

КУЛЬТУРА И СОЦИУМ

DOI: 10.31696/S086919080035790-6

У ДАОЦЗЫ: ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ
«БОЖЕСТВЕННОГО ХУДОЖНИКА»

© 2025

П.В. БЕЙН ^а^а – Институт востоковедения, Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-2898-2961; pbein@yandex.ru

Резюме: У Даоцзы (685–758), живописец эпохи Тан (618–907), провозглашается теоретиками и критиками искусства Китая всех периодов величайшим мастером своего дела. Несмотря на особенную историческую значимость, личность и творческий путь «божественного художника» во многом окутаны завесой тайны. Печать времени оставила неизгладимый след в материальном наследии автора, приведя к утрате его подлинных работ и вынуждая современного зрителя довольствоваться сохранившимися копиями. Тем актуальнее видится задача изучить вклад, внесённый художником в становление китайского изобразительного искусства, его влияние как на «живопись интеллектуалов», так и на придворную традицию. Обозначенная проблематика обуславливает первичную цель исследования – поиск и определение места У Даоцзы в живописной традиции Поднебесной. Для достижения указанного были поставлены следующие задачи: 1) рассмотреть ключевые обстоятельства жизни У Даоцзы; 2) охарактеризовать стиль автора через обращения к соответствующим направлениям, жанрам и техникам; 3) провести обзор важных произведений, связанных с именем Мастера У. Статья, таким образом, предпринимает попытку не только фиксации биографических данных об У Даоцзы, но и описания уникальных черт авторского стиля, а также обзора избранных произведений, связанных с именем «божественного художника». Специфика состояния сохранности работ и проистекающая из неё зависимость от письменных свидетельств прошлого не всегда позволяют в полной мере объективно оценить, как именно автор повлиял на процессы эволюции китайской живописи. Однако современные исследователи-искусствоведы, изучающие имеющиеся копии, подтверждают, что У Даоцзы действительно вписал своё имя в историю как подлинный новатор изобразительного искусства Китая в целом и сюжетной живописи в частности. С Мастером У ассоциируется прослеживаемый в эпоху Тан переход от рациональности точно определяемых контуров и полихромных оттенков к более спонтанной монохромности, искусному использованию исключительно туши.

Ключевые слова: Китай, У Даоцзы, эпоха Тан, духовная культура Китая, китайское искусство, сюжетная живопись, эстамп, культовое искусство, даосское и буддийское искусство

Для цитирования: Бейн П.В. У Даоцзы: жизненный и творческий путь «божественного художника». *Восток (Oriens)*. 2025. № 5. С. 127–138. DOI: 10.31696/S086919080035790-6

WU DAOZI: THE LIFE AND CREATIVE PATH OF THE “DIVINE ARTIST”

© 2025

Pavel V. BEIN ^a

^a – Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-2898-2961; pbein@yandex.ru

Abstract: *Wu Daozi (685–758), a painter of the Tang Dynasty (618–907), is hailed by theorists and critics of Chinese art of all periods as the greatest master of his craft. Despite his special historical significance, the personality and creative path of the “divine artist” are largely shrouded in mystery. The seal of time has left an indelible mark on the material heritage of the author, leading to the loss of his original works and forcing modern viewers to be content with surviving copies. This problem determines the primary purpose of the study – to find and define the place of Wu Daozi in the painting tradition of the Celestial Empire. The article attempts not only to record biographical data about Master Wu, but also to describe the unique features of the author’s style, as well as to review selected works associated with the name of the “divine artist”. The specific state of preservation of the works and the resulting dependence on written evidence of the past do not always allow us to fully and objectively characterize the influence that the artist had on the evolution of Chinese painting. However, modern art historians studying the available copies confirm that Wu Daozi really did write his name in history as a true innovator of Chinese fine art in general and narrative painting in particular. Master Wu is associated with the transition from the rationality of precisely defined contours and polychrome shades to a more spontaneous monochrome, the skillful use of ink alone.*

Keywords: China, Wu Daozi, Tang era, Chinese spiritual culture, Chinese art, narrative painting, engraving, religious art, Taoist and Buddhist Art

For citation: Bein P.V. Wu Daozi: The Life and Creative Path of the “Divine Artist”. *Vostok (Oriens)*. 2025. No. 5. Pp. 127–138. DOI: 10.31696/S086919080035790-6

