

HISTORY OF THE EAST

Universal History

ИСТОРИЯ ВОСТОКА

Всеобщая история

Научная статья

УДК 7.032(510)"06/13"

<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2025-8-4-5-639-662>

Исторические науки

В поисках танских и сунских последователей У Даоцзы: специфика вопроса и ключевые художники

Павел Владиславович Бейн

Институт востоковедения РАН, Москва, Россия,

pbein@yandex.ru; <https://orcid.org/0000-0002-2898-2961>

Аннотация. «Божественный художник» У Даоцзы (685–758) — одна из центральных фигур в контексте эволюции изящных искусств Поднебесной, воплощение «золотого века» династии Тан (618–907). Несмотря на признанный авторитет художника, вопрос о том, кого можно считать наследниками его творческой манеры, остается актуальным, тем более что за прошедшие столетия были утрачены оригинальные произведения автора. Несмотря на наличие мастерской и учеников, У Даоцзы не оставил после себя школы с отчетливо сформулированными постулатами. Средневековые теоретики и критики искусства и вовсе были склонны считать, что дарования Мастера У неповторимы и уникальны, вследствие чего никто не в силах стать его полноправным преемником. Путь последователей мастера нередко дополнительно осложнялся и другими обстоятельствами. Все это выдвигает на первый план ключевую цель исследования — определение степени влияния У Даоцзы и его живописной манеры на традицию китайской культовой живописи. Материалы исследования включают письменные источники на китайском, английском, французском и русском языках: автор статьи учел в работе как исторические хроники периодов Тан и Сун, так и современные научные труды. Используя сравнительный метод работы, рассматриваются сохранившиеся примеры произведений танских и сунских преемников У Даоцзы, репродукции которых приведены в статье в качестве иллюстраций. Помимо сравнительного, исследование опирается на комплекс общенаучных методов и принципов. Анализ танских и сунских последователей У Даоцзы позволяет подтвердить положение о том, что его влияние на традицию культовой живописи во многом носит опосредованный характер. Тем



Контент доступен под лицензией Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция-СохранениеУсловий») 4.0 Всемирная.

© Бейн П. В., 2025

© Ориенталистика, 2025



не менее уникальный стиль Мастера У был глубоко усвоен искусством Китая. Рассматриваемые в данной статье примеры произведений позволяют, по крайней мере отчасти, подтвердить справедливость положений средневековых хронистов.

Ключевые слова: школа У Даоцзы, искусство Тан, искусство Сун, искусство Китая, культовая живопись, теоретики китайского искусства, Северная школа китайской живописи, Южная школа китайской живописи, вэньжэньхуа, живопись интеллектуалов

Для цитирования: Бейн П. В. В поисках танских и сунских последователей У Даоцзы: специфика вопроса и ключевые художники. *Ориенталистика*. 2025;8(4-5):000–000. (In Russ.). <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2025-8-4-5-000-000>.

Original article

History studies

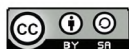
<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2025-8-4-5-603-623>

In Search of Tang and Song Followers of Wu Daozi: The Specifics of the Issue and Key Artists

Pavel V. Bein

*Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia,
pbein@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2898-2961>*

Abstract. The “divine artist” Wu Daozi (685–758) is one of the central figures in the context of the evolution of fine arts in China, the embodiment of the “golden age” of the Tang dynasty (618–907). Despite the fame of the artist, the question of who can be considered the heirs of his creative style remains relevant. The author’s original works have been lost over the past centuries. Wu Daozi, despite having a workshop and students, did not leave behind a school with clearly defined postulates. Medieval theorists and critics of art were generally inclined to believe that Master Wu’s gifts were inimitable and unique in their kind, so no one could become his full-fledged successor. The path of his followers was often additionally complicated by other circumstances. These problems highlight the key goal of the study — to determine the degree of influence of Wu Daozi and his style on the tradition of Chinese cult painting. The research materials include written sources in Russian, English, French and Chinese. Among them are both modern scientific works and historical chronicles of the Tang and Song periods (in translated and original form). The work also refers to the surviving examples of paintings by the Tang and Song successors of Wu Daozi, reproductions of which are given as illustrations. In addition to the comparative method, the study relies on a set of general scientific methods and principles. The analysis of the Tang and Song (960–1279) followers of Wu Daozi allows us to confirm the position that his influence is largely indirect. Nevertheless, it is difficult to deny that Master Wu’s unique style was deeply absorbed by Chinese art. The examples of works,



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0).



which the article provides, allow us to at least partially support the validity of the medieval chroniclers' positions.

Keywords: Wu Daozi followers, Tang dynasty, Song dynasty, Chinese art; cult painting, Chinese art theorists, Northern school of Chinese painting, Southern school of Chinese painting, wenrenhua, literati painting

For citation: Bein P. V. In Search of Tang and Song Followers of Wu Daozi: The Specifics of the Issue and Key Artists. *Orientalistica*. 2025;8(4-5):000–000. (In Russ.). <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2025-8-2-000-000>.

Введение. Тернистый путь последователей Мастера У

«Божественный художник» У Даоцзы (吳道子; наст. имя: У Даосюань [吳道玄]; 685–758), живший и творивший во времена императора эпохи Тан (618–907) Сюань-цзуна (玄宗; Ли Лунци [李隆基]; 712–756 гг. правления), является одной из центральных фигур в контексте эволюции изящных искусств Поднебесной, олицетворением их «золотого века». Традиция причисляет У Даоцзы, наиболее искусственного в монументальной и станковой живописи культовой направленности, к числу четырех отцов-основателей китайской живописи. Один из ведущих танских теоретиков искусства, Чжан Яньюань¹, в своем знаменитом трактате «Записки о прославленных художниках разных эпох» (*Лидай минхуа цзи*, 历代名画记) [Чжан, 2016] дает мастеру следующую возвышенную характеристику: «У Даоцзы из нынешней династии [т. е. Тан. — П. Б.] стоит особняком на все времена. Никто до него не мог сравниться с ним, даже Гу Кайчжи² и Лу Таньвэй³; и никто после него не может считаться его [истинным] преемником. Он научился своим методам работы с кистью у [каллиграфа] Чжан Сюя⁴ и тем самым продемонстрировал, что использование кисти в каллиграфии и живописи идентично. Чжан [Сюй. — П. Б.] зовется Безумцем каллиграфии, поэтому У [Даоцзы. — П. Б.] следует именовать Мудрецом живописи. Он черпал свой дух из творческих сил Небес, и его благородный гений был неиссякаем» [Wu, 2022, p. 229].

Слова Чжан Яньюаня по поводу отсутствия полноправных последователей неслучайны. Более того, они наглядно характеризуют специфику поднимаемого вопроса о том, кого можно считать наследниками творческой манеры Мастера У. В дошедших до наших дней сведениях, зачастую фрагментарных, рассказывается о том, что в распоряжении живописца находилась собственная мастерская с кругом учеников-подмастерьев. Однако У Даоцзы, в отличие от

¹ Чжан Яньюань (张彦远; ок. 815 — ок. 875) — один из крупнейших ранних теоретиков и историков искусства Китая времен династии Тан.

² Гу Кайчжи (顾恺之; ок. 344–406) — художник династии Цзинь (265–420), первый из отцов-основателей китайского изобразительного искусства в его классической форме.

³ Лу Таньвэй (陆探微; втор. пол. V в.) — художник периода Южных и Северных Династий (420–589), второй из отцов-основателей китайской живописи.

⁴ Чжан Сюй (張旭; VIII в.) — прославленный танский каллиграф и поэт. За свою экспрессивную творческую манеру получил прозвище Безумец Чжан (Чжан Дянь, 張顛).



других крупных деятелей эпохи⁵, так и не оставил после себя наглядно очерченной школы, которая напрямую продолжила бы художественную линию своего основоположника. Изучение путей следования стилю «божественного художника» исторически также дополнительно осложнено утратой первоисточников, то есть непосредственно аутентичного материального наследия У Даоцзы. Прошедшие века оставили современным исследователям лишь эстампы, которые были выполнены в разное время по мотивам оригинальных работ мастера. Данные копии, как заключает Дж. Кэхилл, позволяют получить представление о некоторых стилистических особенностях изначального автора изображений [Cahill, 1980, p. 21]. В целом утрата оригиналов является характерной чертой рассматриваемого периода, нередко она касается и более поздних авторов времен династии Сун (960–1279). Это обстоятельство следует учитывать и при рассмотрении корпуса работ многих других художников, о которых пойдет речь в дальнейшем. Тем более важным представляется погружение в единственную материю, которая способна дополнить немногочисленные образцы произведений. В такой роли выступают сохранившиеся исторические свидетельства ряда средневековых теоретиков и критиков изящных искусств, которые еще имели возможность воочию оценить те или иные картины Мастера У и его последователей. Всех хронистов объединяет неизменное преклонение перед творческим гением У Даоцзы — они, как и процитированный ранее Чжан Яньюань, отзывались о нем исключительно в возвышенных терминах.

