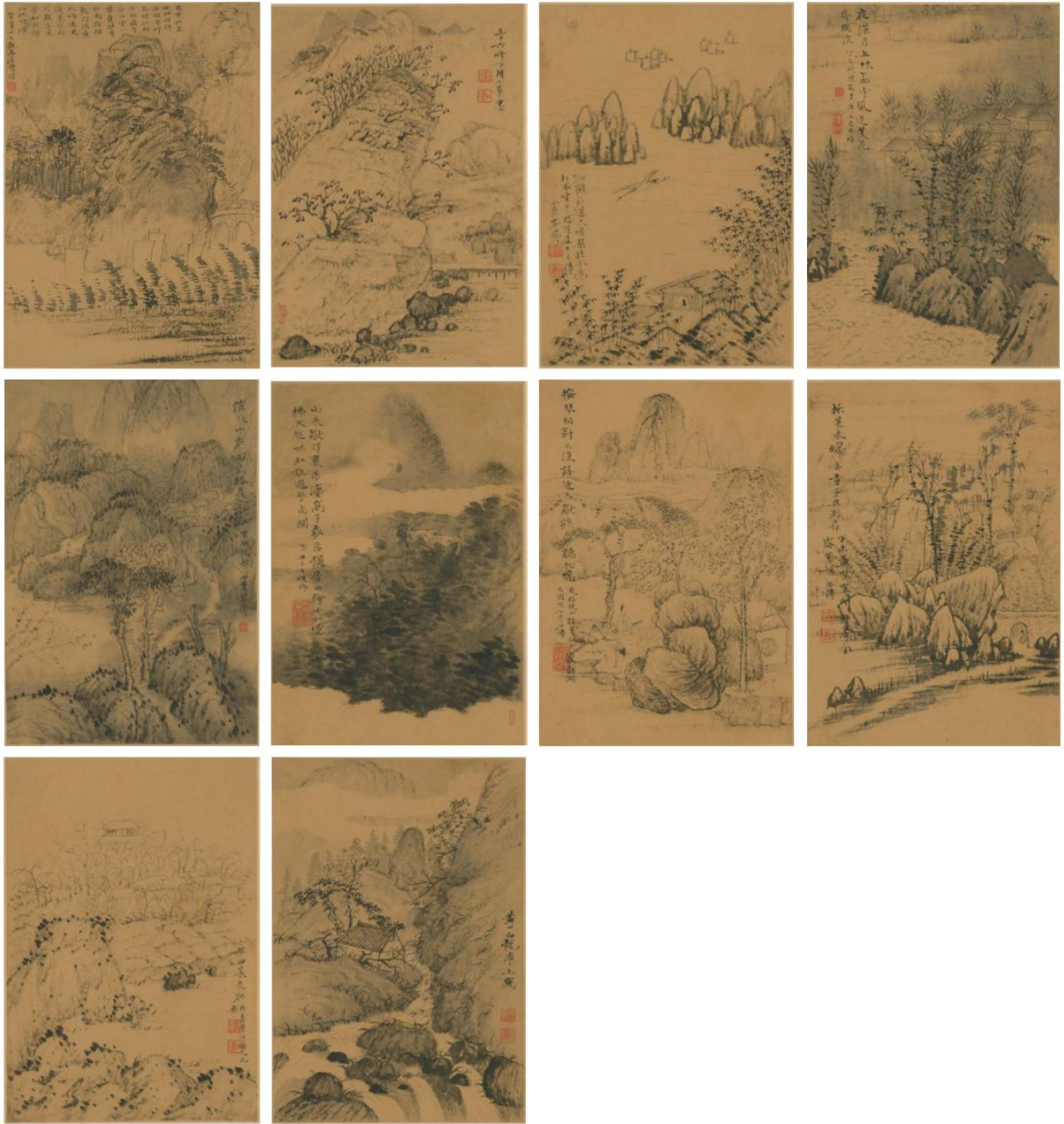
**Илл. 23.** Шитао (1642–1707). Альбом «Двадцать один разворот с видами Хуаншань» (*Хуаншань ту эриши кай* 黄山圖二十一開). Листы 1, 3, 4, 6, 7, 8, 12, 13, 17. Бумага, тушь, краски. 30,8x24,1. Музей Гугун, Пекин.



Илл. 24. Шитао (1642–1707). Альбом «Восемь живописных видов Хуаншань» (Хуаншань ба шэн туцэ 黃山八勝圖冊). Бумага, тушь, краски. 20,1x26,8. Музей Сэньоку хакукокан, Киото.



Илл. 25. Шитао (1642–1707). Альбом «Восемь живописных видов Хуаншань» (Хуаншань ба шэн туцэ 黃山八勝圖冊). Лист 5. Бумага, тушь, краски. 20,1x26,8. Музей Сэньоку хакукокан, Киото.