При рассмотрении и анализе деталей жизни У Даоцзы (吳道子; 685–758) в первую очередь необходимо обозначить специфику подхода к биографическому описанию, проведённому в данной статье. В частности, несмотря на особенную значимость в контексте истории развития китайской живописи, личность и творческий путь «божественного художника» У Даоцзы во многом постигла та же участь, что и многих современников этого творца. Хронологическая дистанция неизбежно размывает реальные факты жизни и творчества художника, что в том числе выражается в расхождении в биографических данных (в особенности – в разнящихся датировках), а также в характерной для жителей традиционного Китая мифологизации выдающихся представителей культуры. Прошедшие века также отбросили тень на материальное наследие У Даоцзы: большинство учёных сходятся во мнении, что ни одного оригинального произведения художника до наших дней не сохранилось [Rowland, 1967, p. 871; Cahill, 1980, p. 21; Sullivan, 1980, p. 51; Кравцова, 2010, с. 732]. Последнее может быть в определённой степени компенсировано рельефными композициями и эстампами, которые традиция относит к выполненным на основе подлинных работ мастера [Cahill, 1980, p. 21]. Помимо этого существует ряд анонимных работ, которые (при спорности атрибуции) также традиционно приписывают кисти У Даоцзы [Rowland, 1967, p. 871–872].

Итак, живописец эпохи Тан (618–907) У Даоцзы (настоящее имя – У Даосюань; 吳道玄), провозглашаемый китайскими теоретиками и критиками искусства всех периодов как величайший мастер во всех художественных направлениях [Rowland, 1967, p. 871], родился в конце VII в. на территории современной провинции Хэнань. Б. Роулэнд определяет дату «около 680 г.» [Rowland, 1967, p. 871], однако в настоящее время более распространённым вариантом представляется 685 г. [Кравцова, 2010, с. 731]. Период творческой активности, согласно точке зрения Дж. Кэхилла, приблизительно приходится на промежуток 710–760 гг., что совпадает с золотым веком танской живописи, процветавшей при императоре Сюаньцзуне (唐玄宗; правил в 712–756) [Cahill, 1980, p. 21].

В ряде средневековых китайских сочинений по истории искусства приводятся сведения о деятельности У Даоцзы, среди них: «Записки о прославленных художниках разных эпох» (*Лидай минхуа цзи*, 历代名画记) Чжан Яньюаня¹ [Чжан Яньюань, 1975; Чжан Яньюань, 2016], «Записи о прославленных художниках династии Тан» (*Танчао минхуа лу*; 唐朝名畫錄) Чжу Цзинсюаня² [Чжу Цзинсюань, 2004; Чжу Цзинсюань, 2016] и «Записи о том, что видел и слышал о картинах и художниках» (*Гухуа цзяньвэнь чжи*, 圖畫見聞志) Го Жосюя³ [Го Жосюй, 1978; Го Жосюй, Дэн Чунь, 2018, с. 1–93] (см.: [Кравцова, 2010, с. 731]). В целом источники описывают живописца как человека, обладавшего своего рода «божественной энергией», и единственного из всех художников, достигшего подлинного владения знаменитыми «Шестью законами китайской живописи» (*хуэйхуа люфа*, 繪畫六法) Се Хэ (謝赫; V–VI вв.)⁴ [Rowland, 1967, p. 871]. Е.В. Завадская передаёт их следующим образом: 1) одухотворённый ритм [*досл.* «созвучие энергий». – П.Б.] живого движения (*циюнь шэн-дун шиэ*, 氣韻生動是也); 2) структурный метод пользования кистью (*гуфа юнби шиэ*, 骨法用筆是也); 3) соответствие изображения роду вещей (*ин у сяньсин шиэ*, 應物象形是也); 4) применения красок сообразно с объектом (*суйлэй фуцай шиэ*, 隨類賦彩是也); 5) соответственное расположение вещей (*цзинин вэйчжи шиэ*, 經營位置是也); 6) следование древности, копирование (*чуаньи мосе шиэ*, 傳移模寫是也) [Завадская, 1975, с. 304].