Два отмеченных выше обстоятельства — утрата оригинальных произведений и рисуемый на страницах трактатов образ одаренного свыше «божественного художника» — привели к тому, что со временем образ реально существовавшего У Даоцзы подвергся существенной мифологизации. Последняя, впрочем, является достаточно устоявшимся явлением в биографиях ранних художников Поднебесной. В случае Мастера У, как сообщает У Хун, это привело к тому, что творец, помимо обретения вполне земной репутации одного из отцов-основателей китайского изобразительного искусства, вне элитарной среды был даже возведен в ранг божества-покровителя профессиональных художников-ремесленников. Синолог уподобляет такое поклонение У Даоцзы популярному в народной вере культу Лу Баня (魯班), легендарного изобретателя, бога плотницкого и строительного дела. Мифические истории о деяниях У Даоцзы распространялись в народе изустно, однако, по верному замечанию У Хуна, всегда оставались за пределами строгих канонов официальной истории искусств [Wu, 2022, p. 231].

Даже зная все это, трудно отрицать, что уникальный стиль У Даоцзы, выдающийся в нем реально существовавшего чрезвычайно одаренного живописца, был глубоко усвоен изобразительным искусством Китая. Многие творцы последующих поколений, осознанно или нет, уподобляли свои работы эталонному наследию «божественного художника», вдохновляясь им и по-своему его развивая. История, впрочем, знает и примеры целенаправленного копирования, которые будут рассмотрены в дальнейшем.

⁵ Подразумеваются, например, такие знаменитые современники У Даоцзы, как Ван Вэй (王維; 699–759) и Ли Сысюнь (李思訓; 651–716).



Цель и задачи исследования

Обозначенная проблематика выдвигает на первый план ключевую цель исследования — определение степени влияния У Даоцзы и его манеры на традицию китайской культовой живописи. Этому аспекту подчинены поставленные в статье задачи: 1. Охарактеризовать общую специфику следования стилю и технике автора; 2. Изучить сведения о мастерской «божественного художника» и обратиться к биографиям выходцев из нее; 3. Проанализировать копию работы современника Мастера У («Шесть архатов» Лу Лэнцзя); 4. Выявить тенденции и особенности пути последователей живописца в эпоху Сун; 5. Охарактеризовать художников-академиков времен Северной Сун (960–1127) как преемников У Даоцзы, описать сохранившиеся образцы их творчества (на примере Чжао Гуанфу и У Цзунъюаня).

Материалы и методы

Материалы, которые были использованы в ходе исследования, включают письменные источники на русском, английском, французском и китайском языках. Среди них представлены как современные научные труды, так и исторические хроники периодов Тан и Сун (в переводах и оригинальном виде). Тематика работы диктует необходимость обращения к примерам дошедших до наших дней художественных произведений танских и сунских последователей У Даоцзы, репродукции которых приведены в качестве иллюстраций.

Статья опирается на комплекс общенаучных методов и принципов, к числу которых относятся эмпирические методы, описательный, статистический и семиотический методы, принципы системного подхода, анализ и синтез. Применение также получили общеисторические методы, в состав которых входят принцип историзма, историко-типологический, историко-системный, историко-сравнительный, историко-генетический методы и метод периодизации.

Мастерская «божественного художника» и ее выходцы

В первую очередь следует более подробно остановиться на том, что известно о мастерской У Даоцзы. У Хун, подробно рассматривая вопрос концепции авторства в танской живописи, приходит к убеждению, что более 300 храмовых настенных росписей, которые были созданы У Даоцзы, можно с уверенностью считать результатом коллективного труда под руководством мастера. Обоснованием этого служит ряд упоминаний о деятельности мастерской У Даоцзы, оставленных Чжан Яньюанем на страницах своего труда [Wu, 2022, p. 244]. Одна из цитат позволяет раскрыть и имена главных помощников творца: «Всякий раз, когда господин У рисовал картины, он оставлял их сразу же после завершения рисунков тушью. В большинстве случаев он повелевал Чжай Яню и Чжан Цану наносить краски, и они всегда справлялись с этим заданием великолепно» [Wu, 2022, p. 244]. И Чжай Янь (翟琰; VIII в.), и Чжан Цан (張藏; VIII в.) были обучены живописному искусству самим У Даоцзы, среди других его непосредственных учеников теоретик живописи также выделяет Ян



Тингуана (杨庭光; VIII в.), Лу Лэнцзя (卢楞伽; работал в 730–760 гг.) и Мастера Ли (Li шэн, □□; VIII в.)⁶. Их способности хронист оценивает следующим образом: «У каждого было что-то, в чем он преуспел. [Лу. — П. Б.] Лэнцзя и [Ян. — П. Б.] Тингуан были выше всех [Acker, 1954, p. 166]. Кроме должным образом обученных и хорошо знавших свое дело постоянных спутников живописца, в мастерской присутствовали также наемные временные помощники. Работа их, согласно Чжан Яньюаню, зачастую не отличалась качеством: автор неоднократно отмечает, что после нанесения ими красок изначальный рисунок мастера оказывался испорченным [Wu, 2022, p. 244].

Попытка более подробного изучения биографий непосредственных учеников У Даоцзы затруднена сравнительно небольшим объемом исторических свидетельств о них и еще меньшим количеством дошедших до настоящего времени работ (или же их копий). Одним из ценных источников сведений, помимо «Записок о прославленных художниках разных эпох», является каталог всех живописных произведений, находящихся во владении государства, который был составлен неустановленным автором по воле императора династии Сун Хуэй-цзуна (徽宗; Чжао Цзи [趙佶]; 1100–1126 гг. правления), известного покровительством изящным искусствам. Текст, озаглавленный как «Сюаньхэ хуапу» (宣和畫譜; «Каталог живописи [периода] Сюаньхэ⁷») [Каталог живописи Сюаньхэ, 2000, с. 60–131], охватывает 6396 картин кисти 230 творцов. В дополнение к спискам произведений книга включает в себя краткие биографические справки об их создателях, которые представляют особенную важность в рамках проводимого исследования. У. Теобальд считает, что каталог, стремясь охватить большой массив данных о живописи разных эпох, неизбежно становится противоречивым и запутанным в некоторых местах [Theobald, 2012], но это не умаляет значимости источника при ознакомлении с менее известными ранними живописцами. Трагическое завершение правления Хуэй-цзуна, в результате которого в 1127 г. Северный Китай вместе с сунской столицей Бяньлянем⁸ был захвачен чжурчжэнями, привело к разорению и утрате большей части засвидетельствованной колоссальной императорской коллекции [Barnhart, 1997, p. 126–127]. Однако наименования произведений позволяют получить определенное представление и о тематических предпочтениях включенных художников.

Автор «Сюаньхэ хуапу», парафразируя труд Чжан Яньюаня, сообщает о том, что в молодости Чжай Янь был учеником У Даоцзы, которому мастер поручал цветовое заполнение своих работ. Нанесение красок предстает достаточно кропотливой работой, подчиненной определенной «формуле»: «Божественная искра в живописи фигур может быть достигнута только тонкими градациями светлого и темного [цвета]». Чжай Янь, по всей видимости, был способен достигнуть необходимого соотношения, поскольку У Даоцзы

⁶ Личное имя живописца было утрачено еще во времена написания «Записок о прославленных художниках разных эпох» [Acker, 1954, p. 166].

⁷ Сюаньхэ (宣和; «Провозглашающий мир») — девиз (эра) правления императора Хуэй-цзуна с 1119 по 1125 г., когда был составлен соответствующий каталог.

⁸ Бяньлян — столица империи в период Северной Сун (960–1127). Совр. Кайфэн, пров. Хэнань.



