

Анализ свитка «Мост Ба в метель»: к итогам творческого пути Шэнь Чжоу (1427–1509)

В. Г. Белозёрова

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Для цитирования: Белозёрова, Вера. «Анализ свитка ‘Мост Ба в метель’: к итогам творческого пути Шэнь Чжоу (1427–1509)». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 2 (2021): 186–203. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.202>

Шэнь Чжоу является основоположником направления *Умэнь-пай*, лидировавшего на юге Китая в XV–XVI вв., прославился как поэт, живописец и каллиграф. Поздний этап его творчества исследуется на примере вертикального свитка «Мост Ба в метель». Анализируются техника монохромного письма и композиция зимнего пейзажа. Рассматривается влияние биографических и социальных факторов, конфуцианского учения и даосских практик на живопись Шэнь Чжоу. Разностороннее изучение свитка позволяет комплексно раскрыть мировоззрение мастера. На свитке без топографической достоверности изображен воображаемый вид воспетого многими поэтами моста на реке Башуй. Исследование стихотворной надписи выявляет расхождение между поэтической рифмой и ритмикой каллиграфических форм. Градации тональности туши в каллиграфии объединяют ее с колоритом живописи. Каллиграфическую технику работы запястья и ведения кисти Шэнь Чжоу переносил в живопись. В свитке использован тип композиции «одна река три берега», при котором элементы в зеркально перевернутом виде повторяют друг друга. Художник создает динамичный баланс пустых и заполненных мест. Самым ценным качеством живописи Шэнь Чжоу китайские знатоки считают ее «опресненность» (*дань*), которая подразумевает уравновешенность эмоционального настроения, возвышенную ясность помыслов и проникновенную искренность их выражения. За простотой и естественностью живописи Шэнь Чжоу стоят эффективные энергетические практики и высокое мастерство скрытых стилистических цитат из шедевров предшествовавших эпох. К концу жизни Шэнь Чжоу осознал утопичность идеала безграничного долголетия и, как показывает анализ свитка, смирился с неизбежностью смерти. Но искусство Шэнь Чжоу прославило его имя в веках.

Ключевые слова: «четверка великих мастеров [империи] Мин», почерк син-кай, пин-дань, цзинь, гу, циши, цунь, чжэнь-и.

Китайские знатоки, древние и современные, излагая историю национальной живописи, обычно используют классификационную матрицу «четверки великих мастеров» (*сы да цзя* 四大家). При описании эпохи империи Мин (1368–1644) имя Шэнь Чжоу 沈周¹ неизменно стоит первым в черед «четырех великих мастеров

¹ Второе имя — Шэнь Цинань 沈啟南, псевдонимы — Ши-тянь 石田 (досл. «Поле камней»), Байши-вэн 白石翁 (досл. «Старец Белого камня»), Юйтянь-шэн 玉田生 (досл. «Рожденный на нефритовом поле»), Чжужэнь-чжужэнь 竹居主人 (досл. «Хозяин бамбукового жилища»), Чжучжуан-лаожэнь 竹莊老人 (досл. «Старец Бамбукового хутора»).

Мин» (*Мин сы да цзя* 明四大家)². Шэнь Чжоу является основоположником школы *Умэнь-пай* 吳門派³, представители которой наследовали и развивали творческие достижения «живописи интеллектуалов» (*вэньжэнь хуа* 文人畫)⁴ X–XIV вв. Актуальность исследования творчества Шэнь Чжоу предопределена значительностью его вклада в развитие китайской живописи минской эпохи. Наследие Шэнь Чжоу неизменно находилось в поле внимания авторов старинных трактатов, не говоря уже о современных китайских исследователях.

До наших дней дошло около двух сотен произведений Шэнь Чжоу, однако не все из них имеют бесспорную атрибуцию. В это число не входят явные подделки⁵, но в ряде случаев бывает сложно провести достоверную экспертизу выполненных его талантливыми учениками работ, на которые Шэнь Чжоу разрешал ставить свои авторские печати или которые он самолично подписал [1, р.50–8]⁶. Для анализа в рамках статьи выбран вертикальный свиток «Мост Ба в метель» (*Ба цяо фэн сюэ* 《灞橋風雪》) (рис. 1), чья принадлежность кисти Шэнь Чжоу не вызывает сомнений у китайских специалистов. Свиток не датирован, но, по авторитетному мнению Чжан Куньпэна, относится к позднему периоду творчества художника [2, с. 135]. Несмотря на выдающееся художественное качество свитка, он нечасто публикуется в китайских изданиях и западная аудитория с ним не знакома. Цель статьи — на примере анализируемого свитка уточнить общепринятые в западной китаистике итоги эволюции мировоззрения и стиля Шэнь Чжоу. Предстоит с помощью метода искусствоведческого анализа исследовать технику письма мастера и композицию свитка, а также поставить вопрос об особенностях синтеза поэзии, каллиграфии и живописи в творчестве Шэнь Чжоу. Историко-культурологический и религиоведческий подходы позволят более пристально рассмотреть отражение религиозного синкретизма в китайской живописи XV в. В западном востоковедении известен единственный случай комплексного изучения произведения Шэнь Чжоу — это статья Кэтлин Лискомб о свитке «Ночное бдение» (*Е цзо ту* 《夜坐圖》) [3]⁷. Русскоязычные публикации о творчестве Шэнь Чжоу ограничиваются короткой календарной памяткой Е. Шнейдера 1984 г. [5] и тезисами Е. В. Завадской 1993 г. [6].

Несмотря на то что Шэнь Чжоу упоминается во всех без исключения обзорных трудах по истории китайской живописи на Западе [7–9], англоязычная монография Ричарда Эдвардса 1962 г. до сих пор остается единственной персоналией о нем [10]. Если в 1980-е годы на Западе была защищена всего одна диссертация о Шэнь Чжоу [11], то начиная с 1990-х годов, когда его живопись стала регулярно выставляться и широко публиковаться в КНР, соискатели научных степеней, в первую очередь китайского происхождения, начали регулярно защищать диссертации

² Остальные представители «великой четверки»: Вэнь Чжэнмин 文徵明 (1470–1559), Тан Инь 唐寅 (1470–1524), Цю Ин 仇英 (ок. 1494–1552).

³ Наименование *Умэнь* дано по древнему названию провинции Чжэцзян, на территории которой проживало большинство мастеров этого направления.

⁴ В *вэньжэнь хуа* входили высокообразованные и состоятельные представители высших слоев китайского общества, чье творчество не зависело от приказов императорского двора и художественного рынка.

⁵ Количество произведений Шэнь Чжоу спорной атрибуции превышает четыре сотни наименований.

⁶ Известно, что художник подписывал подделки, чтобы помочь нуждавшимся друзьям.

⁷ Надпись на свитке впервые переведена на русский язык В. В. Малявиным [4, с. 374–6].



Рис. 1. Шэнь Чжоу. «Мост Ба в метель» (Ба цю фэн сюэ «灞橋風雪»). Без года. Бумага, тушь, 153 × 65 см., Тяньцзиньский художественный музей, КНР [2, с. 134]

на весь Китай пейзажистом Ван Мэном 王蒙 (1308–1385). Трагическая гибель последнего в результате придворных интриг повлияла на выбор жизненного пути нескольких поколений семьи Шэней, представители которой не стремились к высокой придворной карьере, а потому в экзаменационных испытаниях кэ цзюй 科舉⁸ не участвовали. Дед Шэнь Чжоу, Шэнь Чэн 沈澄 (1375–1462), служил при дворе лишь короткое время и, отговорившись болезнью, вернулся в родные края, где

⁸ Система государственных экзаменов на ученые степени, открывавшая путь к придворным чинам.