**Илл. 26.** Шитао (1642–1707). Альбом «Пейзажи» (*Шаньшуй ту цэ* 山水圖冊, 1667–1677). Бумага, тушь. 24,5x17,2. Музей Гугун, Пекин.



Илл. 27. Шитао (1642–1707). Альбом «Виды окрестностей монастыря Лунъюсы у горы Цзиньшань» (Цзиньшань Лунъюсы туцэ 金山龍游寺圖冊). Бумага, тушь. 24,6x17,6. Музей Гугун, Пекин.



**Илл. 28.** Шитао (1642–1707). Альбом «Воспоминания о Циньхуае» (*Циньхуай и цзю цэ* 秦淮憶舊冊, 1695). Бумага, тушь, краски. 25,5x20,2. Художественный музей Кливленда, Кливленд.





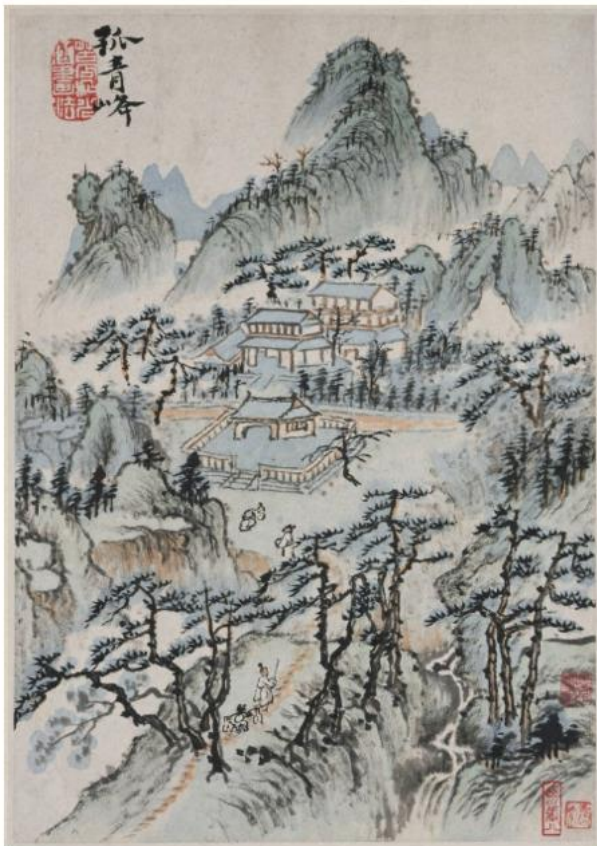
**Илл. 29.** Шитао (1642–1707). Альбом «Вспоминая Цзиньлин» (*И Цзиньлин цэ* 憶金陵冊, 1707). Лист 1. Бумага, тушь, краски. 23,8x19,2. Галерея Фрира, Вашингтон.



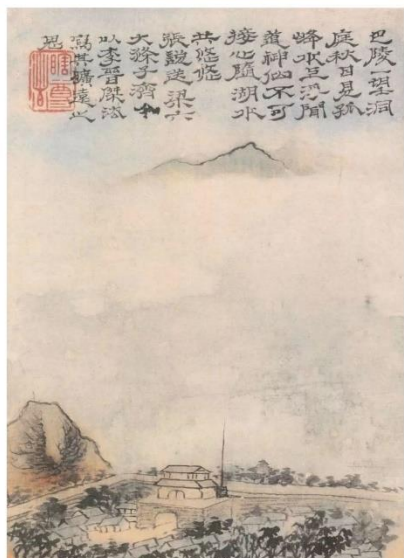
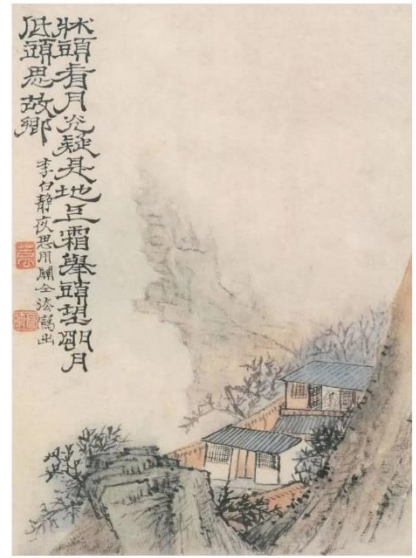
Илл. 30. Шитао (1642–1707). Альбом «Восемь видов Цзяннань» (*Цзяннань ба цзин цэ* 江南八景冊). Лист 7. Бумага, тушь, краски. 20,3x26,2. Британский музей, Лондон.