Чжан Яньюань в трактате «Записки о прославленных художниках разных эпох» рассматривает соответствие творчества У Даоцзы «Шести законам китайской живописи» следующим образом: «Только когда смотришь на творения У Даоцзы, можно сказать, что все шесть законов выражены полностью и все многообразие явлений исчерпано до конца, словно неведомый бог одолжил ему руки, чтобы он передал тайну самой природы. ...Даже его [У Даоцзы. – П.Б.] очень свободные по живописи [работы], по сути дела, чрезвычайно сильно насыщены деталями. И все же они сверхъестественные, исключительные!» [Чжан Яньюань, 1975, с. 339].

Письменные источники также проливают свет на некоторые подробности жизни мастера. Так, известно, что У Даоцзы происходил из простого рода и в раннем возрасте стал сиротой. Проживая в бедности, он познавал азы живописных техник самостоятельно и вырабатывал собственный стиль путём подражания прославленным художникам прошлого⁵. Ориентиром для него преимущественно выступало творчество Гу Кайчжи (顧愷之;

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

²Чжу Цзинсюань (朱景玄; IX в.) – танский теоретик живописи.

³Го Жосюй (郭若虛; XI в.) – историк и критик искусства времён династии Сун (960–1279), преимущественно известный как автор сочинения «Записи о том, что видел и слышал о картинах и художниках».

⁴«Шесть законов китайской живописи» – художественные принципы, которые были сформулированы Се Хэ (V–VI вв.), классиком китайской живописи и её видным теоретиком, в трактате «Заметки о категориях старинной живописи» (*Гухуа пиньлу*, 古畫品錄) [Се Хэ, Яо Цзуй, 1959, с. 1–27].

⁵Здесь же раскрывается упомянутый ранее шестой закон китайской живописи – «следование древности, копирование» (*чуаньи мосе шиэ*, 傳移模寫是也).

ок. 344–406), первого из отцов-основателей китайского изобразительного искусства в его классической форме. Врождённая одарённость позволила У Даоцзы достаточно быстро овладеть необходимыми умениями на профессиональном уровне и приблизительно с 20 лет начать обеспечивать себя художественными заказами для храмов и светских лиц [Кравцова, 2010, с. 731].

Проведя некоторое время в восточной части государства, на территории современной провинции Шаньдун, мастер впоследствии обосновался на окраине Лояна – культурной столицы империи Тан. Именно оттуда быстрорастущая слава талантливого живописца достигла стен императорского дворца, где дарования У Даоцзы получили признание императора Сюань-цзуна, покровительствовавшего искусствам. Волей правителя художник стал служащим Департамента живописи (*Тухуа юань*, 圖畫院) при Академии Ханьлинь (*Ханьлинь юань*, 翰林院)⁶ в Чаньани⁷, где со временем смог получить учёное звание *бо-ши* (博士; учёный-эрудит), а также высший из четырёх возможных чиновничьих рангов – *гун-фэн* (供奉; придворный чиновник для личных услуг императора). В этот же период мастер начал применять своё второе детское имя Даоцзы в качестве официального, под которым остался известен в истории по сей день [Кравцова, 2010, с. 731]. Наиболее вероятно, что, находясь на государственной службе, У пребывал в танской столице до конца дней (около 758 г.).

СТИЛЬ МАСТЕРА У: НАПРАВЛЕНИЯ, ЖАНРЫ И ТЕХНИКИ

Что касается непосредственно творческой деятельности У Даоцзы, то анализ письменных источников позволяет прийти к заключению, что художник был наиболее продуктивен в области станковой и монументальной живописи: имеются сведения, что для дворцовых апартаментов, а также даосских и буддийских храмовых комплексов Лояна и Чаньани мастер создал более 300 стенописных работ. Среди их числа как пейзажные композиции, так и имеющие культовую (религиозную) тематическую направленность. Б. Роулэнд приводит ряд ключевых сюжетов, входящих в репертуар мастера: буддийская иконография, архитектурные сооружения, пейзажи, облака, драконы, человеческие фигуры, демоны, птицы и звери, цветы и травы, а также ужасающие сцены ада [Rowland, 1967, p. 871]. В случае последней сюжетной группы в исторических материалах сохранились свидетельства о картине «Метаморфозы в адских землях», изображающей сцены адских мучений. Данная работа была охарактеризована как «шедевр монументальной живописи на буддийские темы» [Кравцова, 2010, с. 731].