на темы, связанные с различными аспектами творчества мастера [12–15]. Успехи китайских диссертантов на Западе объясняются фундаментальными исследованиями их соотечественников в КНР. Интерес к Шэнь Чжоу в Китае в первую очередь связан с его славой как поэта, затем как живописца и каллиграфа. Стихотворения Шэнь Чжоу включены в различные антологии, регулярно переиздаются многотомные собрания его поэзии и прозы [16; 17]. Китайские специалисты досконально собрали и изучили материалы по биографии Шэнь Чжоу [18]. Из диссертационных исследований отметим работу Чэн Гэнминя [19], в которой освещается социологический аспект творчества мастера. Показательна высокая информативность сопроводительных текстов альбомных изданий, как крупноформатных [2; 20–22], так и небольшого объема [23; 24].

Биография Шэнь Чжоу событийно проста, но сложна по своему внутреннему наполнению. Прадед художника, Шэнь Лянчэнь 沈良琛 (1340–1409), устроил семейное имение в местности Сянчэн 相城 в северо-восточном пригороде г. Чанчжоу 長洲 (совр. г. Сучжоу 蘇州, пров. Цзянсу). Культурная элита того времени предпочитала жить в живописных пригородах Сучжоу. Имение Шэней со всех четырех сторон было окружено озерами. На плодородных землях имения арендаторы выращивали рис и коноплю, что заложило основы благосостояния семьи Шэней. Хорошо образованный и художественно одаренный прадед был принят элитой Сучжоу. Он подружился с прославленным

прославился как поэт. Начиная с деда, отличавшегося неподкупной честностью, члены семейства Шэней отвечали за сбор налоговых поступлений в администрации Сучжоу. Отец художника, Шэнь Хэнцзи 沈恆吉 (1409–1477), на протяжении десяти лет был ответственным за сбор налогов. Налогами будет заниматься и Шэнь Чжоу. Отсутствие политических амбиций среди состоятельных помещичьих семей в эпоху Мин все чаще нарушало гегемонию конфуцианского идеала государственной службы. Интеллектуалы предпочитают «жизни среди императорских храмов и залов приемов» (*цзюй мяо тан* 居廟堂) «жизни среди рек и озер» (*цзюй цзян ху* 居江湖). Еще в III–IV вв. в направлении *фэн-лю* 風流 (досл. «ветер и поток») зародился альтернативный идеал независимого художественного творчества. Оба идеала в своем предельном выражении были утопичны, но их сосуществование позволяло талантам делать свой выбор с учетом социальных и личных обстоятельств. В эпоху Мин прежнее противостояние этих двух идеалов перешло в их прагматичное соединение, ярким примером которого служат биографии представителей семейства Шэней.

Район Сучжоу был одним из крупнейших центров традиционного элитарного образования, здесь готовили успешных кандидатов на государственные экзамены разных уровней. Все представители семьи Шэнь имели великолепное домашнее образование, были поэтами, каллиграфами и живописцами, а также увлекались коллекционированием [18, с. 29]. Шэнь Чжоу был старшим и самым талантливым из трех сыновей в семье⁹, а потому его образованию уделяли особое внимание. Как и полагалось в семьях интеллектуалов, первыми учителями Шэнь Чжоу были родственники — отец и дядя Шэнь Чжэнь 沈貞 (1400 — ок. 1482). С семи лет к ним присоединились известные среди сучжоусцев ученые Чэнь Куань 陳寬 (1393–1473)¹⁰, Ду Цюнь 杜瓊 (1396–1474) и Лю Цзюэ 劉珏 (1410–1472) [18, с. 44]. У Шэнь Чжоу еще в детстве проявились уникальные литературные способности, а в юности он уже мог блестяще писать стихи и прозу в любом жанре и стиле. Помимо конфуцианских канонов он изучал даосизм, буддизм и историю. При этом с двенадцати лет Шэнь Чжоу регулярно сопровождал отца в его налоговых поездках, и очень рано¹¹ вся ответственность по налоговым сборам перешла к нему. Только в 1460 г. Шэнь Чжоу отказался от должности налогового инспектора и более на нее не вернулся.

Доходы налоговиков напрямую зависели от урожайности полей. При наводнениях или засухе недостачу сборов налоговикам приходилось возмещать из личных средств¹². Официальные налоговые отчеты по Сучжоускому уезду свидетельствуют, что между 1430 и 1509 гг. плодородные земли региона были опустошены несколькими крупными стихийными бедствиями, трижды ставившими семью Шэней на грань разорения [15, р. 56]. В частых налоговых инспекциях Шэнь Чжоу наблюдал страдания крестьян, массово умиравших от голода и эпидемий. Во второй половине XV в. помещичьи семьи юга, владевшие крупными земельными угодьями, из-за климатических факторов то богатели, то стремительно разорялись, не будучи

⁹ Было еще четыре сестры.

¹⁰ К 70-летию Чэнь Куаня в 1469 г. Шэнь Чжоу написал знаменитый свиток «Величественная гора Лу» 廬山高圖. 193,8 × 98,1 см. Музей Гутун, Тайбэй.

¹¹ По некоторым сведениям, в 15 лет [15, р. 55].

¹² В 1460-е годы жене Шэнь Чжоу пришлось продать свои ювелирные украшения, чтобы выплатить налоги нескольких разорившихся крестьянских семей [18, с. 55].

в состоянии выплачивать налоги. По этой причине члены помещичьих семей вовлекались в коммерческую деятельность, процветавшую благодаря удачному географическому расположению Сучжоу. Именно в Сучжоу элитарные произведения живописи и каллиграфии, ранее доступные только образованному чиновничеству, начали приобретаться купцами и успешными ремесленниками. В трудные для семьи времена Шэнь Чжоу, несмотря на его статус *вэньжэнь хуа*, пришлось выходить со своими произведениями на художественный рынок Сучжоу¹³.

Шэнь Чжоу женился в 19 лет на Чэнь Хуйчжуан 陳慧莊 (1423–1486). Девушка происходила из богатой конфуцианской семьи, но во взрослом возрасте стала исповедовать буддизм. Брак оказался счастливым и продлился более сорока лет. Жена родила ему сына, который, повзрослев, стал самым близким для мастера человеком. Не без влияния жены в зрелом возрасте Шэнь Чжоу заинтересовался учением чань-буддизма. Шэнь Чжоу имел наложницу, которая родила 56-летнему мастеру младшего сына. От обеих женщин он имел трех дочерей. До начала 1470-х годов семейная жизнь Шэнь Чжоу складывалась благополучно, но затем последовала череда несчастий. В 1472 г. умирает от туберкулеза младший брат Шэнь Чжао 沈召 (1432–1472), за которым художник ухаживал. Шэнь Чжоу забирает детей покойного к себе и растит их как своих. Вскоре умирает муж его младшей сестры, и он содержит ее до конца своих дней. В 1471 г., когда у его отца парализовало ноги, все заботы о нем и об имении легли на плечи Шэнь Чжоу. Когда в 1477 г. умирает отец, 69-летняя мать Чжан Сувань 張素婉 переселилась к Шэнь Чжоу и он тридцать лет самолично за ней ухаживал. Милосердие и самоотверженность Шэнь Чжоу современники сочли за образец выполнения «сыновнего долга в отношении родителей и родственников» (*сяо хэ*) — основной конфуцианской добродетели Китая. Скромность и доброта Шэнь Чжоу по отношению не только к друзьям, но и к посторонним людям вызывали симпатии к нему окружающих, что подтверждают многие письменные свидетельства [18, с. 30–8]. Постоянно занятый делами семьи Шэнь Чжоу редко покидал родные места и на протяжении всей жизни не ездил дальше Нанкина или Ханчжоу.