находил конечный результат приемлемым. Это позволяет заключить, что навыки Чжая были выше среднего уровня. Здесь же поднимается издавна актуальная проблема подлинности работ Мастера У, кисти которого в разное время приписывалось большое количество свитков: «Поскольку [Чжай. — П. Б.] Янь наносил цвета и перерисовывал линии, нелегко отличить подлинного Даюяня [т. е. У Даоцзы. — П. Б.] от поддельного». В «Сюаньхэ хуапэ» перечислены 4 работы Чжай Яня буддийской направленности, которые находились в дворцовых хранилищах [McNair, 2019, p. 88–89].

Ян Тингуан, называемый в каталоге современником У Даоцзы, охарактеризован как художник, который искушен в буддийской иконографии и изображении сутр⁹. Несмотря на это, творческий репертуар Яна, как и в случае «божественного художника», отнюдь не был ограничен культовой тематикой. Сообщается, что он достиг совершенства и в других категориях, включая пейзажную живопись. Обращает на себя внимание достаточно высокая репутация, которую заслужил творец при жизни: «Люди того времени говорили, что у него [т. е. Ян Тингуана. — П. Б.] действительно был стиль Мастера У». Вопреки указанному, автор текста заключает, что более тонкая манера письма кистью Ян Тингуана все же не позволяет ему в полной мере сравниться с У Даоцзы. В этом видится главное отличие, которое ставит работы ученика на уровень ниже творчества своего наставника [McNair, 2019, p. 89–90]. Здесь, таким образом, можно найти обоснование тезиса Чжан Яньюаня о том, что никто не в силах считаться подлинным последователем У Даоцзы. В «Сюаньхэ хуапэ» приведены названия 14 картин Ян Тингуана, которые хранились в императорской коллекции Хуэй-цзуна. Большинство из них представляют собой религиозные сюжеты, однако также зафиксированы изображения императора Сюань-цзуна со слугами и императрицы У Цзэтянь (武則天; У Чжао [武曌]; 690–705 гг. правления) [McNair, 2019, p. 89–90].

Несколько более высокая оценка дарований Ян Тингуана приведена в трактате Чжу Цзинсюаня¹⁰ под названием «Записи о прославленных художниках династии Тан» (*Танчао минхуа лу*, 唐朝名畫錄) [Чжу, 2016]: «Ян Тингуан писал даосские иконы, бессмертных и адептов. В эпоху [Кайюань (713–742)]¹¹ его известность сравнялась с известностью У Даоцзы. Он также писал буддийские иконы, с силой кисти, не затмеваемой Мастером У» [Soper, 1958, p. 225]. В другой части книги теоретик также приводит эпизод, имевший место в мастерской У Даоцзы: «В годы эры Тяньбао¹² Ян Тингуан, чья слава тогда не уступала славе У Даоцзы, нарисовал портрет господина У, когда тот давал наставления ученикам, и показал портрет господину У. Взглянув на рисунок, тот удивился и спросил: “Старик дряхл и уродлив, зачем ты это нарисовал?”

⁹ Сутры (ед. ч. *сутра*) (*цзин*, 經) — священные тексты буддийской литературы.

¹⁰ Чжу Цзинсюань (朱景玄; IX в.) — танский теоретик живописи, современник Чжан Яньюаня.

¹¹ Кайюань (開元; «Основание государства») — девиз правления императора Сюань-цзуна (713–742). Это время, на которое приходится основной период танского «золотого века».

¹² Тяньбао (天寶; «Дар Неба») — девиз правления императора Сюань-цзуна (742–756).



Однако же он похвалил Ян Тингуана» [Чжу, 2006]. Данная история позволяет заметить, что талант Ян Тингуана, способного писать портретные изображения людей с высокой степенью реализма, был признан самим Мастером У.

Живописец Лу Лэнцзя в «Сюаньхэ хуапугу» также назван учеником У Даоцзы, чьи умения не позволяли полностью достичь уровня своего наставника. Сообщается, что тематикой, предпочитаемой Лу, были изображения сутр. После того, как художник отправился в Шу¹³, его слава на некоторое время возросла, он получил всеобщее уважение. Автор каталога приводит историю о том, что Лу Лэнцзя создал картину «Монахи, совершающие обход в Великом монастыре Шэнци», колофон которой был выполнен знаменитым танским придворным каллиграфом Янь Чжэньцином (顏真卿; 709–784). Можно предположить, что подобное сотрудничество с высокопоставленным деятелем подтверждает определенную степень признания, заслуженную творцом. Известен анекдот о том, что Лу Лэнцзя создал роспись для тройных ворот монастыря Чжуаньянь. Художник считал свой труд сопоставимым со стенописными картинами У Даоцзы в монастыре Цзунчи. Оказалось, что оценка, данная Лу самому себе, не была лишена оснований. Однажды взор Мастера У случайно упал на данные изображения, что побудило его с удивлением и восхищением воскликнуть: «Сила кисти этого господина [т. е. Лу Лэнцзя. — П. В.] обычно не равна моей, но здесь она приблизилась. Этот господин исчерпал всю свою жизненную энергию в данной работе!». Месяц спустя Лу Лэнцзя, словно подтвердив слова У Даоцзы, действительно скорострительно скончался от истощения сил. Автор «Сюаньхэ хуапугу» приходит к заключению, что слава живописца, который заслужил похвалу «божественного художника», уподобившего его работы своим собственным, все-таки не может являться пустой. В каталоге числится 150 работ Лу Лэнцзя, хранившиеся в дворцовом собрании. Произведения сгруппированы в серии, которые объединяет общая сюжетная направленность. Например, иконография буддийских архатов¹⁴, где каждый образ представляет собой отдельную картину [McNair, 2019, p. 90–91].

«Шесть архатов» Лу Лэнцзя: стиль и техника современника У Даоцзы

При исследовании творческого пути Лу Лэнцзя изображения архатов, составляющие существенную часть репертуара живописца, имеют особенное значение. Более того, в отличие от упомянутых ранее учеников У Даоцзы, одна из копий работ Лу дошла до наших дней. Портретная группа, известная под названием «Шесть архатов (Альбом икон шести достопочтенных)» (*Лю цзуньчжэ сянь цэ*, 六尊者像册) (рис. 1.1–1.6), традиционно связывается с именем художника. Представленные в формате альбома копии, которые, как считается, были выполнены во времена династии Сун, в настоящее время находятся в собрании музея Гугун в Пекине (КНР).

¹³ Шу — историческая область на территории Китая. Совр. пров. Сычуань.

¹⁴ Архат (*лохань*, 羅漢) — буддийское понятие, обозначающее человека, достигшего наивысшей точки своего духовного развития. В китайском буддизме архаты, как правило, входят в состав больших или малых по численности групп. Наиболее популярной является группа первых последователей Будды Шакьямуни, известная как Шестнадцать архатов (*шилю лохань*, 十六羅漢), в более поздней форме — Восемнадцать архатов (*шиба лохань*, 十八羅漢) [Меньшиков, 2007, с. 502].



Рис. 1.1. Лу Лэнцзя (卢楞伽; работал в 730–760 гг.). Шесть архатов (Альбом икон шести достопочтенных) (Лю цзуньчжэ сянь цэ, 六尊者像册). Копия времен династии Сун (960–1279). Лист № 2 [Фрагмент]. — Электронный ресурс: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/обращения: 03.07.2025>

Fig. 1.1. Lu Lengjia (卢楞伽; active: 730–760). Six Arhats (The Six Venerable Ones, Album of Icons) (Liu zunzhe xiang ce, 六尊者像册). Song dynasty (960–1279) copy. Pl. 2 [Detail]. — Available from: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/e:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-2.png> (accessed: 03.07.2025)



Рис. 1.2. Лу Лэнцзя (卢楞伽; работал в 730–760 гг.). Шесть архатов (Альбом икон шести достопочтенных) (Лю цзуньчжэ сянь цэ, 六尊者像册). Копия времен династии Сун (960–1279). Лист № 3 [Фрагмент]. — Электронный ресурс: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-3.png> (дата обращения: 03.07.2025)

File: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-3.png> (дата обращения: 03.07.2025)

Fig. 1.2. Lu Lengjia (卢楞伽; active: 730–760). Six Arhats (The Six Venerable Ones, Album of Icons) (Liu zunzhe xiang ce, 六尊者像册). Song dynasty (960–1279) copy. Pl. 3 [Detail]. — Available from: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-3.png> (дата обращения: 03.07.2025)