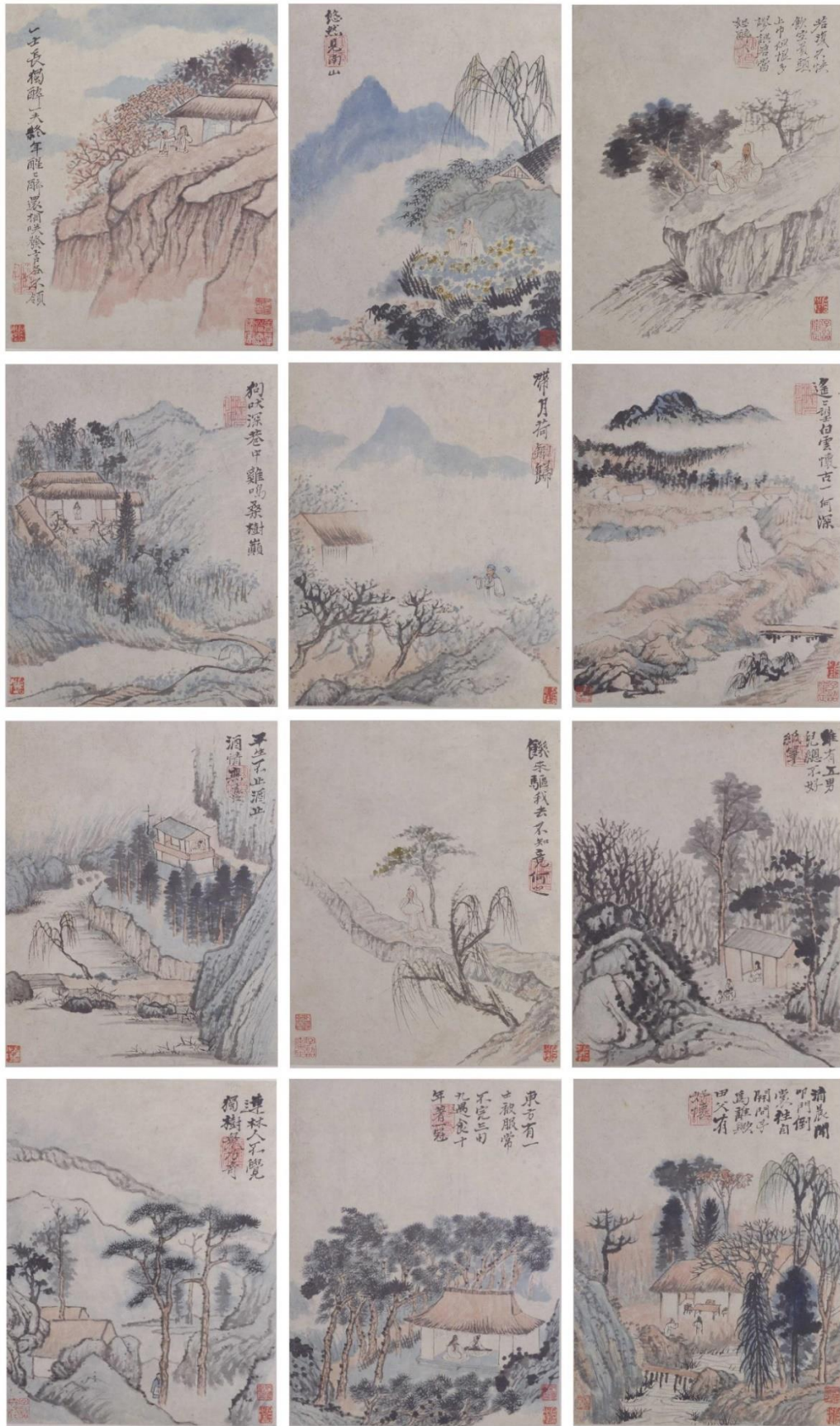
Илл. 31. Шитао (1642–1707). Альбом «Восемь видов Цзяннань» (*Цзяннань ба цзин цэ* 江南八景冊). Лист 5. Бумага, тушь, краски. 20,3x26,2. Британский музей, Лондон.



Илл. 32. Шитао (1642–1707). Альбом «Виды гор Лофушань» (Лофушань шухуа цэ 羅浮山書畫冊). Бумага, тушь, краски. 28,5x20,1. Художественный музей Принстонского университета, Принстон.



Илл. 33. Шитао (1642–1707). Альбом «На поэзию эпохи Тан» (*Тан жэнь ши ши туцэ* 唐人詩意圖冊). Бумага, тушь, краски. 16,4x23. Музей Гугун, Пекин.