Сучжоуские чиновники ценили порядочность и способности Шэнь Чжоу, а потому организовывали ему различные протекции по службе. Первый раз Шэнь Чжоу отказался от службы в 1454 г. в возрасте 28 лет¹⁴, ссылаясь на неблагоприятный ответ гексаграммы при гадании по «Книге перемен». Но дело было не только в гадании. В тот год зимние заморозки, летние ливни и осенняя засуха вызвали массовый голод [18, с. 19]. В такой ситуации осмотрительный Шэнь Чжоу предпочел не брать на себя должностные риски налоговых недостатков. Отказ от службы освобождал его от необходимости взыскивать налоговые платежи с тех, у кого он надеялся получить покровительство как поэт и живописец [15, р. 43]. Художник никогда не был отрешенным от экономических и социальных аспектов жизни человеком. Только в 1472 г. 45-летний Шэнь Чжоу счел возможным передать все дела по дому старшему сыну Шэнь Юньхуну 沈雲鴻 (1450–1502), и тот заботился о семье на протяжении трех десятилетий. Вторично Шэнь Чжоу официально отказался от государственной службы в год смерти отца, в 1477 г. На этот раз он объяс-

¹³ Ряд письменных источников свидетельствует, что Шэнь Чжоу получал наличные деньги в качестве оплаты за картины [15, р. 49].

¹⁴ Протекцию Шэнь Чжоу составил префект Сучжоу Ван Ху 汪濬 (?–1455).

нил свой отказ необходимостью ухода за престарелой матерью, но подлинная причина была иной. В тот год окрестности Сучжоу в очередной раз были затоплены, и семейный доход упал настолько, что Шэнь Чжоу пришлось одалживать деньги на жизнь. Чтобы отдать долги, ему необходимо было время для занятий живописью на продажу. Художник опять предпочел ответственность за семью ответственности за чиновничью должность. И в этом он был более истинным конфуцианцем, чем его ориентированные на карьеру современники. Когда Шэнь Чжоу исполнилось 79 лет, ему поступило еще одно приглашение на службу, но он отклонил и его [18, с. 267].

В 1471 г. Шэнь Чжоу отремонтировал деревенский дом, находившийся в непосредственной близости к усадьбе на берегу озера Янху 陽湖, и устроил в нем студию «Жилище среди [зарослей] бамбука» (*Ючжу цзюй* 有竹居), чье название отсылало к образу «семи мудрецов из бамбуковой рощи»¹⁵. Студия не только служила мастерской Шэнь Чжоу, но и была местом встреч покровителей и друзей мастера. Эти встречи помогали ему выстраивать нужные для материального благополучия семьи социальные связи. По свидетельствам современников, всякий раз, как художник приезжал в свою студию, все побережье было в лодках его почитателей [15, р. 38]. В студии отмечались юбилеи, устраивались поэтические соревнования, гости рассматривали антиквариат и произведения Шэнь Чжоу. В год открытия студии Шэнь Чжоу взял себе наиболее часто используемый псевдоним Ши-тянь (石田, досл. «Поле камней»)¹⁶.

Преклонный возраст не ослабил память и ум Шэнь Чжоу, сохранявшего работоспособность до конца жизни. Однако следовавшие одна за другой смерти близких родственников и друзей нарушали его душевное равновесие. В 1486 г. от опухоли в горле умерла его жена. Самой горестной утратой последних лет Шэнь Чжоу стала смерть в 1502 г. его сына Юньхуна, бывшего главной опорой старого мастера [7, р. 82]. В 1506 г. почти в 100-летнем возрасте ушла из жизни его мать. В 1509 г. в разгар очередной волны климатических бедствий в регионе Шэнь Чжоу заболел и вскоре умер во сне в возрасте 82 лет. Его похоронили спустя три года в 1512 г. в семейном склепе, расположенном на востоке от родового поместья.

Но вернемся к нашему свитку. Изображенный на нем мост находится на реке Башуй 灞水 в восточных окрестностях Чанъаня (совр. Сиань, пров. Шэньси). Впервые мост был построен при империи Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). В древности мост был деревянным, на каменных столбах, с настилом из известково-грунтовых плит¹⁷. Шэнь Чжоу, не покидавший родных мест, никогда не посещал мост Ба и не видел его исключительно равнинных окрестностей. Художник вдохновлялся стихотворениями периода империи Тан (618–907), в которых мост служил образом разлуки друзей, уезжавших в разные части страны. Поэты называли его «Мостом утраченных привязанностей» (*Цинцинь цяо* 情盡橋), «Мостом скорби» (*Дуаньчан цяо* 斷腸橋), «Мостом горестных утрат» (*Сяохунь цяо* 銷魂橋). В авторском названии свитка упомянут ветер, но в живописи нет следов его дуновений. Зато снег по-

¹⁵ Поэтическое сообщество «Семь мудрецов из бамбуковой рощи» существовало в середине III в.

¹⁶ Считалось, что на полях белых камней можно выращивать волшебные грибы *лин-чжи* 靈芝, из которых бессмертные изготавливали эликсир долголетия.

¹⁷ Мост неоднократно перестраивали и укрупняли. При империи Тан (618–907) рядом с ним был постоянный двор. После ремонта в 1834 г. мост приобрел длину 380 м при ширине 7 м. В 1949 г. его ширину увеличили до 10 м.

крывает весь пейзаж, а зимний холод пронизывают все элементы изображения. Несмотря на конкретную географическую привязку в названии свитка, произведение нельзя отнести к типу топографического пейзажа¹⁸. Шэнь Чжоу создал полностью вымышленный пейзаж, «свободно-вольно» (*маньсин* 漫興) «играя кистью, играя тушью» (*си би си мо* 戲筆戲墨).

В левом верхнем углу свитка (рис. 2) Шэнь Чжоу написал стихотворение собственного сочинения, представляющее парафраз



Рис. 2. Шэнь Чжоу. «Мост Ба в метель», фрагмент со стихотворением

поэтических строк Ли Бо (701–762) «Песнь во хмелю» («醉时歌»). Считается, что с эпохи Мин расположение авторской надписи планировалось уже при создании живописной композиции. Представляется оправданным предположение Джонатана Чавеса о том, что Шэнь Чжоу в своих произведениях делал вначале изображение, а потом поэтическую надпись [25, p. 452]. В рассматриваемом свитке Шэнь Чжоу использовал перекрестный отклик каллиграфии надписи в верхнем левом углу с ветвями деревьев в нижней правой части композиции. Одновременно ровная и заснеженная поверхность реки слева перекликается с пустотой верхнего правого угла свитка. Тем самым Шэнь Чжоу добивается равновесия за полноты *ши* 實 и пустынности *сюй* 虛. Стихотворение на свитке написано излюбленным Шэнь Чжоу смешанным почерком *син-кай* 行楷, промежуточным между уставом *кайшу* 楷書 и курсивом *син-шу* 行書. Расположение иероглифов в столбцах 8//8//9//3 не соответствует рифме стихотворения 7//7//7//7 — частый случай в каллиграфической практике. Считалось, что расхождение между поэтической рифмой и ритмикой каллиграфических форм обогащает художественное содержание произведения.