Рис. 1.3. Лу Лэнцзя (卢楞伽; работал в 730–760 гг.). Шесть архатов (Альбом икон шести достопочтенных) (Лю цзуньчжэ сянь цэ, 六尊者像册). Копия времен династии Сун (960–1279). Лист № 4 [Фрагмент]. — Электронный ресурс: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-4.png> (дата обращения: 03.07.2025)

Fig. 1.3. Lu Lengjia (卢楞伽; active: 730–760). Six Arhats (The Six Venerable Ones, Album of Icons) (Liu zunzhe xiang ce, 六尊者像册). Song dynasty (960–1279) copy. Pl. 4 [Detail]. — Available from: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-4.png> (дата обращения: 03.07.2025)



Рис. 1.4. Лу Лэнцзя (卢楞伽; работал в 730–760 гг.). Шесть архатов (Альбом икон шести достопочтенных) (Лю цзуньчжэ сянь цэ, 六尊者像册). Копия времен династии Сун (960–1279). Лист № 5 [Фрагмент]. — Электронный ресурс: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-5.png> (дата обращения: 03.07.2025)

Fig. 1.4. Lu Lengjia (卢楞伽; active: 730–760). Six Arhats (The Six Venerable Ones, Album of Icons) (Liu zunzhe xiang ce, 六尊者像册). Song dynasty (960–1279) copy. Pl. 5 [Detail]. — Available from: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-5.png> (дата обращения: 03.07.2025)



Рис. 1.5. Лу Лэнцзя (卢楞伽; работал в 730–760 гг.). Шесть архатов (Альбом икон шести достойных) (Лю цзунчжэ сянь цэ, 六尊者像册). Копия времен династии Сун (960–1279). Лист № 6 [Фрагмент]. — Электронный ресурс: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-6.png> (дата обращения: 03.07.2025)

Fig. 1.5. Lu Lengkai (卢楞伽; active: 730–760). Six Arhats (The Six Venerable Ones, Album of Icons) (Liu zunzhe xiang ce, 六尊者像册). Song dynasty (960–1279) copy. Pl. 6 [Detail]. — Available from: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-6.png> (дата обращения: 03.07.2025)



Рис. 1.6. Лу Лэнцзя (卢楞伽; работал в 730–760 гг.). Шесть архатов (Альбом икон шести достойных) (Лю цзунчжэ сянь цэ, 六尊者像册). Копия времен династии Сун (960–1279). Лист № 7 [Фрагмент]. — Электронный ресурс: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-7.png> (дата обращения: 03.07.2025)

Fig. 1.6. Lu Lengkai (卢楞伽; active: 730–760). Six Arhats (The Six Venerable Ones, Album of Icons) (Liu zunzhe xiang ce, 六尊者像册). Song dynasty (960–1279) copy. Pl. 7 [Detail]. — Available from: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E5%8D%A2%E6%A5%9E%E4%BC%BD%E7%94%BB%E5%85%AD%E5%B0%8A%E8%80%85%E5%83%8F%E5%86%8C-7.png> (дата обращения: 03.07.2025)



Непосредственно изображения достопочтенных занимают шесть отдельных листов, на каждом из которых избранные творцом архаты в монашеском одеянии восседают в кругу верующих среди проработанной обстановки, включающей мебель, ковры, камни, различные аксессуары и атрибуты культового назначения. Семнадцатый и восемнадцатый архаты также сопровождаются связанными с ними образами дракона и тигра соответственно. Каждый альбомный лист содержит подпись с именем Лу Лэнцзя в правом нижнем углу. Текст в верхней части раскрывает имена и номера каждого из архатов, представленных в работе. Среди них: третий, восьмой, одиннадцатый, пятнадцатый, семнадцатый и восемнадцатый архаты, проименованные в соответствии с тибетской традицией. Наиболее ранние из печатей относятся к эрам Сюаньхэ и Шаосин¹⁵, что является доказательством сунского происхождения копий, предположительно на стыке Северной (960–1127) и Южной Сун (1127–1279). Печать Сюаньхэ, как замечает Э. Мениль, возможно, также свидетельствует о том, что «Шесть архатов» можно отождествить с одной из многочисленных серий иконографических работ Лу Лэнцзя, каталогизированных в «Сюаньхэ хуапу» [Mesnil, 1999, p. 67–68].

Наглядным является высокий художественный уровень «Шести архатов», который, согласно точке зрения Э. Мениль, соответствует творческой манере Лу Лэнцзя в той мере, в которой она была изложена в письменных источниках. Проработанные черты лица людей могут служить подтверждением характеристики из «Записок...» Чжан Яньюаня, сообщающей о тщательности техники живописца и его внимании к деталям. Кроме того, выделяется следование Лу Лэнцзя стилю своего наставника У Даоцзы, который известен под названием *У чжуан* (吳裝; одеяния [в стиле Мастера] У). Одежды большей части архатов выписаны с гибкими контурами складок, в воздушной и струящейся манере, которая прославила «божественного художника». Обращает на себя внимание и фигура молодого монаха перед семнадцатым архатом, развевающиеся на ветру одеяния которого создают впечатление борьбы с воздушными потоками [Mesnil, 1999, p. 68].

Как и у большинства танских художников, авторская атрибуция «Шести архатов» также не лишена дискуссионного характера. Э. Мениль приводит ряд анахронизмов иконографического и стилистического характера, которые можно обнаружить при анализе произведения. Например, во внутреннем убранстве, вид которого напоминает сунский, не свойственный более сдержанному вкусу эпохи Тан. Наиболее же противоречиво присутствие в числе прочих семнадцатого и восемнадцатого архатов: в раннетанские времена список насчитывал лишь шестнадцать достопочтенных. Подобные обстоятельства, как заключает исследователь, не позволяют с уверенностью утверждать, что данные копии оригинальных работ Лу Лэнцзя являются точными по отношению к первоисточнику. Однако это не умаляет ценности «Шести архатов», которые способны продемонстрировать ключевые особенности техники Лу и их дальнейшее художественное развитие во времена династии Сун. Альбом позволяет увидеть не только приверженность знаменитому стилю У Даоцзы в человеческих фигурах, но и эволюцию культовой живописи на следую-

¹⁵ Шаосин (紹興; «Продолжение расцвета») — девиз правления Гао-цзуна (高宗; Чжао Гоу [趙構]; 1127–1162 гг. правления), первого императора периода Южной Сун (1131–1162).



щем этапе — с его более изысканной и разнообразной передачей элементов окружающей среды [Mesnil, 1999, p. 68–69].

Следование манере У Даоцзы в эпоху Сун: тенденции и особенности

Рассмотрение вопроса о последователях У Даоцзы за пределами эпохи Тан не лишено собственных тонкостей. Помимо упомянутого ранее опосредованного характера влияния творчества Мастера У на живописную традицию в целом, во времена династии Сун появляется новый фактор. Начиная с XI в. в китайской эстетической мысли прослеживаются парадигмальные изменения, которые приводят к становлению и популяризации такого направления, как *вэньжэньхуа* (文人畫; «живопись интеллектуалов / литераторов»). У истоков данной школы стоял выдающийся сунский интеллектуал (поэт, эссеист, живописец, каллиграф, государственный деятель) Су Ши (蘇軾; 1037–1101)¹⁶. Стоит заметить, что он не оставил после себя единого обобщающего труда, который позволил бы теоретизировать ключевые аспекты *вэньжэньхуа*. Несмотря на это, многочисленные отдельные высказывания Су Ши впервые разграничивают положение самодеятельных авторов, занимающихся живописью непрофессионально, для собственного удовольствия, и придворных художников, состоящих на службе в сунской Академии живописи (Хуаюань, 畫院) и работающих на заказ. Скованность профессионалов-академиков, вынужденных соответствовать официальным установкам и личным предпочтениям высокопоставленных заказчиков, как полагал Су Ши, лишала их свободы самовыражения, исключительности, способности раскрыть истинный внутренний смысл. В противоположность им такую возможность имели чиновники, которые реализовывали интерес к изобразительному искусству в статусе любителей, на досуге — иными словами, вне своей основной занятости. В дальнейшем академическая живопись и «живопись интеллектуалов» стали нередко ассоциироваться с «северной» (*бэйцзун*, 北宗) и «южной» (*наньцзун*, 南宗) школами соответственно, понимаемыми в качестве генеральных направлений в художественном творчестве [Кравцова, 2010, с. 545–546].