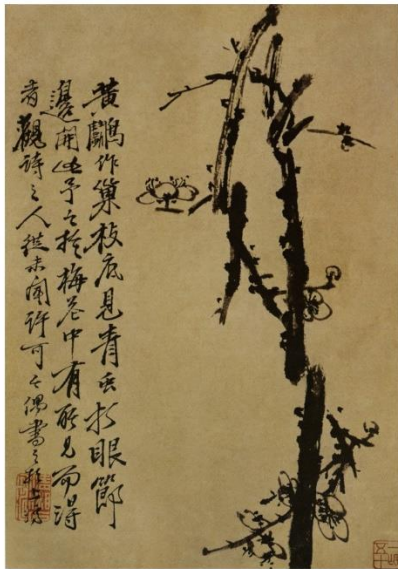
Илл. 34. Шитао (1642–1707). Альбом «На поэзию Тао Юаньмина» (*Тао Юаньмин иши туцэ* 陶淵明詩意圖冊). Бумага, тушь, краски. 27x21. Музей Гугун, Пекин.



**Илл. 35.** Гао Цзянь (1635–1713). Альбом «Написанное на поэзию Тао Цяня» (*Се Тао Цянь ши и цэ 寫陶潛詩意冊*). Бумага, шелк, краски. 14x20,8. Художественный музей, Гонконг.



Илл. 36. Шитао (1642–1707). Альбом «Цветы сливы мэйхуа» (Мэйхуа цэ 梅花冊 Plum blossoms). Бумага, тушь. 20,2x29,7. Художественный музей Принстонского университета, Принстон.



Илл. 37. Шитао (1642–1707). Альбом «Цветы и травы» (Хуахуэй тунцэ 花卉圖冊). Бумага, тушь. 29,9x20,8. Музей Гугун, Пекин.





Илл. 38. Шитао (1642–1707). Альбом «Цветы и травы» (Хуахуэй туцэ 花卉圖冊). Бумага, тушь, краски. 31,2x20,4. Шанхайский музей, Шанхай.



Илл. 39. Шитао (1642–1707). Альбом «Цветы и травы» (Хуахуэй туцэ 花卉圖冊). Лист 3. Бумага, тушь, краски. 31,2x20,4. Шанхайский музей, Шанхай.



Илл. 40. Шитао (1642–1707). Альбом «Цветы и портрет Шитао» (Album of Flowers and Portrait of Shitao). Бумага, тушь, краски. 25,6x34,5, 26x34,5. Галерея Фрира, Вашингтон.



Илл. 41. Шитао (1642–1707). Альбом «Овощи и плоды» (Шу го цэ 蔬果冊). Бумага, тушь, краски. 28x21,5. Собрание Чжилэлоу, Гонконг.



**Илл. 42.** Неизвестный автор. Эстамп «Архат в подражание Гуаньсю». 1757. Бумага, тушь. 137,2x68,6. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.



**Илл. 43.** У Бинь. Фрагмент из свитка «Шестнадцать архатов» (*Шилю лохань ту* 十六羅漢圖, 1591). Бумага, тушь, краски. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.



**Илл. 44.** Шитао (1642–1707). Альбом «Сто разворотов [с изображениями] архатов» (*Лохань бай кай цзе* 羅漢百開冊頁). Лист 6, 7. Бумага, тушь. Собрание Цуй Жучжо.



**Илл. 45.** Шитао (1642–1707). Альбом «Сто разворотов [с изображениями] архатов» (*Лохань бай кай цзе* 羅漢百開冊頁). Лист 22. Бумага, тушь. Собрание Цуй Жучжо.



**Илл. 46.** Шитао (1642–1707). Альбом «Сто разворотов [с изображениями] архатов» (Лохань бай кай цзе 羅漢百開冊頁). Листы 19, 46. Бумага, тушь. Собрание Цуй Жучжо.



**Илл. 47.** Шитао (1642–1707). Альбом «Сто разворотов [с изображениями] архатов» (Лохань бай кай цзе 羅漢百開冊頁). Лист 76. Бумага, тушь. Собрание Цуй Жучжо.



**Илл. 48.** Шитао (1642–1707). Альбом «Сто разворотов [с изображениями] архатов» (Лохань бай кай цзе 羅漢百開冊頁). Листы 44, 18, 81, 61. Бумага, тушь. Собрание Цуй Жучжо.





**Илл. 49.** Шитао (1642–1707). Альбом «Сто разворотов [с изображениями] архатов»  
 (Лохань бай кай цзе 羅漢百開冊頁). Лист 40. Бумага, тушь. Собрание Цуй Жучжо.