Подстрочный перевод стихотворения Шэнь Чжоу:

灞上馱歸驢背雪, [На реке] Ба, сидя на вьючном осле, [гость] возвращается в снегопад,
橋邊拾得醉時詩, На мосту хмельной подбирает стихотворную рифму,
銷金帳裏膏梁客, [Перед] гостем в расшитом золотом пологе [расставлены] роскошные яства,
此味從來不得知。 Столь вкусных [он] доселе не знал¹⁹.

Герой стихотворения был в гостях, где его усадили на почетное место и угощали диковинными яствами, а затем на обратном пути он, хмельной, сочиняет стихи, сидя верхом на осле, семенящем по заснеженному мосту через реку Башуй. События в стихотворении излагаются в обратной временной последовательно-

¹⁸ Шэнь Чжоу с топографической точностью запечатлел виды окрестностей Сучжоу в нескольких альбомных сериях и горизонтальных свитках большой длины [12].

¹⁹ Стихотворение завершает подпись Шэнь Чжоу из двух иероглифов и две авторские печати: верхняя именная красно-знаковая печать Цинань 啟南 и нижняя бело-знаковая печать с псевдонимом Ши-тянь 石田.

сти²⁰. Поэзия не описывает внешнего облика героя — это делает живопись. Стихотворение дает лишь ту информацию, которую невозможно представить в живописи. Поэзия не характеризует и внутреннего состояния героя свитка — его выражает каллиграфия. В свитке художественный образ создается средствами всех трех искусств, что представляет героя многогранно и емко в восприятии надлежащим образом подготовленного зрителя.

Шэнь Чжоу увлекался сочинительством на протяжении всей своей жизни²¹. Его литературная слава уже при жизни дошла до столицы и не померкла после кончины. Современники писали, что Шэнь Чжоу занимался живописью в свободное от поэзии время и, по их мнению, живопись мастера не могла затмить его поэзию [25, р. 453]. Рассматриваемый свиток — пример авторского соединения поэзии, каллиграфии и живописи. Сочетание этих трех искусств характерно для произведений мастеров направления *вэньжэнь хуа* начиная с эпохи Сун (960–1279). Как каллиграф Шэнь Чжоу достиг вершин мастерства, тем не менее он не сыграл заметной роли в развитии китайской каллиграфии. В исторической перспективе именно живопись Шэнь Чжоу обессмертила его имя.

В семействе Шэней каллиграфией занимались все. Дед и отец Шэнь Чжоу ориентировались на стиль корифея эпохи Юань (1271–1368) Чжао Мэнфу 趙孟頫 (1254–1322), равно великого и в каллиграфии, и в живописи²². Во всех видах почерков каллиграфию Чжао Мэнфу характеризует возвышенная гармония идеально сбалансированных форм. Шэнь Чжоу предпочитал стиль сунского корифея Хуан Тинцзяня 黃庭堅 (1045–1105), произведения которого имелись в семейном собрании Шэней. Энергичная и утонченная каллиграфия Хуан Тинцзяня отличалась оригинальными деформациями черт и нервной динамикой каллиграфической пластики.

Подавляющее большинство каллиграфических произведений Шэнь Чжоу и надписей на его живописных работах были выполнены им в смешанном почерке *син-кай* (см. рис. 2). В некоторых случаях он акцентировал скорописную динамику, в других — статику устава. Модулем для знаков в почерке *син-кай* у Шэнь Чжоу всегда служил вертикальный прямоугольник, а сами иероглифы были слегка скошены в направлении правого нижнего угла. Большинство черт прописаны с отрывом кисти, как и положено для устава *кайшу*. Черты часто удлинены и причудливо прогнуты, но не так сильно, как у Хуан Тинцзяня. Формы черт и точек каждого иероглифа Шэнь Чжоу содержат в себе скрытую цитату из произведений Хуан Тинцзяня, понятную знатоку. При этом Шэнь Чжоу видоизменяет ритмический строй сунского корифея. Композиция графических элементов у Шэнь Чжоу более равномерная, а следовательно, внешне спокойнее, чем у Хуан Тинцзяня. Местами Шэнь Чжоу располагает черты нарочито плотно, но временами он пишет размашисто и просторно. Значительные перепады в тональности туши создают разнообразные колористические эффекты, объединяющие каллиграфию с живописью

²⁰ В горизонтальных свитках изобразительное повествование обычно также разворачивается в обратном хронологическом порядке: концовка сюжета представлена в начале свитка, его начало — в конце.

²¹ Из наследия прошлого Шэнь Чжоу предпочитал поэтические шедевры эпохи Тан и империи Северная Сун (960–1127).

²² Талантливыми последователями стиля Чжао Мэнфу при Минах были каллиграфы Сун Кэ 宋克 (1327–1387) и Шэнь Ду 沈度 (1357–1434).

свитка. В шестом иероглифе бэй 背 правого столбца видна авторская правка. За помарки, зачеркивания и исправления рядовые каллиграфы обычно подвергались строгому осуждению. Только корифеи, чье творчество превосходило формальные нормативы «чистописания», могли позволить себе подобные произвольные проявления высокого вдохновения. В свитке «Мост Ба в метель», несмотря на аккуратное и размеренное расположение знаков в столбцах, ощущается внутреннее напряжение пластики каждого отдельного иероглифа. Мастерство Шэнь Чжоу проявляется в умении быть одновременно и простым, и сложным, что соответствует традиционному критерию пин-дань 平淡 (досл. «спокойствие опресненности»). Этот критерий китайские критики не применяют к каллиграфии Хуан Тинцзяня, но неизменно прилагают к произведениям Шэнь Чжоу, характеризую их стилистическое своеобразие.

Свою каллиграфическую технику работы запястья и ведения кисти Шэнь Чжоу переносил в живопись, которой он учился с 15 лет у отца и дяди [24, с. 10]. Согласно общепринятой в семьях интеллектуалов программе домашнего обучения, на первом месте было изучение конфуцианских текстов, литературы, каллиграфии и лишь затем шли уроки живописи. Занятия живописью заключались в копировании произведений из семейной коллекции, в которой в случае Шэней было много оригиналов великих живописцев империи Юань. Всего столетие назад многие из этих корифеев проживали в юго-восточной части Китая, так что самые крупные собрания их работ находились как раз в районе Сучжоу. Во взрослом возрасте²³ Шэнь Чжоу часто импровизировал (фан 仿) со стилями мастеров XIV в., и его парафразы высоко ценились знатоками, так как они основывались на глубоком понимании идей старых мастеров.

Шэнь Чжоу стал уделять серьезное внимание живописи лишь в сорок с лишним лет, причем его интересовал преимущественно пейзажный жанр, реже — жанр хуаняо 花鳥 (досл. «цветы и птицы»). Период творчества Шэнь Чжоу от сорока до шестидесяти лет китайские знатоки определяют как ранний и характеризуют термином си 細 (досл. «тонкий, детальный»), а самого художника называют Си Шэнь 細沈 (досл. «Тонко [пишущий мастер] Шэнь»). Название указывает на обилие тонко выписанных деталей. Камерный формат ранних работ Шэнь Чжоу исследователи объясняют загруженностью мастера делами усадьбы [15, р. 34]. В этот период Шэнь Чжоу находился под сильным влиянием Ван Мэна и Хуан Гунвана 黃公望 (1269–1354), а из современников ощущалась связь с мастерами школы Чжэ-най 浙派, продолжавшими традиции придворной академической живописи империи Южная Сун (1127–1279)²⁴. Последние два десятилетия своей жизни Шэнь Чжоу полностью сосредоточился на поэзии и живописи, которая под влиянием стиля У Чжэня 吳鎮 (1280–1354) приобрела качество цу 粗 (досл. «простой, грубый»), так что художника начали именовать Цу Шэнь 粗沈 (досл. «Простовато [пишущий мастер] Шэнь»). Свиток «Мост Ба в метель» — показательный пример позднего лапидарного стиля Шэнь Чжоу.