В контексте проводимого исследования интерес представляет стихотворение Су Ши, в котором после посещения Восточной пагоды храма Кайюань близ Чанъани¹⁷ интеллектуал сопоставляет творчество двух прославленных современников, принявших участие в настенной росписи — У Даоцзы и Ван Вэя. Созерцая работу танских мастеров, Су Ши изначально оказался поражен силой кисти У Даоцзы, «смелой и свободной, как катящиеся морские волны» [Wu, 2022, p. 231]. Однако последующий взгляд на картину Ван Вэя и вовсе оставил Су в безмолвии. Литератор заключил: «Хотя Мастер У был выдающимся в искусстве, / Его можно считать только художником-ремесленником. / Моцзе¹⁸ [т. е. Ван Вэй. — П. Б.] воспарил над образами [этого мира], / Как бес-

¹⁶ Непосредственно понятие *вэньжэньхуа* вошло в оборот только через несколько столетий. В терминологии Су Ши направление имело название *шижэньхуа* (士人畫; «живопись чиновников») [Кравцова, 2010, с. 545].

¹⁷ Чанъань — столица империи Тан. Совр. Сиань, столица пров. Шэньси.

¹⁸ Моцзе (摩詰) — второе имя Ван Вэя.



смертный журавль, выпущенный из клетки» [Bush, 2012, p. 29]. То, что Су Ши отдал первенство творчеству Ван Вэя, отнюдь не случайно, так как оно целиком вписывается в концепцию *вэньжэньхуа*. В ее рамках дарования «поэта живописи» и «живописца поэзии» Ван Вэй оказываются выше отточенного мастерства художника-ремесленника У Даоцзы, члена Департамента живописи (Тухуа юань, 圖畫院) при Академии Ханьлинь¹⁹.

Таким образом, в глазах сунских интеллектуалов, близких идеям Су Ши, У Даоцзы стал считаться представителем ушедшей эпохи китайской живописи, которая ассоциировалась с техническим совершенством и точным воспроизведением окружающей среды. Ван Вэй же, в противовес, мыслился основоположником более метафизического искусства *вэньжэньхуа* со спонтанно-интуитивным постижением мира, поэтической обработкой объективной реальности [Wu, 2022, p. 231].

Популяризация «живописи интеллектуалов» и ее постепенное становление (после XIV в.) в качестве основного направления в изобразительном искусстве Китая привели к тому, что взгляд Су Ши и его сподвижников на творчество У Даоцзы как на ушедшую эпоху был усвоен историками и критиками, связанными с *вэньжэньхуа*. Результатом этого, как заключает У Хун, стало постепенное вытеснение Мастера У со страниц влиятельных трактатов по истории живописи, которое, впрочем, стало особенно заметным уже после эпохи Сун [Wu, 2022, p. 231].

Описанные выше метаморфозы, происшедшие с образом У Даоцзы после падения династии Тан, подводят к мысли о том, что число сунских художников, видевших себя последователями Мастера У, может быть ограничено стенами официальных учреждений. Отчасти данное утверждение не лишено смысла: позиции академической придворной живописи, в отличие от танских времен, были несколько ослаблены ростом влияния *вэньжэньхуа*, но школа, безусловно, продолжала свое существование, пользуясь всецелым патронажем империи. Более того, во многом сакрализованная репутация У Даоцзы как «божественного художника» и Мудреца живописи продолжала сохраняться, особенно в профессиональной среде²⁰ [Wu, 2022, p. 231]. Как следствие, многие художники академического толка, преимущественно работавшие с сюжетами культовой направленности, по-прежнему стремились достичь в своем творчестве идеалов, заложенных У Даоцзы, корифеем даосской и буддийской иконографии.

Художники-академики времен Северной Сун как преемники стиля У Даоцзы

Как было установлено, поиск сунских последователей У Даоцзы естественным образом выводит на передний план упомянутые ранее придворные институции: Департамент живописи при Академии Ханьлинь и выделенная из него

¹⁹ Академия Ханьлинь (Ханьлинь юань, 翰林院) — государственная институция, учрежденная Сюань-цзуном и действовавшая на протяжении всего имперского периода истории Китая (до 1911 г.). Совмещала в себе функции культурного учреждения, императорской канцелярии и органа идеологического контроля [Попова, 2006, с. 475].

²⁰ Об обожествлении образа У Даоцзы см. ранее.



впоследствии (в начале XII в.) Академия живописи. Характер приверженности некоторых их членов творческой манере Мастера У во многом ассоциирован с культовой живописью, в особенности буддийской направленности. Проводя сравнение с эпохой Тан, Т. А. Пострелова замечает, что таких работ создавалось значительно меньше. Однако буддийское искусство X в. продолжало существовать, пережив период интенсивного развития в предшествующую эпоху; его окончательный упадок наступил позднее (к XII–XIII вв.). Подобная опора на танский фундамент сделала буддийскую живопись достаточно благоприятной почвой для соблюдения стилистических традиций, заложенных наиболее прославленным художником предшествующей династии — У Даоцзы [Пострелова, 1976, с. 44]. Его оригинальные работы уже во времена Северной Сун считались достаточно редкими, однако художники, творящие в это время, все еще имели возможность лично ознакомиться с работами кисти самого Мастера У, по крайней мере с фрагментами настенной храмовой росписи, которые можно было обнаружить, как сообщает О. С. Панова, в некоторых монастырях танской культурной столицы, Лояна, а также его окрестностей. Эти места стали своего рода паломническими для многих живописцев-ремесленников, съезжавшихся в монастыри отовсюду для копирования образов У Даоцзы. На таком поприще преуспели и служащие Департамента живописи, у которых подражание танским устоям гармонично дополнялось общей тенденцией «академизма», заключающейся в ориентации на старину, ее изучении и копировании [Панова, 2019а, с. 4].

Итак, Т. А. Пострелова приводит следующий список авторов, которые были отмечены следованием стилистическим приемам «божественного художника» при изображении Будды Шакьямуни: Ван Ай (王霽; конец X в.), Гао И (高益; конец X в.), Чжао Гуанфу (趙光輔; работал в 960–976 гг.), Гао Вэньцин (高文進; вт. пол. X в. — начало XI в.), Ван Даочжэнь (王道真; вт. пол. X в. — начало XI в.), Ли Юаньцзи (李元濟; работал в 1048–1085 гг.) [Пострелова, 1976, с. 44]. Вместе с тем в качестве заметных поборников стиля Мастера У выделяются такие художники-академики, как Ван Гуань (王瓘; X в.), Сунь Мэнцин (孫夢卿; вт. пол. X в.) и У Цзунъюань (武宗元; вт. пол. X в. — ок. 1050), также плодотворно работавшими с культовыми сюжетами. Будучи профессиональными живописцами-ремесленниками, все они зачастую трудились над настенной росписью храмовых сооружений, которая выполнялась на заказ. Как свидетельствуют в своих трактатах сунские теоретики Лю Даочунь²¹ и Го Жосюй²², данные произведения представляли собой выдающиеся образцы культовой живописи своего времени [Пострелова, 1976, с. 44]. Стоит отметить, что тексты хронистов эпохи Сун в данном случае выступают основополагающим источником сведений об указанных живописцах и их творчестве. Как и в случае тан-

²¹ Лю Даочунь (劉道醇; XI в.) — историк и критик искусства времен династии Сун, автор трактата «Оценки прославленных художников царствующей династии» (*Шэнчжо минхуа пин, 聖朝名畫評*) [Лю, 2000, с. 446–459].

²² Го Жосюй (郭若虛; XI в.) — сунский историк и критик искусства, преимущественно известный как автор сочинения «Записи о том, что видел и слышал о картинах и художниках» (*Тухуа цзяньвэнь чжи, 圖畫見聞志*) [Го, Дэн, 2018, с. 1–93].



ских последователей У Даоцзы, бóльшая часть оригинального материального наследия приведенных авторов не сохранилась до наших дней²³.