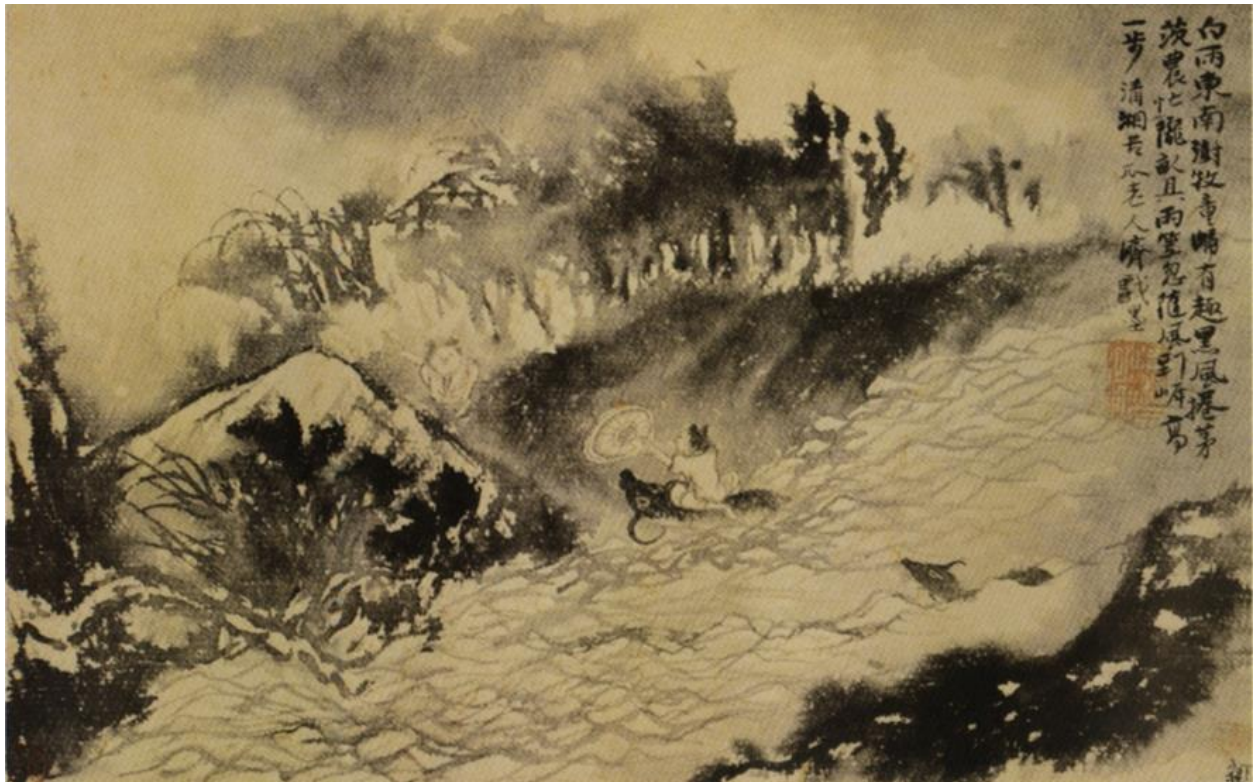
**Илл. 50.** Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения людей и цветов-трав» (*Жэньбу хуахуэй цэ* 人物花卉冊, 1695). Лист 5. Бумага, тушь. 23x17,5. Художественный музей Принстонского университета, Принстон.



**Илл. 51.** Лян Кай (XIII в.) «Ли Бо на прогулке». Бумага, тушь. 81,1x30,5. Токийский национальный музей.



Илл. 52. Шитао (1642–1707). Альбом «Двенадцать разворотов с пейзажами и цветами» (*Шаньшуй хуахуэй шиэр кай* 山水花卉十二開, 1699). Лист 8. Бумага, тушь. 25,5x38. Шанхайский музей, Шанхай.



Илл. 53. Шитао (1642–1707). Альбом «Двенадцать разворотов с пейзажами и цветами» (*Шаньшуй хуахуэй шиэр кай* 山水花卉十二開, 1699). Лист 4. Бумага, тушь. 25,5x38. Шанхайский музей, Шанхай.



**Илл. 54.** Шитао (1642–1707). Альбом «Изображения людей и цветов-трав» (*Жэньбу хуахуэй цэ* 人物花卉冊, 1695). Лист 6. Бумага, тушь. 23x17,5. Художественный музей Принстонского университета, Принстон.



Илл. 55. Сюй Вэй (1521–1593). Листы из альбома «Изображения людей и цветочных трав» (Жэньбу хуахуэй цэ 人物花卉冊). Бумага, тушь. Музей Гугун, Пекин.



**Илл. 56.** Лян Кай (XIII в.). «Портрет небожителя, написанный методом брызганной туши» (*Помо сяньжэнь ту* 潑墨仙人圖). Бумага, тушь. 48,7x27,7. Музей императорского дворца, Тайбэй.



**Илл. 57.** Лян Кай (XIII в.). «Шестой патриарх рубит бамбук» (*Люцзу цзе чжу ту* 六祖截竹圖). Бумага, тушь. 72,7x31,5. Токийский национальный музей, Токио.



Илл. 58. Альбом «Десять пейзажей». Бумага, тушь. 27x16,5. Государственный музей Востока, Москва.