²³ Особенно активно с 1457 по 1479 г. [12, р. 43].

²⁴ В эпоху Мин отсутствовало четкое разделение мастеров на профессионалов и любителей, как было при империи Сун. Острого антагонизма между школами Чжэ и У не было. Шэнь Чжоу дружил с несколькими выдающимися придворными и профессиональными художниками. Многие из них были выходцами из Сучжоу, уезжали в Пекин, а затем возвращались домой.

Развивая начинания юаньских корифеев, Шэнь Чжоу много экспериментировал с форматами живописных произведений. Он писал многометровые панорамные свитки, высокие и узкие вертикальные свитки, разработал формат альбомных серий, объединенных единством замысла. Свиток «Мост Ба в метель» Шэнь Чжоу выполнил в крупном формате (153 × 65 см) и выбрал редкую в его творчестве тему зимнего пейзажа.

Свиток «Мост Ба в метель» (рис. 3) написан в монохромной технике «бледной туши» (*дань-мо* 淡墨) с небольшими вкраплениями «густой туши» (*нун-мо* 濃墨)²⁵. В обоих случаях Шэнь Чжоу писал «сухой кистью» (*гань би* 幹筆)²⁶. Небо и водная гладь равномерно окрашены «светлой тушью» (*цин-мо* 清墨), что позволило, «ограждая белое, создать заснеженное» (*би бай вэй сюэ* 逼白為雪). Касания и отрывы кисти у Шэнь Чжоу мягкие, а градации нажима разнообразны и тонкие. Скольжение кисти естественное, ее повороты и заломы точные и выразительные. Особенность поздней техники кисти Шэнь Чжоу, по мнению китайских специалистов, заключается в сочетании внешнего спокойствия и уравновешенности с внутренней крепостью и силой, что приводит к тому, что во всех пластических элементах каллиграфии и живописи «жилы» (*цзинь* 筋)²⁷ и «костяк» (*гу* 骨)²⁸ находятся внутри [24, с.10]. Считается, что при медленном ведении кисти и лапидарной изобразительной форме живописцу труднее всего сохранить непрерывность энергетических циркуляций, обозначаемых термином *циши* 氣勢 (досл. «потенциал энергии-ци»).



Рис. 3. Шэнь Чжоу. «Мост Ба в метель», фрагмент

В китайской каллиграфии и живописи богатое разнообразие форм создается небольшим набором исходных графических элементов: в каллиграфии это «черты» (*хуа* 畫) и «точки» (*дянь* 點), в живописи — «линии» (*сянь* 線), «штрихи» (*цунь* 皴)²⁹ и «точки». Различие элементов обуславливается характером движения кисти:

²⁵ Градации тонов туши связаны с изменениями пропорций пигментов туши и воды в тушевом растворе.

²⁶ Кисть с небольшим количеством тушевого раствора.

²⁷ Термин *цзинь* в теории каллиграфии и живописи обозначает тонус пластических элементов, создаваемый правильным нажимом кисти.

²⁸ Термин *гу* в теории каллиграфии и живописи обозначает структурный каркас пластических элементов, создаваемый правильным направлением ведения кисти.

²⁹ В техническом плане китайский *цунь* отличает от западного живописного штриха, во-первых, наличие заданной традицией направления движения кисти, во-вторых, обязательная к исполнению программа изменения скорости ведения кисти и ее нажима в начале, середине и в конце *цуня*, в-третьих, нормированная последовательность прописывания *цуней*.



Рис. 4. Шэнь Чжоу. «Мост Ба в метель», фрагмент

всего четыре вида штрихов: края береговых склонов оформлены *цунями* «короткая распущенная конопля» (*дуаньпима-цунь* 短披麻皴) и *цунями* «распущенная веревка» (*цзесо-цунь* 解索皴), отвесный склон скалы перед мостом прописан *цунями* «малые насечки топора» (*сяофути-цунь* 小斧劈皴) (рис. 4), а на центральном горном склоне использованы *цуняи* «шерсть быка» (*нюмао-цунь* 牛毛皴). Во всех случаях количество *цуней* минимально, так что они лишь подчеркивают белизну заснеженных склонов.

В формате свитка изобразительные элементы распределены относительно равномерно, создавая масштабный вид, состоящий из горных хребтов, реки с притоками и деревьев. Шэнь Чжоу вполне традиционно объединяет в композиции свитка все три типа далей: «высокие дали» (*гао юань* 高遠) с точкой зрения снизу вверх на центральный горный массив, «ровные дали» (*пин юань* 平遠) с видом на реку на уровне глаз, «глубокие дали» (*шэнь юань* 深遠), позволяющие рассматривать сверху вниз мост и скалу в нижней части свитка. В зонах доминирования одного из трех типов далей Шэнь Чжоу традиционно создает участки противоположного типа далей. Так, в левой верхней части композиции за основным хребтом он изобразил скальный выступ с деревьями в перспективе «глубоких далей». Три дерева в нижней части свитка поданы в ракурсе «высоких далей». Подобные приемы создают нелинейную пространственную протяженность, наполненную внутренней динамикой, оживляющей статичные элементы композиции. Прием чередования эффектов «удаления» (*юань* 遠) и «приближения» (*цзинь* 近) элементов изображения обеспечивает подвижность фокусировки восприятия зрителя. Так, ветви крупных деревьев на переднем плане зритель видит как бы с удалением,

черты и линии прописываются последовательным ведением вертикально или наклонно удерживаемой кисти, штрихи возникают в результате отмашек наклонной кисти, точки же наносятся разовыми отрывистыми касаниями кисти. В свитке «Мост Ба в метель» эти элементы использованы необычным образом. Наибольшую роль Шэнь Чжоу отвел линиям, очерчивающим контуры гор, стволы и ветви деревьев. Значительная визуальная нагрузка приходится на точки, изображающие кустарники на склонах гор. Точки прописаны «густой тушью» поверх «бледной туши», что создает богатые пространственные и колористические эффекты. Зато в каллиграфии роль точек минимальна. *Цуней* в живописи на редкость мало, но их каллиграфические аналоги — лево- и правосторонние откидные — демонстративно усилены в иероглифах стихотворения. При моделировке горных склонов Шэнь Чжоу использовал

а кустарники на самой вершине горного хребта можно рассмотреть, как если бы они были вблизи.

В ранних вертикальных свитках, в которых Шэнь Чжоу подражал Ни Цзаню 倪瓚 (1301–1374), он использовал характерную для юаньского корифея композицию «одна река два берега» (и *хэ лян ань ши* 一河两岸式). В свитке «Мост Ба в метель» Шэнь Чжоу применил другой прием — «одна река три берега» (и *хэ сань ань ши* 一河三岸式) [2, с. 136], который усложнил горизонтальную композицию Ни Цзана повторами форм углообразных очертаний. На свитке Шэнь Чжоу одни элементы в зеркально перевернутом виде отражают другие: в центре композиции треугольному выступу берега слева вторит аналогичный выступ справа, трапециеобразную форму хребтов вверху в опрокинутом виде повторяют скальные выступы в правом нижнем углу, горизонтальная поверхность моста перекликается с выступами скал в правом нижнем углу и в верхней части композиции, силуэт крон группы деревьев на переднем плане зеркально обратен силуэту крон в средней левой части свитка. Повторение одних и тех же, но зеркально перевернутых простых форм организует рациональную композиционную структуру, ясную и одновременно разнообразную в вариациях своих тем и подтем.