В труде Лю Даочуня «Оценки прославленных художников царствующей династии» [Лю, 2000, с. 446–459] попытки Ван Ая овладеть мастерством У Даоцзы получают признание: «Стремился освоить [стиль] Мастера У и в изображениях Будды и людей умел передать его тонкое умение». Упоминается работа живописца как над светскими, так и над культовыми сюжетами, в том числе по поручению Тай-цзу (太祖; Чжао Куанъинь [趙匡胤]; 960–976 гг. правления), первого правителя новой империи. Именно буддийская стенопись, по мнению Лю, по-настоящему продемонстрировала дарования Ван Ая и прославила его имя среди потомков. Анализируя творчество художника, историк заключает, что «живопись [Ван. — П. Б.] Ая можно назвать совершенством». Столь высокая оценка объясняется превосходной техникой: «[Ван. — П. Б.] Ай умел уловить [детали] образа, различая одевания сбоку и сзади, [он изображал фигуру] с разных ракурсов во всем изменчивом многообразии [ее пластики], не теряя утонченности» [Панова, 2019b, с. 234–236].

Наглядным воплощением практики копирования стилистической манеры У Даоцзы можно с уверенностью назвать творчество Сунь Мэнцина. На страницах книги Лю Даочуня записаны примечательные сведения о том, насколько ревностным последователем «божественного художника» был живописец: «Однажды [он] [т. е. Сунь Мэнцин. — П. Б.] кому-то признался: “Единственное, что я люблю, это [стиль] Мастера У, у других взять нечего”. Поэтому в живописи [он] полностью перенял его манеру, [за что] местные прозвали [его] “Сунь, копирующий со стен” [Сунь тоби, 孫脫壁. — П. Б.] или “Сунь У-шэн” [孫吳生; Мастер Сунь У. — П. Б.] (говорили, что [он] мог полностью скопировать стенопись Мастера У без малейшей разницы)». Критик остается солидарным с репутацией Сунь Мэнцина как наиболее искусного подражателя У Даоцзы, заключая: «Знатоки считают его перевоплощением Мастера У. За сотни лет только [Сунь. — П. Б.] Мэнцину удалось достичь [уровня] его мастерства». Однако в этом же Лю Даочунь одновременно видит и слабую сторону творца. В отличие от Ван Гуаня и Ван Ая, он не был способен авторски переработать приемы У Даоцзы, преодолеть их определенные недочеты и привнести нечто новое, а ограничивался лишь полным воспроизведением увиденного. Теоретик считает оправданным прозвище «копировальщика», полученное Сунем: «Хотя и освоил его манеру [т. е. манеру У Даоцзы. — П. Б.], [он] [т. е. Сунь Мэнцин — П. Б.] часто перенимал его недостатки и не мог самостоятельно придумать новый замысел. Разве клеветают те, кто называет его “копирующим стены” То-би?!» [Панова, 2019b, с. 237–238].

На примере оценки навыков Сунь Мэнцина, таким образом, можно проследить определенную эволюцию во взглядах наступившей эпохи: сунские критики уже ожидали от живописцев не только слепого копирования стиля прошлого, но и более осмысленного, новаторского подхода к созидательному процессу. Лю Даочунь при этом находит и в работах «божественного художника» свои недостатки.

²³ Примеры некоторых исключений будут приведены в дальнейшем.



Чжао Гуанфу и У Цзунъюань: отголоски творчества сунских последователей, дошедшие до наших дней

Буддийские сюжеты в исполнении Чжао Гуанфу, увиденные Лю Даочунем, также смогли впечатлить хрониста, побудив его записать, что они «наполнены [чувством] милосердия и сострадания». Именно преисполненный состраданием лик, по мнению автора, был особенностью манеры живописца, которая позволяла растрогать зрителя. Лю оценивает творчество художника следующим образом: «Живопись [Чжао — П. Б.] Гуанфу свободна и раскованна, проста и точна, формы и энергия ци чистые и ясные, костяк [пластических форм] прочный» [Панова, 2019b, с. 238–239].

Изучение биографии Чжао Гуанфу привлекает внимание тем, что одна из приписываемых ему картин сохранилась до настоящего времени. Свиток, озаглавленный как «Варварские правители²⁴ отдают почтение Будде» (*Мань ван ли фо ту, 蠻王禮佛圖*) (рис. 2), находится в коллекции Художественного музея Кливленда (США). Работа выполнена в полихромной технике и имеет размер 28,6×103,5 см (без колофона).



Рис. 2. Чжао Гуанфу (趙光輔; работал в 960–976 гг.). Варварские правители отдают почтение Будде (*Мань ван ли фо ту, 蠻王禮佛圖*). Фрагмент свитка. — Электронный ресурс: URL: <https://www.clevelandart.org/art/1957.358> (дата обращения: 11.07.2025)

Fig. 2. Zhao Guangfu (趙光輔; active: 960–976). Barbarian Royalty Worshipping the Buddha (*Man wang li fo tu, 蠻王禮佛圖*). Scroll detail. — Available from: URL: <https://www.clevelandart.org/art/1957.358> (accessed: 11.07.2025)

Композиционно изображение разделено на две части: слева располагаются Будда Шакьямуни и его спутники, справа — группа правителей чужеземных государств, прибывших на поклон. Фигура Будды в красном одеянии с нимбом вокруг головы занимает наиболее заметное положение: мудрец показан восседающим на троне в форме лотоса, который подчеркнуто возвышает образ над остальными участниками события. По бокам от трона стоят два монаха, также с нимбами, позади них — столько же *локапал*²⁵.

²⁴ В данном случае подразумеваются правители иностранных государств (т. е. чужестранцы). Именование же их термином «варвары» (*мань, 蠻*) в названии свитка обусловлено китаецентрической моделью представлений о внешнем мире, характерной для имперского периода истории Поднебесной.

²⁵ *Локапалы* (ед. ч. *локапала*) — божества-хранители четырех сторон света в индуизме и буддизме. В буддийской традиции Китая известны под именем Четырех



Безмятежный взор Будды обращен вниз, на одного из отдающих почтение правителей. Примечательно художественное мастерство, с которым выписаны фигуры людей, в особенности — иностранной процессии. Ее представители являют собой достаточно разнородное объединение, где каждый имеет собственный набор черт внешности, подчеркивающих их отличную от ханьской этническую принадлежность. Указанное дополняется многообразием одеяний чужестранцев, которые не свойственны жителям Поднебесной. Выражения лиц иностранцев также переданы достаточно выразительно. Некоторые из них преданно обращают свой взор в сторону Будды, другие отворачиваются и разговаривают между собой, третьи же молятся или погружены в процесс медитации. Большинство участников также держат в руках подношения, приготовленные для духовного учителя [Ну, 2009, р. 1–2]. В целом, как рассуждает Ху Юэ, наглядно прослеживается, что данный сюжет был избран творцом в качестве определенной метафоры. Назначением картины было продемонстрировать политическое и культурное господство императоров династии Сун над окружающим миром, равно как и показать универсальный характер буддийского учения [Ну, 2009, р. 5].

Дискуссионным, как и прежде, является вопрос об авторской принадлежности картины «Варварские правители отдают почтение Будде». Сунские труды по истории живописи, в том числе и каталог «Сюаньхэ хуапэ», не упоминают свитка с подобным названием. Некоторые современные исследователи, по сообщению Ху Юэ, склонны считать работу копией, выполненной во времена династии Цин (1644–1912). Предположение же об авторстве Чжао Гуанфу, возможно, проистекает из свидетельств о создании живописцем храмовой стенописи со схожим сюжетом [Ну, 2009, р. 2–5]. В дальнейшем она могла быть скопирована и воспроизведена на свитке (с отступлениями или без) подобно тому, как сам Чжао Гуанфу вместе с другими членами Департамента живописи репродуцировали работы У Даоцзы в учебно-практических целях.

Живописец У Цзунъюань, один из наиболее значимых мастеров культовой живописи времен Северной Сун [Little, 2000, р. 240], также получает высокую оценку Лю Даочуня, положительно отзывавшегося о его успехах в изучении стилистических приемов У Даоцзы. Несмотря на это, критик замечает и наличие слабых сторон, которые ставят мастерство художника несколько ниже предшественника, Гао И: «Внештатный помощник У [Цзунъюань. — П. Б.] изучал кисть Мастера У и перенял у него красоту и изящество [форм]. Можно сказать, что [он] узрел тайну [живописи У Даоцзы], но по категории и месту уступает Гао И. ...Хотя У [Цзунъюань. — П. Б.] мог идти [с ним] плечо к плечу без чувства стыда, если выносить оценку, то [у него] все-таки найдутся достоинства и недостатки. И все-таки [пластика его живописных] форм исключительна, поэтому [его творения] вошли в царство живописи». Репертуар У Цзунъюаня, охарактеризованный теоретиком, кроме буддийской тематики, также включает множество сцен даосской направленности [Панова, 2019b, с. 242–244]. Сведения о художнике включены в «Сюаньхэ хуапэ», где также

Великих Небесных Вождей (Сы да тяньван, 四大天王).