Присутствие значительного количества упоминаний пейзажных композиций позволяет сделать вывод о том, что У Даоцзы также стал одним из живописцев, стоящих у истоков распространённого жанра *шань-шуй* (山水; горы и воды) [Кравцова, 2010, с. 731]. По мнению М. Салливана, ныне трудно дать оценку У как пейзажисту, хотя ученый и выражает отсутствие сомнений в превосходной технике мастера. Китайские хронисты отзывались о последней в самых превосходных тонах, отмечая неизменно разнообразную и полную безудержной энергии работу кистью. В качестве примера выступают «причудливые камни, которые выглядят так, словно к ним можно прикоснуться» и «стремительные водные потоки, в которые, казалось, можно окунуться». Стенные росписи художника были выполнены

⁶ Государственная институция, учреждённая 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.

⁷ Чаньань – столица нескольких китайских государств, в том числе империи Тан. В настоящее время – Сиань (столица провинции Шэньси).

в монохромной технике, исключительно тушью, но в последующие времена никто не осмеливался добавлять к ним цвет. Если же это происходило, то результат зачастую оставлял желать лучшего [Sullivan, 1980, p. 51].

О непревзойдённом мастерстве живописца также повествует известная притча об императоре Сюань-цзуне и двух знаменитых придворных художниках. В ходе рассказа Ли Сысюнь⁸ трудился над пейзажем окрестностей реки Цзялинцзян, впечатлившей властителя своим видом⁹, несколько месяцев, а У Даоцзы – один день. Обе полученные работы были оценены правителем как «достижения высшей точки совершенства». Мастер У объясняет свою творческую формулу достаточно лаконично: «У слуги Его Величества нет набросков, всё записано в его сердце». История, при всех необходимых скидках на преувеличения, тем самым выступает подтверждением феноменальных дарований «божественного художника», способного исключительно при помощи памяти создать законченное произведение в кратчайший срок [Sullivan, 1980, p. 50]. Подобное мастерство находит подтверждение в биографии творца, в которой также встречаются сведения о том, что юный У Даоцзы брал уроки у каллиграфа. Как считает Б. Роулэнд, этот факт может служить объяснением «невероятной силы» кисти мастера [Rowland, 1967, p. 871].

В трактате Ли Каня¹⁰ «Книга о бамбуке» (*Чжунгу сяньлу*, 竹谱详录) [Ли Кань, Тан Хоу, 2016, с. 3–310] утверждается, что У Даоцзы внёс вклад и в формирование отдельного стилистического направления в рамках жанра *хуа-няо* (華鳥; цветы и птицы) – *мо-чжу* (墨竹; изображение бамбука тушью). Известны следующие слова автора: «Шаньгу [Хуан Тинцзянь]¹¹ говорил: “У Даоцзы писал бамбук, не прибегая к киновари и лазури, и добивался полного сходства”. Значит, идея монохромной живописи бамбука идет от У Даоцзы. Художники при Танах были мастерами и в том, и в другом [стилях]» [Ли Кань, 1975, с. 354]. М. Салливан дискутирует с данной точкой зрения: «Хотя это вполне возможно, поскольку у У [Даоцзы], по-видимому, был удивительно широкий репертуар, ни в танских, ни в сунских источниках нет упоминаний о какой-либо его работе по изображению бамбука» [Sullivan, 1980, p. 51].

Наибольшее же признание У Даоцзы получил в качестве мастера сюжетной живописи – *жэнь-у* (人物; [изображения] людей/фигур). Средневековые китайские историки искусства едины во мнении, что художник искусно писал людей в динамике, достигая в своих композициях высокой степени реализма. Это становилось возможным при помощи применения особых живописных техник – оптических иллюзий, которые позволяли придать формам эффект трёхмерности. Например, фигура человека изображалась мастером таким образом, что напоминала тень от фонаря, падающую на поверхность стены, – то есть слегка колеблющуюся проекцию, при взгляде со стороны ощущавшейся выпуклой. Наиболее наглядной репрезентацией данных умений тем самым выступает манера, в которой живописец изображал одежду. Воздушные потоки словно делали ткань струящейся и подхватывали развевающийся на ветру пояс. Подобные методики вызывали восхищение тех, кому посчастливилось увидеть произведения У Даоцзы в оригинале, что привело к тому, что современники стали называть стиль художника *У дай дан фэн* (吳帶當風; пояс, уподобленный ветру [в рисунке Мастера] У). В дальнейшем понятие эволюционировало в повсеместно используемый живописный термин *У чжуан* (吳裝; одеяния [в стиле Мастера] У) [Кравцова, 2010, с. 731–732].