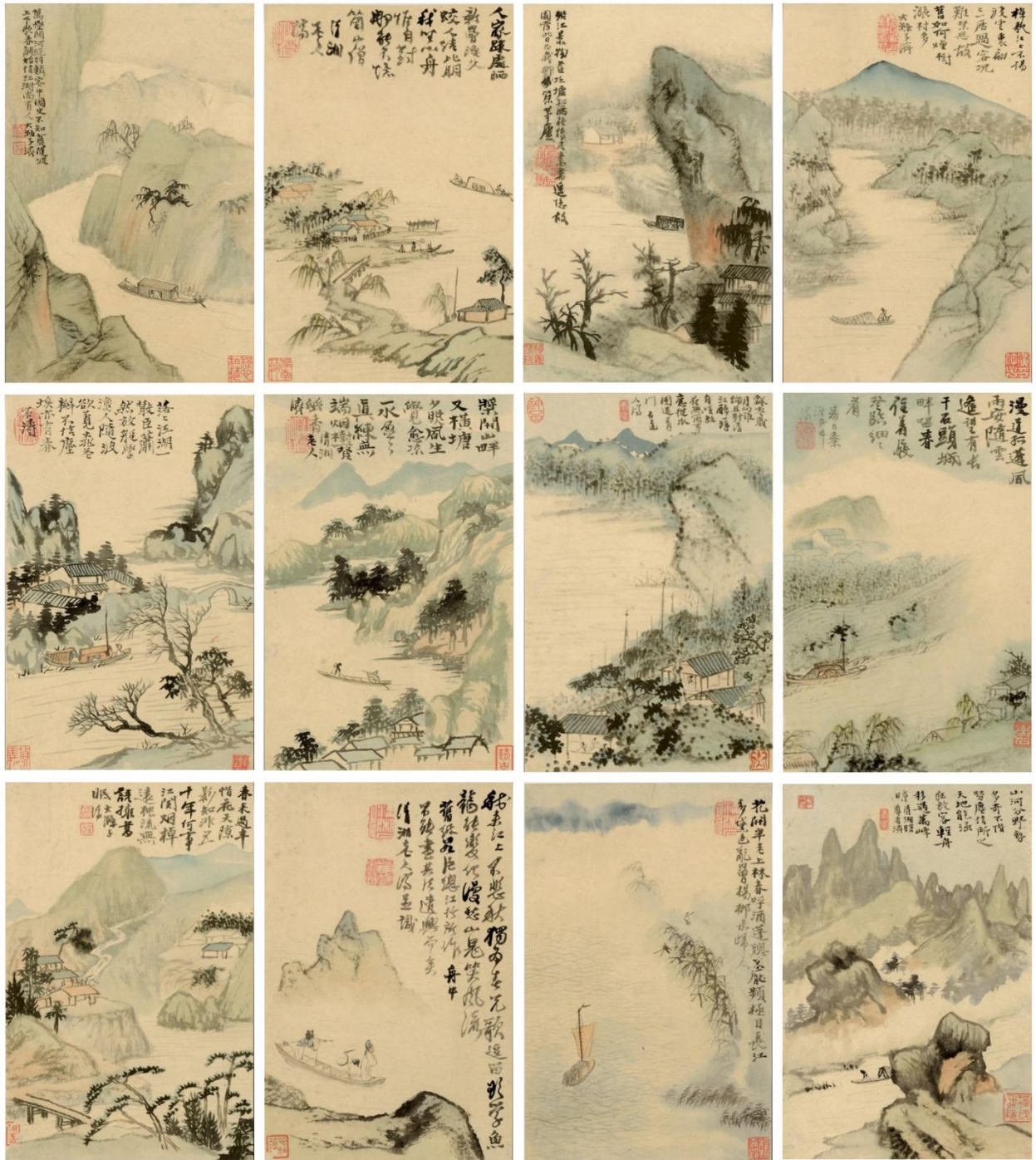


**Илл. 59.** Альбом «Десять пейзажей». Лист 5. Бумага, тушь. 27x16,5. Государственный музей Востока, Москва.



**Илл. 60.** Печать из альбома «Десять пейзажей» из собрания Государственного музея Востока (слева). Печать Шитао из справочника «Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов» под редакцией Шанхайского музея (справа).