В свитке «Мост Ба в метель» линия горизонта полностью закрыта силуэтами скал на заднем плане, которые, как кулисы, ограничивают масштабную пространственную глубину свитка. При этом композиция Шэнь Чжоу подразумевает продолжение изобразительного пространства вправо и влево за пределы вертикального свитка — прием, неизменно используемый китайскими живописцами. Тем самым Шэнь Чжоу создает баланс «открытости» (*кай* 開) и «закрытости» (*хе* 合) пространственной композиции пейзажа. Подобный баланс обеспечивает гармоничный ввод и вывод энергетических циркуляций *циши*, вписывающих искусственный вид в реальность природы. «Центр силы» (*сюэ* 穴), связанный с пересечением этих циркуляций, приходится на туманность у основания главного хребта.

Рассматриваемый свиток демонстрирует мастерство Шэнь Чжоу в метаморфозах «пустого» (*сюй* 虛) и «заполненного» (*ши* 實). Традиционная китайская эстетика не просто требовала умения гармонично соотнести пустые участки изображения с заполненными, но надо было сделать так, чтобы «внутри наполненности имелась пустота, [а] внутри пустоты имелась наполненность» (實中有虛, 虛中有實) [24, с. 10]. Это означает, что в просторных местах не должна присутствовать разреженность, а в скученных элементах не должно ощущаться их переполнение. И «пустое», и «заполненное» у Шэнь Чжоу равно энергетически сильны и художественно выразительны.

При отсутствии оптической светотени в традиционной китайской живописи светотень создавалась градациями тонов туши, причем выступающие элементы не обязательно были светлыми, а углубления — темными. Показательно то, как Шэнь Чжоу распределил светотень, когда писал деревья (см. рис. 4). Вначале контуры стволов пяти деревьев на переднем плане были намечены почти сухой кистью со светлой тушью. Затем наклонным кончиком кисти Шэнь Чжоу заштриховал стволы, но так, что деревья внизу остались светлыми, а кверху темнели. Короткие ветки были написаны темной тушью, причем концы веток «закрыты» незначительным движением кисти вспять. Этот прием возвратного движения кисти Шэнь Чжоу заимствовал из каллиграфии и активно использовал его в чертах иероглифов сти-

хотворения. Ведение кисти вспять создавало пластическую пружину, наделявшую силой как каллиграфические черты, так и ветви деревьев.

Чем лаконичнее становилась живопись Шэнь Чжоу, тем ближе в своем творчестве он подходил к воплощению идеи «реальности единства» (*чжэнь-и* 眞一) психофизического и ментального планов восприятия³⁰. Проблема соотношения «формального сходства» (*син сы* 形似) и художественной выразительности решалась достижением состояния «естественности» (*цзыжань* 自然) творческого процесса. Естественность возникала при условии «искренности сердца» (*чэн синь* 誠心). Первичный контакт с объектами внешнего мира (*чу у* 觸物) рождает в сердце человека непреднамеренную реакцию [26, p. 385]. Для того чтобы выразить эту чисто детскую реакцию, китайские мастера тратили десятилетия на техническую подготовку и духовное самосовершенствование. В своем позднем творчестве Шэнь Чжоу достиг состояния, о котором китайские знатоки говорят: «своей рукою пишу свое сердце» (*и во шоу се во синь* 以我手寫我心). Шэнь Чжоу более не соревнуется в мастерстве с корифеями прошлого. Его поздние импровизации их стилей абсолютно естественны и свободны. К старости Шэнь Чжоу очистил свою личность от эго творца настолько, что его живопись приобрела качество «опресненности» (*дань* 淡), о чем с восторгом пишут все знатоки его творчества. «Опресненность» подразумевает уравновешенность душевного настроя, возвышенную ясность помыслов и проникновенную простоту их выражения. Шэнь Чжоу считается одним из наиболее «истинно искренних сердцем» (*чжэнь чэн чжи синь* 眞誠之心) мастеров традиционной китайской живописи. До эпохи Мин подобной искренности в изобразительной сфере достигали только корифеи каллиграфии, тогда как художники были ограничены традиционными дидактическими и изобразительными задачами. Вместе с корифеями династии Юань Шэнь Чжоу стал одним из тех, кто воплотил качество «опресненности» в живописи, благодаря чему этика из социальной нагрузки превратилась в суть творческой свободы мастера³¹.



Рис. 5. Шэнь Чжоу. «Мост Ба в метель», фрагмент

³⁰ Емкий по смыслу термин *чжэнь и* означал объединяющее все уровни бытия свойство *Дао* 道. В даосизме считалось, что, поддерживая в себе состояние «реальности единства», можно избежать старения [15, p. 173].

³¹ В каллиграфии Шэнь Чжоу этот высший уровень так и не был достигнут.

хотворении же сказано, что событие происходит на обратном пути из гостей. Лаконичные тушевые линии правдиво передают старческую осанку и неспешный семенящий шаг ослика. Контуры изображения заполнены легкой раскраской: светло-бежевой на ослике и серовато-голубоватой на халате ездока. Природа застыла от холода, склоны укрыты снегом, а деревья обнажены и безжизненны. Одиноким старик сосредоточен на стихотворной рифме и не любит зимним пейзажем. Хотя фигура старика мала на фоне огромной горной гряды, она является одним из ключевых элементов изображения. Вместе с каллиграфической надписью и поэтическим образом захмелевшего гостя изображение старика на фоне дикой природы задает тему человеческой культуры как третьего члена традиционной космологии. В триаде «Трех творящих» (*Сань цай* 三才) жизнь создается не только Небом и Землей, но и Человеком. Творчество поэта, каллиграфа, живописца благодаря исторической преемственности культуры преодолевает циклический характер природного времени. Отсюда следует традиционно высокий статус искусства в среде китайских интеллектуалов.

Тема долголетия (*чаншэн* 長生) и бессмертия (*бусы* 不死) еще в молодости увлекла Шэнь Чжоу. Его дед, отец и дядя были долгожителями и интересовались даосскими практиками, т. е. были теми, кого называли «домашними даосами» (*цзайцзя даоши* 在家道士). Кончина младшего брата в 1472 г. сильно повлияла на Шэнь Чжоу. На протяжении следующего десятилетия он активно занимался оздоровительными дыхательными упражнениями, посещал даосские храмы и дружил со многими даосами, о чем писал в своих стихотворениях. Шэнь Чжоу также придерживался беззлаковой диеты (*фуци бигу* 服气辟穀)³². Случалось, что он дарил свои стихи, живопись и каллиграфию за рассказы о чудесах и бессмертных [15, р. 51]. Сучжоу в XV в. являлся крупным центром практик по продлению жизни. В коммерческой атмосфере города уникальные открытия даосских отшельников искажались суеверными толками и шарлатанством ряда даосов, беззащитно наживавшихся на страхе людей перед смертью. Если к X в. китайские интеллектуалы разочаровались в снадобьях «внешней алхимии» (*вай дань* 外丹), то в XV–XVII вв. в их среде начали появляться сомнения в целесообразности психофизических упражнений «внутренней алхимии» (*нэй дань* 内丹).