⁸ Ли Сысюнь (李思训; 651–716) – китайский художник. Основоположник «синезелёного пейзажа», стоявший у истоков «северной школы», для которой характерна тщательность проработки композиционных элементов.

⁹ Река Цзялинцзян – левый приток реки Янцзы.

¹⁰ Ли Кань (李衍; ок. 1245–1320) – китайский художник периода империи Юань (1271–1368), известный как мастер изображения бамбука тушью (*мо-чжу*, 墨竹).

¹¹ Хуан Тинцзянь (黃庭堅; 1045–1105) – китайский каллиграф, художник и поэт времён династии Сун, также известный под прозвищем Шаньгу Даоцзэнь (山谷道人; Даос из горной долины).

Уникальность творческой манеры «божественного художника», подтверждается сведениями трактатов, повествующих об истории изобразительного искусства. Го Жосюй в сочинении «Записи о том, что видел и слышал о картинах и художниках» сопоставляет техники, применяемые У Даоцзы и Цао Чжунда¹², и описывает стиль У следующим образом: «Что же касается танского мастера У Даоцзы, его называют У, то кисть его закругленно-вращающаяся; одежду он изображает вздымающимися волнами. Кисть у Цао [Чжунда] работает в манере четких параллельных линий, и одежды в его свитках прилегают к фигуре. Поэтому люди более поздних эпох говорили: “Фигуры в картинах У [Даоцзы] словно на ветру, а в свитках Цао [Чжунда] будто вышли из воды”» [Завадская, 1975, с. 347]. Последняя фраза в дальнейшем стала своего рода формулой, которая широко применялась теоретиками искусства последующих периодов с целью разграничения двух ключевых стилистических подходов в сюжетной живописи, а именно в манере изображения одежды [Завадская, 1975, с. 413]. Го Жосюй даёт произведениям У Даоцзы высшую оценку и подчёркивает, что «произведения У стали образцом для десяти тысяч поколений, его называли “совершенным живописцем”» [Кравцова, 2010, с. 732].

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ У ДАОЦЗЫ

Попытка более предметно описать творческое наследие У Даоцзы сопряжена с определёнными трудностями: как уже упоминалось, исследователи убеждены, что подлинные работы живописца до настоящего времени не сохранились – уже к XII в. оригинальные произведения Мастера У расценивались как редкость [Rowland, 1967, p. 871]. Дж. Кэхилл отмечает, что при этом некоторые черты стиля мастера, вероятно, могли сохраниться в «каменных эстампах», выполненных, впрочем, гораздо позже [Cahill, 1980, p. 21]. В данном контексте под эстампом подразумевается китайский термин *мо-бэнь* (摹本) – известная с танских времён разновидность литографии – оттиска изображений, гравированных на камне. Данная техника позволяла с относительной степенью точности передать общее стилистическое наполнение, однако создать точную репродукцию подобным способом не представлялось возможным [Кравцова, 2010, с. 732]. Итак, Кэхилл выделяет среди выполненных подобным образом работ следующие:

1. «Образ бодхисаттвы Гуаньинь¹³» (*Гуаньинь пуса сян*, 观音菩萨像) (рис. 1). Варианты этой литографии экспонируются во многих местах, например, в знаменитом музее Бэйлинь (碑林; Лес стел) в Сиани;

2. «Тёмный воитель Севера (Черепаша и Змея)» (*Бэйфан Сюань-у*, 北方玄武). Рельефная композиция на камне в провинции Чэнду. Изображает Сюань-у (玄武) – почитаемое в даосизме олицетворение созвездия из семи звёзд в северной части неба. Образ имеет вид черепахи, обвиваемой змеей, и выступает в качестве зооморфной эмблемы северной стороны света [Рифтин, 2007, с. 588]. Копия эстампа находится в Британском музее [Rowland, 1967, p. 871–872];

3. «Конфуций и Янь Хуэй¹⁴» (*孔子与颜回*). Эстамп на каменной плите в музее Бэйлинь;

4. «Парящий дьявол (Изображение горного духа)» (*Шаньгуй ту*, 山鬼圖) (рис. 2). Эстамп на двух изготовленных в разное время каменных плитах, установленных в стене террасы перед даосским храмом Бэйюэ (北岳庙) в уезде Цюйян (曲阳县), провинция Хэбэй.