сообщается о том, что он преуспел в соответствующем культовом творчестве. Каталог перечисляет наименования 15 произведений, которые хранились в дворцовом собрании Хуэй-цзуна [McNair, 2019, p. 135–136].

Даосские сюжеты кисти У Цзунъюаня заслуживают более пристального внимания. Дошедшая до наших дней работа под названием «Свита небожителей, воздающих почести [Единому] Началу»²⁶ (Чаюань сяньчжан ту, 朝元仙仗圖) (рис. 3), приписываемая живописцу, позволяет пролить свет на то, как образность учения изображалась признанными последователями У Даоцзы. Внушительных размеров свиток занимает практически 8 м в ширину, в настоящее время он находится в распоряжении частной коллекции («C. C. Wang Family Collection», США)²⁷ [Gesterkamp, 2011, p. 34]. Аргументом о достоверности авторской идентификации может служить упомянутая выше запись об У Цзунъюане в «Сюаньхэ хуапу», которая приводит работу с таким названием.



Рис. 3. У Цзунъюань (武宗元; вт. пол. X в. — ок. 1050). Свита небожителей, воздающих почести [Единому] Началу (Чаюань сяньчжан ту, 朝元仙仗圖). Фрагмент репродукции свитка. — Электронный ресурс: URL: <https://www.royalcollins.com/procession-of-immortals-paying-homage-to-the-primordial/> (дата обращения: 14.07.2025)

Fig. 3. Wu Zongyuan (武宗元; d. c. 1050). Painting of Immortals and Seniors on Audience with the Origin (Chao yuan xianzhang tu, 朝元仙仗圖). Scroll reproduction detail. — Available from: URL: <https://www.royalcollins.com/procession-of-immortals-paying-homage-to-the-primordial/> (accessed: 14.07.2025)

Картина изображает величественную процессию 87 даосских небожителей, которая движется справа налево по ряду мостов, пересекающих пруд с лотосами. Небесное царство, населенное изящными богами и богинями, представлено, как считает С. Литтл, в достаточно необычном виде, характерном для ранних представлений школы Шанцин²⁸. Большая часть божеств снаб-

²⁶ Как сообщает С. Литтл, в данном контексте термин «Начало» («Изначальный») (юань, 元) отсылает к понятию *дао* (道) [Little, 2000, p. 240].

²⁷ Несколько более поздняя копия свитка без колофонов и с меньшим количеством фигур также экспонируется в Мемориальном музее Сюй Бэйхуна в Пекине (КНР) [Gesterkamp, 2011, p. 34–35].

²⁸ Школа Шанцин (上清派; Школа Высшей Чистоты) — направление в даосизме, возникшее в конце IV в. Во времена расцвета (VI–X вв.) Шанцин являлась наиболее влиятельной даосской школой.



жена колофонами, содержащими имена и титулатуру. Образы небожителей переданы творцом в различающихся между собой пропорциях, которые отражают иерархическое положение, занимаемое ими в даосской небесной бюрократии. Отмечается высокое художественное мастерство автора, выписанные фигуры демонстрируют силу и плавность его кисти [Little, 2000, p. 240]. Композиционная схожесть со стенописными работами побуждает Л. Гестеркампа предположить, что свиток является подготовительным рисунком (контурным эскизом), который в дальнейшем мог быть применен У Цзунъюанем при росписи даосского монастыря под названием «Дворец знамения Нефритовой чистоты» (*Юйцин чжаоин гун*, 玉清昭應宮) в Бяньляне. Дворец представлял собой храмовый комплекс колоссальных размеров, возведенный в начале XI в. по воле императора Чжэнь-цзуна (真宗; Чжао Хэн [趙恆]; 997–1022 гг. правления), оказывавшего даосизму всестороннюю государственную поддержку. Амбициозное детище правителя, над росписью которого трудились 100 отобранных лучших художников империи, просуществовало недолго, погибнув в пожаре уже в 1029 г. [Gesterkamp, 2011, p. 33–35].

С. Литтл также не исключает, что У Цзунъюань мог подготовить учебно-практическую зарисовку композиции уже законченной более ранней стенописи Мастера У. Помимо этого, об эскизном характере могут свидетельствовать признаки незавершенности, которые, несмотря на упомянутый высокий уровень исполнения, в явном виде присутствуют на картине. Среди таких элементов выделяются, например, частично прорисованные деревья и лотосы, а также волосы на головах многих фигур, которые написаны бледной тушью без более детальной проработки [Little, 2000, p. 240]. Все перечисленное, разумеется, не умаляет общей художественной ценности свитка и его исторической значимости. Произведение, что важно отметить, считается наиболее ранним сохранившимся образцом даосской иконографии, посвященной Небесному Двору (*чаоюань ту*, 朝元圖; *досл.* «изображение (картина) аудиенции у Начала») [Gesterkamp, 2011, p. 34].

Выводы

Анализ танских и сунских последователей У Даоцзы позволяет подтвердить высказанное ранее положение о том, что влияние «божественного художника» на традицию культовой живописи во многом носит опосредованный характер. Мастер У, несмотря на наличие мастерской и учеников, не оставил после себя школы с четко обозначенными постулатами. Не было и универсальной формулы, «ключа», позволяющего приоткрыть завесу тайны мастерства живописца. Средневековые теоретики и критики искусства и вовсе склонны были считать, что дарования У Даоцзы, Мудреца живописи, неповторимы и уникальны в своем роде, поэтому никто не вправе считать себя его истинным последователем.

Путь следования творческой манере Мастера У нередко оказывался дополнительно осложнен обстоятельствами различной силы. Например, подлинные работы художника достаточно быстро стали большой редкостью, а его слава во многом обрела черты мифологизированности, вплоть до обожествления в народной вере. Метаморфозы в эстетической мысли, наметившиеся



в эпоху Сун, привели к популяризации направления *вэньжэньхуа*, «живописи интеллектуалов». Ее программные установки выдвигали на первый план творчество интеллектуалов как свободное от оков «официальности». У Даоцзы же, будучи воплощением старой профессионально-ремесленной традиции академической школы, стал восприниматься прогрессивными авторами как символ ушедшей эпохи, пусть и сохранивший репутацию «божественного художника». Такие условия еще больше сужали круг последователей Мастера У, ограничивая его стенами государственных институций, где были трудоустроены работавшие на заказ художники-академики.

Утрата коснулась не только материального творческого наследия самого У Даоцзы — при исследовании танской и сунской живописи в целом нередко приходится иметь дело с малой сохранностью работ. Беспощадно было время и к труду тех, кого причисляют к ученикам и последователям Мастера У. Свидетельства хронистов-современников зачастую являются единственным источником информации о том, как именно стилистические приемы «божественного художника» усваивались последующими поколениями творцов. Немногие образцы дошедших до нашего времени произведений, описанные ранее, позволяют по крайней мере отчасти оценить справедливость суждений средневековых теоретиков. При неизбежности дискуссий об авторстве и датировках, не вызывает сомнения тот факт, что данные картины неизменно демонстрируют высокую степень художественного мастерства их создателей.