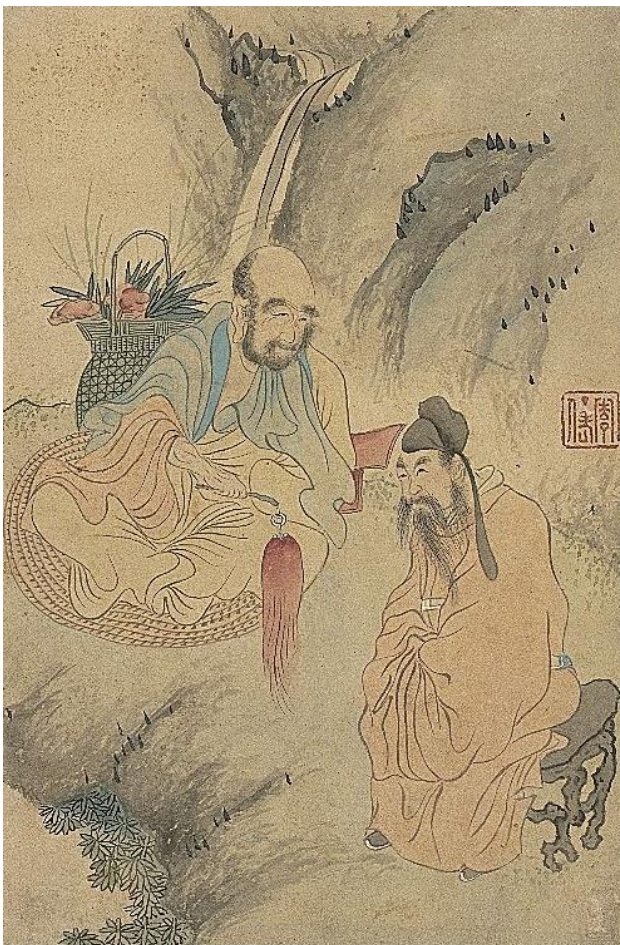




Илл. 61. Альбом «Странствие по реке [кисти] Шитао» (*Шитао цзян син хуацэ* 石濤江行畫冊), авторство приписывается Шитао. Бумага, тушь, краски. Частное собрание, Китай.



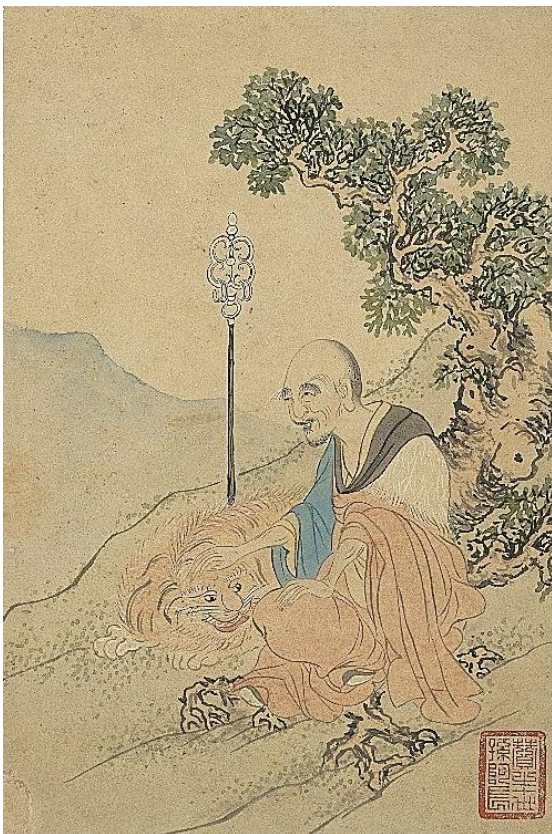
**Илл. 62.** Альбом «Архаты кисти Шитао» (*Шитао хуа лохань* 石濤畫羅漢). Лист 16. Бумага, тушь, краски. 29x19,2. Музей императорского дворца, Тайбэй.



**Илл. 63.** Альбом «Архаты кисти Шитао» (*Шитао хуа лохань* 石濤畫羅漢). Лист 13. Бумага, тушь, краски. 29x19,2. Музей императорского дворца, Тайбэй.



**Илл. 64.** Фрагмент свитка «Шестнадцать высокочтимых» (*Шилю цзуньчжэ сян* 十六尊者像, 1667). Бумага, тушь. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.