Известно, что Шэнь Чжоу начал отсчитывать от столетнего рубежа оставшиеся ему годы жизни после того, как отпраздновал в 1482 г. свой пятьдесят пятый день рождения [15, р. 219]. Свое старение Шэнь Чжоу остро переживал в стихах, описания опадающих лепестков цветов слив и персиков стали его лебединой темой [26, р. 366]. Разочарованный смертями своих знакомых, практиковавших «внутреннюю алхимию», Шэнь Чжоу отказывается от даосских диет. В стихотворении на смерть своего друга даосского священника Фан Чжицина 方志清 (?–1495)³³ он написал: «Теперь я следую за жизнью и последую за смертью, стремлюсь есть больше риса и отказался от утренней росы³⁴». Осознав утопичность идеала вечного «пестования жизни» (*янишэн* 養生), Шэнь Чжоу пришел к смирению перед неиз-

³² Беззлаковая диета исключала рис, просо, ячмень, пшеницу и бобы. Диета существовала начиная с империи Западная Хань (206 г. до н. э. — 8 г. н. э.).

³³ 我今隨生亦隨死, 努力加飯辭滄霞。 См.: цзюань 7 [16, с. 51].

³⁴ Распространенной даосской практикой было употребление натошак специально собранной утренней росы.

бежностью смерти, и свиток «Мост Ба в метель» выражает глубину этой мудрости. Однако даосские энергетические упражнения позволили Шэнь Чжоу в его простой и «опресненной» живописи достичь беспрецедентной силы художественной выразительности. Видный живописец и теоретик Фан Сюнь 方薰 (1736–1799) в трактате «Рассуждения о живописи в тихой горной обители» (*Шань цзин цзюй хуа лунь* 山靜居畫論) 1795 г. писал: «...говорят, [что для того, чтобы] учиться у Ши-тяня [Шэнь Чжоу,] необходимо прежде взрастить его энергию-ци»³⁵. Знаменитый ученик Шэнь Чжоу, всю жизнь сторонившийся даосских алхимических практик, каллиграф, живописец и поэт Вэнь Чжэнмин 文徵明 (1470–1559), назвал своего учителя «человеком из [категории] духовно бессмертных» (*шэньсянь чжун жэнь* 神仙中人) [15, с. 55].

Литература

1. Stanley-Baker, Joan. "Identifying Shen Zhou (1427–1509) — Methodological Problems in Authentication: A Work in Progress". *Oriental Art* 50, no. 3 (2005): 48–60.
2. 张昆鹏. 沈周的绘画世界. 成都: 四川美术出版社, 2017. [Чжан, Куньпэн. *Мир живописи Шэнь Чжоу*. Чэнду: Сычуаньское художественное изд-во, 2017]. (На кит. яз.)
3. Liscomb, Kathlyn. "The Power of Quiet Sitting at Night: Shen Zhou's (1427–1509) *Night Vigil*". *Monumenta Serica* 43 (1995): 381–403.
4. Малявин, Владимир, сост., пер. и коммент. *Духовный опыт Китая*. М.: Астрель: АСТ, 2006. (Китайская классика: новые переводы, новый взгляд).
5. Шнейдер, Евгений. "Шэнь Чжоу". В изд. *Сто памятных дат: Художественный календарь. Ежегодное иллюстрированное издание*, сост. Андрей Сарабьянов, 95–7. М.: Советский художник, 1984.
6. Завадская-Байчжи, Евгения. "Сыновняя любовь и творчество Шэнь Чжоу (1427–1509)". В изд. *Двадцать четвертая научная конференция "Общество и государство в Китае": тезисы докладов*, сост. Наталья Свистунова, 85–9. 2 части. М.: Ин-т востоковедения РАН, 1993, ч. 1.
7. Cahill, James. *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580*. 2 vols. New York: Weatherhill, 1978, vol. 1.
8. Barnhart, Richard M. *Painters of the Great Ming: The Imperial School and the Zhe School*. Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.
9. Chaves, Jonathan. *The Chinese Painter as Poet*. New York: China Institute, 2000.
10. Edwards, Richard. *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427–1509)*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Freer Gallery of Arts, 1962.
11. Liscomb, Kathlyn Lannon. "Early Ming Painters: Predecessors and Elders of Shen Chou (1427–1509)". 2 vols. PhD diss., University of Chicago, 1984.
12. Ma, Jen-mei. "Shen Chou's Topographical Landscape". PhD diss., University of Kansas, 1990.
13. Wang, Chi-ying Alice. "Revisiting Shen Zhou (1427–1509): Poet, Painter, Literatus, Reader". PhD diss., Indiana University, 1995.
14. Wetherell, Ann Elizabeth. "Reading Birds: Confucian Imagery in the Bird Paintings of Shen Zhou (1427–1509)". PhD diss., University of Oregon, 2006.
15. Lee, Chun-yi. "The Immortal Brush: Daoism and the Art of Shen Zhou (1427–1509)". PhD diss., Arizona State University, 2009.
16. 石田詩選. 華理 (1500) 編輯. 重印. 10 卷. 上海: 上海古籍出版社, 1997. [Чэн, Хуа, сост. *Собрание поэзии Шитяня (ок. 1500)*. 10 томов. Б. д. Репринт, Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 1987]. (На кит. яз.)
17. 石田先生詩鈔. 程嘉燧 (1565–1643) 編輯. 重印. 8 卷. 北京: 北京大学出版社, 1997. [Цзясуй, Чэнь (1565–1643), сост. *Собрание избранной поэзии Шитяня*. 8 томов. 1644. Репринт, Пекин: Изд-во Пекинского университета, 1997]. (На кит. яз.)
18. 陈正宏. 沈周年谱. 上海: 复旦大学出版社, 1993. [Чэнь, Чжэнхун. *Хроника жизни Шэнь Чжоу*. Шанхай: Изд-во Университета Фудань, 1993]. (На кит. яз.)

³⁵ 《...以謂學石田, 先須養其氣》 [2, с. 149].

19. 陈根民. 沈周交友及传世书画作品考辨. 博士论文. 浙江大学, 2002. [Чэнь, Гэнминь. “Изучение каллиграфии и живописи Шэнь Чжоу и его социальных связей”. PhD diss., Чжэцзянский университет, 2002]. (На кит. яз.)
20. 阮荣春. 沈周. 长春: 吉林美书出版社, 1996. [Жуань, Жунчунь. *Шэнь Чжоу*. Чанчунь: Художественное изд-во Цзилинь, 1996]. (На кит. яз.)
21. 张万夫. 沈周书画集. 2 卷. 天津: 天津人民美书出版社, 1996. [Чжан, Ваньфу, сост. *Собрание каллиграфии и живописи Шэнь Чжоу*. 2 тома. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное изд-во, 1996]. (На кит. яз.)
22. 单国强. 沈周精品集. 北京: 人民美书出版社, 1997. [Шань, Гоцян. *Собрание шедевров Шэнь Чжоу*. Пекин: Народное художественное изд-во, 1997]. (На кит. яз.)
23. 吴敢. 沈周. 深圳: 河北教育出版社, 2003. [У, Гань. *Шэнь Чжоу*. Шэньчжэнь: Хэбэйское образовательное изд-во, 2003]. (На кит. яз.)
24. 沈周. 吴山明主编翁方宁编著. 杭州: 浙江摄影出版社, 2018. [У, Шаньмин, ред. *Шэнь Чжоу*. Ханчжоу: Чжэцзянское фотоизд-во, 2018]. (На кит. яз.)
25. Chaves, Jonathan. “‘Meaning Beyond the Painting’: The Chinese Painter as Poet”. In *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, ed. by Alfreda Murch and Wen C. Fong, 431–58. New York: The Metropolitan Museum of Art; Princeton University Press, 1991.
26. Sturman, Peter. “Spreading Falling Blossoms: Style and Replication in Shen Zhou’s Late Calligraphy”. *Tsing Hua Journal of Chinese Studies, New Series* 40, no. 3 (2010), 365–410.