Список литературы / References

1. Го Жосюй 郭若虛, Дэн Чунь 鄧椿. *Тухуа цзяньвэнь чжи. Хуацзи 圖畫見聞志. 畫繼* (Записи о том, что видел и слышал о картинах и художниках. Продолжение к [запискам о] живописи). Под ред. Лю Шули 劉淑麗 и др. Нанкин: Фэнхуан чубаньшэ 南京: 鳳凰出版社, 2018 (на кит. яз.) [Guo Ruoxu, Deng Chun. *Tuhua jianwen zhi. Huaqi* (Experiences in Painting: Notes on What I Saw and Heard about Paintings and Artists. Continuation to [Notes on] Painting). Ed. by Liu Shuli et al. Nanjing: Fenghuang chubanshe, 2018 (in Chinese)].
2. Го Жосюй. *Записки о живописи: что видел и слышал*. Пер. с кит. К. Ф. Самосюк. М.: Наука, 1978 [Guo Ruoxu. *Experiences in Painting: Notes on What I Saw and Heard about Paintings and Artists*. Transl. by K. F. Samosyuk. Moscow: Nauka, 1978 (in Russian)].
3. Сюаньхэ хуапу 宣和畫譜 (Каталог живописи [периода] Сюаньхэ). *Чжунго шухуа цюаньшу 中國書畫全書* (Полное собрание сочинений о каллиграфии и живописи Китая). Т. 2. Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ 上海: 上海書畫出版社, 2000. С. 60–131 (на кит. яз.) [Xuanhe huapu (Notes on Paintings from the Xuanhe Reign). *Zhongguo shuhua quanshu* (Complete Works on Calligraphy and Painting in China). Vol. 2. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 2000, pp. 60–131 (in Chinese)].
4. Кравцова М. Е. Вэньжэнь-хуа. *Духовная культура Китая. Энциклопедия*. Т. 6 (доп.): *Искусство*. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: ИДВ; Восточная литература, 2010. С. 545–548 [Kravtsova M. E. *Wenrenhua*. Spiritual Culture of China. Encyclopedia. Vol. 6 (add.): Art. Ed. by M. L. Titarenko et al. Moscow:



- Institute of Far Eastern Studies; Vostochnaya literatura, 2010, pp. 545–548 (in Russian)].
5. Лю Даочунь 劉道醇. Шэнчао минхуа пин 聖朝名畫評 (Оценки прославленных художников царствующей династии). Чжунго шухуа цюаньшу 中國書畫全書 (Полное собрание сочинений о каллиграфии и живописи Китая). Т. 1. Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ 上海: 上海書畫出版社, 2000. С. 446–459 (на кит. яз.) [Liu Daochun. Shengchao minghua ping (Critique on Famous Paintings of Our Holy Dynasty). *Zhongguo shuhua quanshu (Complete Works on Calligraphy and Painting in China)*. Vol. 1. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 2000, pp. 446–459 (in Chinese)].
 6. Меньшиков Л. Н. Лохань. Духовная культура Китая. Энциклопедия. Т. 2: Мифология. Религия. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: ИДВ; Восточная литература, 2007. С. 502 [Menshikov L. N. Luohan. Spiritual Culture of China. Encyclopedia. Vol. 2. Mythology. Religion. Ed. by M. L. Titarenko et al. Moscow: Institute of Far Eastern Studies; Vostochnaya literatura, 2007, p. 502 (in Russian)].
 7. Панова О. С. Профессия художника в Китае X–XI вв. *Культура и искусство*. 2019a. № 3. С. 1–8 [Panova O. S. The Profession of an Artist in China in the 10th–11th Centuries. *Culture and Art*. 2019(a). No. 3, pp. 1–8 (in Russian)].
 8. Панова О. С. Статус художника в придворной и городской культуре Китая в X–XI вв. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. культурологии. М.: РГГУ, 2019b [Panova O. S. The Status of the Artist in the Court and Urban Culture of China in the 10th–11th Centuries (Candidate of Sciences thesis). Moscow: Russian State University for the Humanities, 2019b (in Russian)].
 9. Попова Л. В. Ханьлин академия. Духовная культура Китая. Энциклопедия. Т. 1. Философия. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: ИДВ; Восточная литература, 2006. С. 475 [Popova L. V. Hanlin Academy. Spiritual Culture of China. Encyclopedia. Vol. 1. Philosophy. Ed. by M. L. Titarenko et al. Moscow: Institute of Far Eastern Studies; Vostochnaya literatura, 2006, p. 475 (in Russian)].
 10. Пострелова Т. А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М.: ГРВЛ, 1976 [Postrelova T. A. Academy of Painting in China in the 10th–13th Centuries. Moscow: GRVL, 1976 (in Russian)].
 11. Чжан Яньюань 张彦远. Лидай минхуа цзи 历代名画记 (Записки о прославленных художниках разных эпох). Коммент. Чжу Хэпина 朱和平. Чжэнчжоу: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ 郑州: 中州古籍出版社, 2016 (на кит. яз.) [Zhang Yanyuan. Lidai minghua ji (Famous Paintings of Successive Dynasties). Comm. by Zhu Heping. Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe, 2016 (in Chinese)].
 12. Чжу Цзинсюань 朱景玄. Танчао минхуа лу цзяочжу 唐朝名畫錄校注 (Записки о прославленных художниках династии Тан – с комментариями). Ред. и коммент. У Цимина 吴企明. Хэфэй: Хуаншань шушэ 合肥: 黄山書社, 2016 (на кит. яз.) [Zhu Jingxuan. Tangchao minghua lu jiaozhu (Record of the Celebrated Painters of the Tang Dynasty – with Commentaries). Ed. and comments by Wu Qiming. Hefei: Huangshan shushe, 2016 (in Chinese)].
 13. Чжу Цзинсюань. Записки о прославленных художниках династии Тан. Пер. с кит. В. В. Малявина. Восточная литература. 2006. — Электронный ресурс:



- URL: https://vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/IX/840-860/Zapisi_chudoznikach_Tan/text.htm (дата обращения: 30.06.2025) [Zhu Jingxuan. *Record of the Celebrated Painters of the Tang Dynasty*. Transl. by V. V. Malyavin. Vostochnaya literatura. 2006. — Available from: URL: https://vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/IX/840-860/Zapisi_chudoznikach_Tan/text.htm (accessed: 30.06.2025) (in Russian)].
14. Acker W. R. B. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Vol. 1. Leiden: E. J. Brill, 1954.
 15. Barnhart R. M. *The Five Dynasties (907–960) and the Song Period (960–1279). Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven — Beijing: Yale University Press; Foreign Languages Press, 1997, pp. 87–139.
 16. Bush S. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'ich'ang (1555–1636)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.
 17. Cahill J. *Index of Early Chinese Painters & Paintings: T'ang, Sung, Yüan*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 1980.
 18. Gesterkamp L. *The Heavenly Court: Daoist Temple Painting in China, 1200–1400*. Leiden — Boston: Brill, 2011.
 19. Hu Yue. *The Political Import of the "Buddha" and the "Foreign Kings" in "Barbarian Royalty Worshipping Buddha"*. The University of Hong Kong. School of Humanities. Art History. 2009. — Available from: URL: <https://arthistory.hku.hk/wp-content/uploads/2020/03/HuYueEssay.pdf> (accessed: 10.07.2025).
 20. Little S, Eichman S. *Taoism and the Arts of China*. Chicago — Berkeley: The Art Institute of Chicago; University of California Press, 2000.
 21. McNair A. *Xuanhe Catalogue of Paintings*. Ithaca: Cornell University Press, 2019.
 22. Mesnil E. Les Seize Arhat dans la peinture chinoise (VIIIe–Xe s.) et les collections japonaises: prémices iconographiques et stylistiques. *Arts asiatiques*. 1999. Vol. 54, pp. 66–84 (in French).
 23. Soper A. C. T'ang Ch'ao Ming Hua Lu. Celebrated Painters of the T'ang Dynasty by Chu Ching-Hsüan of T'ang. *Artibus Asiae*. 1958. Vol. 21. No. 3/4, pp. 204–230.
 24. Theobald U. Xuanhe huapu 宣和畫譜. *ChinaKnowledge.de — An Encyclopaedia on Chinese History, Literature and Art*. 2012. — Available from: URL: <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Science/xuanhehuapu.html> (accessed: 25.06.2025).
 25. Wu Hung. Unearthing Wu Daozi (c. 686 to c. 760): The Concept of Authorship in Tang Painting. *Art History*. 2022. Vol. 45. No. 2, pp. 228–248.

Информация об авторе

Бейн Павел Владиславович — аспирант Отдела искусства и материальной культуры Института востоковедения РАН, Москва, Россия; pbein@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2898-2961>.

Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.



Информация о статье

Статья поступила в редакцию 11.08.2025; одобрена рецензентами 25.08.2025; принята к публикации 27.08.2025; опубликована 15.12.2025.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

Information about the author

Pavel V. Bein — graduate student, Department of Art and Material Culture, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; pbein@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2898-2961>.

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Article info

The article was submitted 11.08.2025; approved after reviewing 25.08.2025; accepted for publication 27.08.2025; published 15.12.2025.

The author has read and approved the final manuscript.