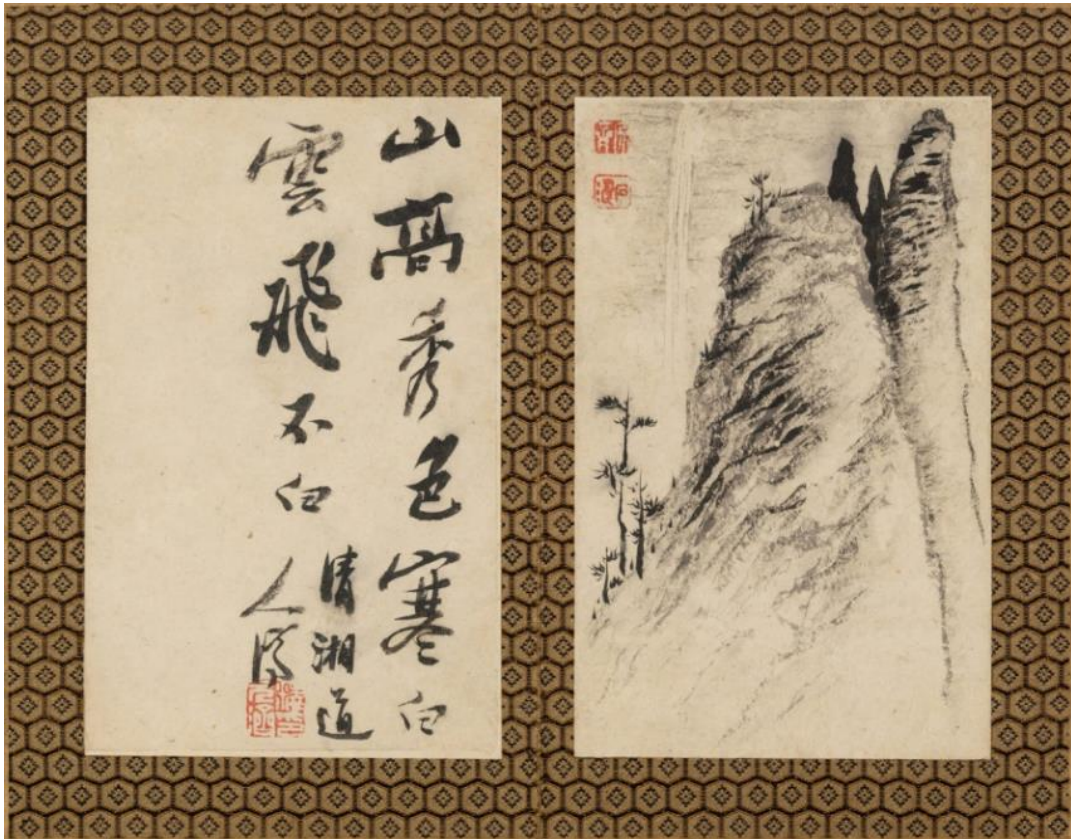
**Илл. 65.** Альбом «Архаты кисти Шитао» (*Шитао хуа лохань* 石濤畫羅漢). Лист 9. Бумага, тушь, краски. 29x19,2. Музей императорского дворца, Тайбэй.



**Илл. 66.** Печать Шитао из справочника «Печати и подписи китайских живописцев и каллиграфов» под редакцией Шанхайского музея (слева). Печать из альбома «Архаты кисти Шитао» из собрания Музея императорского дворца, Тайбэй (справа).



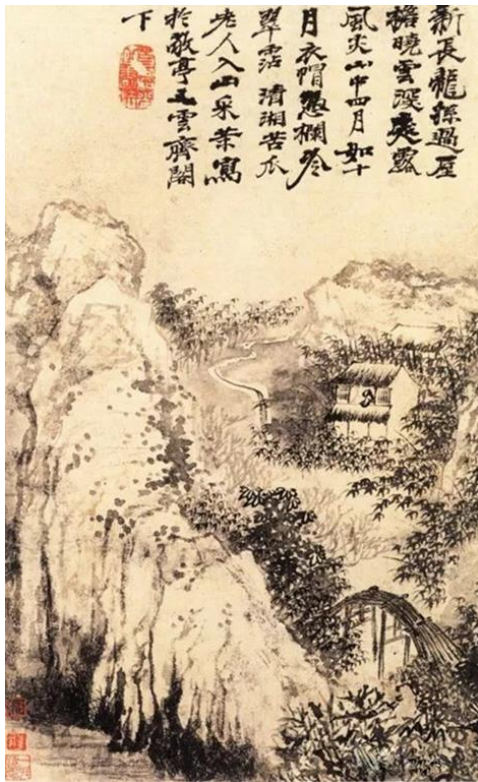
**Илл. 67.** Шитао (1642–1707). Альбом «Возвращение» (*Гуйчжао 歸棹*, 1695). Разворот 1. Бумага, тушь. 16,5x10,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Илл. 68. Шитао (1642–1707). Альбом «Возвращение» (Гуйчжао 歸棹, 1695). Разворот 3. Бумага, тушь. 16,5x10,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Илл. 69. Шитао (1642–1707). Альбом «Возвращение» (Гуйчжао 歸棹, 1695). Разворот 9. Бумага, тушь. 16,5x10,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Илл. 70. Шитао (1642–1707). Альбом «Странствие к горам Хуаншань» (Хуаншань юцзун 黄山游蹤). Лист 2. Бумага, тушь. 35,1x23,8. Музей Гугун, Пекин.



Илл. 71. Шитао (1642–1707). Альбом «Возвращение» (Гуйчжао 歸棹, 1695). Разворот 10. Бумага, тушь. 16,5x10,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



**Илл. 72.** Ли Чэн (919?–967). «Читая стелу» (*Ду бэй кэ ши ту* 讀碑窠石圖). Шелк, тушь, краски. 126,3x104,9. Городской художественный музей, Осака.



**Илл. 73.** Шитао (1642–1707). Альбом «Пейзажи» (*Шаньшуй туцэ* 山水圖冊, 1667–1677). Бумага, тушь. 24,5x17,2. Лист 6. Музей Гугун, Пекин.