¹²Цао Чжунда (曹仲达; VI в.) – китайский художник периода Южных и Северных Династий (420–589). Считается мастером сюжетной живописи и портрета.

¹³Гуаньинь (观音) – китаизированный образ Авалокитешвары, бодхисаттвы сострадания в буддизме махаяны.

¹⁴Янь Хуэй (颜回; ок. 521–481 гг. до н.э.) – китайский мыслитель и любимый ученик Конфуция, почитаемый в конфуцианстве как один из «Четырёх помощников» (*сы пэй*, 四配).



Рис. 1. Анонимный автор. *Гуаньинь*. Эстамп первой половины XX в., изготовленный на основе стелы из Сиани (1664 г.), возможно, выполненной по мотивам оригинального произведения

У Даоцзы или же в соответствии с творческой манерой художника

Fig. 1. Anonymous author. *Guanyin*. Engraving of the first half of the 20th century based on a stone stele from Xi'an, dating back to 1664. The latter may have been based on an original work by Wu Daozi or in accordance with the artist's creative style

(based on: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2017-3054-1 (accessed: 01.03.2025))



Рис. 2. Анонимный автор. *Парящий дьявол*. Эстамп на каменных плитах, установленных в стене террасы перед даосским храмом Бэйюэ в уезде Цюйян, провинция Хэбэй

Fig. 2. Anonymous author. *A Soaring Devil*. Engraving on stone slabs inserted in the terrace wall in front of Beiyue Temple in Quyang County, Hebei Province

(based on: <https://leconfident.wordpress.com/2012/10/11/chinese-painting-ii-wu-daozi-the-whirling-brushstroke/> (accessed: 01.03.2025))

Данные копии предположительно достаточно поздние (XVIII – начала XIX в.) и сделаны по мотивам стенописей в самом храме. На момент публикации книги Кэхилла они находились в плохом состоянии сохранности [Cahill, 1980, p. 21].

Варианты эстампа, изображающего Гуаньинь, представляют бодхисаттву сострадания как мягкую и женственную фигуру, задумчиво-сострадательный образ которой подчёркивается томной позой и плавными изгибами линий. При этом очертания одеяния, воспроизведённые в данных копиях, демонстрируют мощные, даже резкие мазки кистью, лаконично передающие тяжёлые драпировки. Именно подобные элементы абстрактности композиции при общей силе и динамике ритма иллюстрируют письменные свидетельства, подтверждающие колоссальную силу кисти мастера. Резкость линий, передающих складки ткани, контрастирует в этих работах с особой утончённостью, с которой выписаны лицо и руки Гуаньинь. При этом нельзя отрицать, что в более поздних копиях такие детали могли быть преувеличены [Rowland, 1967, p. 872].

Что касается образа Конфуция, то помимо примера, зафиксированного Кэхиллом, М. Е. Кравцова также выделяет достаточно обширную по наполнению группу изображений в возведённом в XIV в. Дворце Великого свершения (*Дачэн дянь*, 大成殿) – главном строении конфуцианского храмового ансамбля в Цюйфу (*Цюйфу сань Кун*, 曲阜三孔) (провинция Шаньдун), на родине Учителя Куна. Более ста каменных плит, использованных во внутреннем интерьере центрального зала святилища, украшены сюжетами из жизни мудреца, тогда как сами рельефы, как считается, были выполнены на основе оригинальных произведений У Даоцзы [Кравцова, 2010, с. 732].

Более детальный анализ композиций позволяет выявить существенное количество неточностей и анахронизмов: например, предметы одежды и письма, которых не существовало в эпоху Чжоу (XI–III вв. до н.э.), при жизни Конфуция. Данное обстоятельство может быть объяснено тем, что авторский замысел в первую очередь заключался не в точной фиксации материалов исторических хроник, а в передаче харизмы Конфуция как мудреца и наставника, заслужившего признание жителей Поднебесной не божественным происхождением, а собственным трудом. Лёгкая небрежность, словно намеренно подчеркнутая при передаче некоторых сцен, включение эпизодов курьёзно-анекдотического характера, имевших место в биографии Учителя, позволили значительно облегчить восприятие образа Конфуция [Кравцова, 2010, с. 732].