Статья поступила в редакцию 13 октября 2020 г.;
рекомендована в печать 25 февраля 2021 г.

Контактная информация:

Белозёрова Вера Георгиевна — д-р искусствоведения, доц.; vera@belozerov.com

Analysis of the Scroll “Ba Bridge in the Snow”: The Results of the Creative Journey of Shen Zhou (1427–1509)

V. G. Belozerova

HSE University,
20, Myasnitskaya ul., Moscow, 101000, Russian Federation

For citation: Belozerova, Vera. “Analysis of the Scroll ‘Ba Bridge in the Snow’: The Results of the Creative Journey of Shen Zhou (1427–1509)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 2 (2021): 186–203. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.202> (In Russian)

Shen Zhou is the founder of the *Wumen-Pai* movement, which was prominent in southern China in the XV–XVI centuries. Shen Zhou became famous as a poet, painter, and calligrapher. In the article, the late stage of his creative work is investigated by the example of the vertical scroll “Ba bridge in the snow”. The technique of monochrome writing and the composition of the winter landscape are analyzed. The article examines the influence of biographical and social factors, Confucian teachings and Taoist practices on Shen Zhou’s painting. A comprehensive study of the scroll makes it possible to reveal the master’s worldview. The scroll, without any topographical accuracy, depicts an imaginary view of the bridge on the Bashui River. The study of the poetic inscription demonstrates the discrepancy between the poetic rhyme and the rhythm of calligraphic forms. The gradations of ink tone in calligraphy combine it with the color of painting. Shen Zhou transfers the calligraphic technique of working with the wrist and holding the brush to painting. The scroll uses the composition type “one river three banks”, in which the elements mirror each other upside down. The artist creates a dynamic balance of empty and filled spaces. The most valuable quality of Shen Zhou painting is considered by Chinese experts to be its “desalination” (tribute), which implies a bal-

anced mental attitude, sublime clarity of thoughts and heartfelt sincerity of their expression. Behind the simplicity and naturalness of Shen Zhou's painting are effective energetic practices and a high mastery of hidden stylistic quotations from masterpieces of previous eras. By the end of his life, Shen Zhou realized the utopian ideal of unlimited longevity and, as the analysis of the scroll shows, found humility before the inevitability of death. Shen Zhou's art has made his name famous for centuries.

Keywords: “four Great Masters of the [Empire] Ming”, xing-kai handwriting, ping-dan, jin, gu, quishi, cun, zhen-yi.

References

1. Stanley-Baker, Joan. “Identifying Shen Zhou (1427–1509) — Methodological Problems in Authentication: A Work in Progress”. *Oriental Art* 50, no. 3 (2005): 48–60.
2. Zhang, Kunpeng. *Shen Zhou's World of Painting*. Chengdu: Sichuan meishu chubanshe, 2017. (In Chinese)
3. Liscomb, Kathlyn. “The Power of Quiet Sitting at Night: Shen Zhou's (1427–1509) *Night Vigil*”. *Monumenta Serica* 43 (1995): 381–403.
4. Maliavin, Vladimir, comp, transl. and comment. *China's Spiritual Experience*. Moscow: Astrel' Publ.: AST Publ., 2006. (Kitaiskaia klassika: novye perevody, novyi vzgliad). (In Russian)
5. Shneider, Evgenii. “Shen Zhou”. In *Sto pamiatnykh dat: Khudozhestvennyi kalendar'. Ezhegodnoe illiustrirovannoe izdanie*, comp. by Andrei Sarab'ianov, 95–7. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1984. (In Russian)
6. Zavadskaia-Baichzhi, Evgeniia. “Filial Love and Creativity of Shen Zhou (1427–1509)”. In *Dvadsat' chetvertaia nauchnaia konferentsiia “Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae”: tezisny doklady*, comp. by Natal'ia Svistunova, 85–9. 2 parts. Moscow: In-t vostokovedeniia RAN Publ., 1993, pt. 1. (In Russian)
7. Cahill, James. *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580*. 2 vols. New York: Weatherhill, 1978, vol. 1.
8. Barnhart, Richard M. *Painters of the Great Ming: The Imperial School and the Zhe School*. Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.
9. Chaves, Jonathan. *The Chinese Painter as Poet*. New York: China Institute, 2000.
10. Edwards, Richard. *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427–1509)*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Freer Gallery of Arts, 1962. <https://doi.org/10.5479/sil.884985.39088014370704>.
11. Liscomb, Kathlyn Lannon. “Early Ming Painters: Predecessors and Elders of Shen Chou (1427–1509)”. 2 vols. PhD diss., University of Chicago, 1984.
12. Ma, Jen-mei. “Shen Chou's Topographical Landscape”. PhD diss., University of Kansas, 1990.
13. Wang, Chi-ying Alice. “Revisiting Shen Zhou (1427–1509): Poet, Painter, Literatus, Reader”. PhD diss., Indiana University, 1995.
14. Wetherell, Ann Elizabeth. “Reading Birds: Confucian Imagery in the Bird Paintings of Shen Zhou (1427–1509)”. PhD diss., University of Oregon, 2006.
15. Lee, Chun-yi. “The Immortal Brush: Daoism and the Art of Shen Zhou (1427–1509)”. PhD diss., Arizona State University, 2009.
16. Chen, Hua, comp. *Selected Poems by Shitian (1500)*, 10 vols. S. d. Reprint, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1987. (In Chinese)
17. Jiasui, Chen (1565–1643), comp. *Shitian Poetry Notes*. 8 vols. 1644. Reprint, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1997. (In Chinese)
18. Chen, Zhenghong. *Shen Zhou's Chronicle of Life*. Shanghai: Fudan University Press, 1993. (In Chinese)
19. Chen, Gengmin. “Study of Shen Zhou's Calligraphy and Painting and His Social Connections”. PhD diss., Zhejiang University, 2002. (In Chinese)
20. Ruan, Rongchun. *Shen Zhou*. Changchun: Jilin meishu chubanshe, 1996. (In Chinese)
21. Zhang, Wanfu, comp. *Collection of Calligraphy and Painting by Shen Zhou*. 2 vols. Tianjin: Tianjin renming meishu chubanshe, 1996. (In Chinese)
22. Shan, Guoqiang. *Shen Zhou's Masterpiece Collection*. Beijing: Renming meishu chubanshe, 1997. (In Chinese)
23. Wu, Gan. *Shen Zhou*. Shenzhen: Hebei jiaoyu chubanshe, 2003. (In Chinese)
24. Wu, Shanming, ed. *Shen Zhou*. Hangzhou: Zhejiang sheying chubanshe, 2018. (In Chinese)

25. Chaves, Jonathan. "Meaning Beyond the Painting': The Chinese Painter as Poet". In *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, ed. by Alfreda Murch and Wen C. Fong, 431–58. New York: The Metropolitan Museum of Art; Princeton University Press, 1991.
26. Sturman, Peter. "Spreading Falling Blossoms: Style and Replication in Shen Zhou's Late Calligraphy". *Tsing Hua Journal of Chinese Studies, New Series* 40, no. 3 (2010), 365–410.

Received: October 13, 2020
Accepted: February 25, 2021

Author's information:

Vera G. Belozerova — Dr. Habil. in Arts, Associate Professor; vera@belozerov.com