Кроме описанного выше ансамбля каменных плит из Цюйфу, к творческому наследию У Даоцзы принято относить выгравированный на камне парадный портрет Конфуция (рис. 3). Считается, что данная работа была выполнена по копии известного, но давно утраченного подлинника. Отметим высокий уровень мастерства: искусное сочетание величавости парадного одеяния и простоты человеческих черт – задумчивого выражения лица с внимательным взглядом, глубоких морщин, покрывающих лоб занятого постоянным размышлением мудреца. Не менее примечательны мягкие очертания полуоткрытых губ. Деталь, изначально характерная для буддийской иконографии, в данном случае приобретает несколько иное значение: учитель видится уже не строгим наставником, а словно человеком, ведущим непринуждённый диалог с воображаемым собеседником. Лёгкая улыбка привносит в образ мыслителя элементы добродушия и спокойствия, отсутствие высокомерности, «божественного превосходства» [Кравцова, 2010, с. 732].

Важно также более подробно остановиться на работе «Парящий дьявол», дающей наглядное представление об удивительной силе и свободе творческой манеры У Даоцзы. Сравнение с произведениями предшествующего периода Шести Династий (六朝; 220–589) и более ранними танскими художниками демонстрирует значительно возрастающую динамику композиции, наполненность её движением. Мощное пластичное воплощение формы



Рис. 3. Анонимный автор. Портрет Конфуция. Вариант эстампа резной каменной плиты, изготовленный во времена династии Цин (1644–1911). В настоящее время преобладают репродукции данной работы. Произведение, как считается, восходит к копии давно утраченного и прославленного подлинного труда У Даоцзы

Fig. 3. Anonymous author. *Portrait of Confucius*. A version of a carved stone slab rubbing made during the Qing Dynasty (1644–1911). Reproductions of this work predominate today. The work is believed to be a copy of a well-known original work by Wu Daozi, which has long been lost (based on: <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0050.016/--miraculous-portraits-of-confucius-images-and-auspicious?rgn=main;view=fulltext> (accessed: 01.03.2025))

достигается утончением и утолщением линий одним движением кисти. Фигура дьявола, по выражению Б. Роуланда, «словно раздувается и лопается под напором сдерживаемой энергии», учёный сравнивает её по демоническому и героическому характеру с работами Микеланджело Буонарроти (1475–1564), вызывавшими у зрителей-современников ужас, благоговейный трепет или ощущение возвышенного¹⁵. Характерные для стиля Мастера У развешиваемые на ветру одеяния придают неземному образу ощущение движения в потоке и воздушной лёгкости. Воспроизведённые на рельефе очертания дьявола выполнены длинными, намеренно небрежно произвольными ударами кисти, где каждый отдельный мазок непрерывно утончается и утолщается на пути следования, благодаря чему линии не только приобретают оживляющую подвижность, прославившую мастера, но и – за счёт утолщения – выполняют функцию абстрактного моделирования всей композиции. Здесь же, таким образом, прослеживается сходство с эстампами, посвященными Гуаньинь [Rowland, 1967, p. 872].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: МЕСТО У ДАОЦЫ В ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ ПОДНЕБЕСНОЙ

Как показывает проведённый обзор некоторых значимых объектов творческого наследия У Даоцзы, специфика текущего состояния сохранности произведений и проистекающая из неё зависимость от письменных свидетельств прошлого не всегда позволяют в полной мере объективно охарактеризовать вклад, внесённый художником в становление и развитие китайской живописи. Ранние теоретики и историки искусства Китая оценивали работы автора исключительно высоко, возводя его в ранг единственного, кто в полной мере овладел «Шестью законами китайской живописи». Источники характеризуют У Даоцзы как скромного по происхождению, но невероятно талантливого человека [Кравцова, 2010, с. 731]. Художник самостоятельно осваивал живописное мастерство, своим трудом сумел добиться высокого положения при дворе и всеобщего признания. Одарённость «божественной энергией» способствовала выработке отличительных стиля и техники, в особенности проявивших себя в сюжетной живописи (人物; *жэнь-у*), а именно, в манере изображения людей и одежды (吳裝; *У чжуан*).

Важно отметить, что иногда принимающие экстравагантный характер похвалы средневековых авторов, безусловно, следует воспринимать сквозь призму определенного научного скептицизма. При этом трудно отрицать, что свидетельства не могут являться полностью голословными. Изучая имеющиеся копии, современные исследователи подтверждают, что У Даоцзы действительно вписал своё имя в историю китайской визуальной культуры как подлинный новатор китайского изобразительного искусства в целом и сюжетной живописи в частности. Нет сомнений в том, что с Мастером У тесно связан прослеживаемый в эпоху Тан новый этап развития: переход от рациональности точно определяемых контуров и многоцветных оттенков к более спонтанной монохромности, искусному использованию одной лишь чёрной туши.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

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*. K.F. Samosyuk (tr.) Moscow: Nauka, 1978 (in Russian)].

¹⁵ См. итальянский термин *terribilita*.

Го Жосюй (郭若虛), Дэн Чунь (鄧椿). *Записи о том, что видел и слышал о картинах и художниках. Продолжение к [запискам о] живописи (Тухуа цзяньвэнь чжи. Хуацзи; 圖畫見聞志. 畫繼)*. Под ред. Лю Шули (劉淑麗) и др. Нанкин: Фэнхуан чубаньшэ (鳳凰出版社), 2018 [Guo Ruoxu (郭若虛), Deng Chun (鄧椿). *Experiences in Painting: Notes on What I Saw and Heard about Paintings and Artists. Continuation to [Notes on] Painting (Tuhua jianwen zhi. Huaqi)*. Ed. by Liu Shuli et al. Nanjing: Fenghuang chubanshe, 2018 (in Chinese)].

Завадская Е.В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. М.: Искусство, 1975 [Zavadskaya E.V. *Aesthetic Issues of Old Chinese Painting*. Moscow: Iskusstvo, 1975 (in Russian)].

Кравцова М.Е. У Дао-цзы. *Духовная культура Китая. Энциклопедия*. Т. 6 (доп.). *Искусство*. Ред. М.Л. Титаренко и др. М.: ИДВ, Восточная литература, 2010. С. 731–733 [Kravtsova M.E. Wu Daozi. *Spiritual Culture of China. Encyclopedia*. Т. 6 (add.). *Art*. M.L. Titarenko et al. (eds.) Moscow: IFE, Vostochnaya Literatura, 2010. Pp. 731–733 (in Russian)].

Ли Кань. Книга о бамбуке. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Пер. с кит. Е.В. Завадской. М.: Искусство, 1975. С. 354–357 [Li Kan. *Comprehensive Manual of Bamboo Painting. Aesthetic Issues of Old Chinese Painting*. E.V. Zavadskaya (tr.) Moscow: Iskusstvo, 1975. Pp. 354–357 (in Russian)].

Ли Кань (李衍), Тан Хоу (湯屋). *Книга о бамбуке. Изучение живописи (Чжунпу сяньлу. Хуацзянь; 竹譜詳錄. 畫鑑)*. Под ред. Вэй Чунъю (魏崇武) и др. Пекин: Бэйцзин шифань дасюэ чубаньшэ (北京师范大学出版社), 2016 [Li Kan (李衍), Tang Hou (湯屋). *Comprehensive Manual of Bamboo Painting. Study of Painting (Zhupu xianglu. Huaqian)*. Wei Chongwu et al. (eds.) Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 2016 (in Chinese)].

Рифтин Б.Л. Сюань-у. *Духовная культура Китая. Энциклопедия*. Т. 2. *Мифология. Религия*. Ред. М.Л. Титаренко и др. М.: ИДВ, Восточная литература, 2007. С. 588–589 [Riftin B.L. Xuanwu. *Spiritual Culture of China. Encyclopedia*. Т. 2. *Mythology. Religion*. M.L. Titarenko et al. (eds.) Moscow: IFE, Vostochnaya Literatura, 2007. Pp. 588–589 (in Russian)].

Се Хэ (谢赫), Яо Цзуй (姚最). *Заметки о категориях старинной живописи. Продолжение заметок о категориях живописи (Гухуа пиньлу. Сюхуа пиньлу; 古画品錄. 續画品錄)*. Ред. и комм. Ван Бомина (王伯敏). Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ (人民美术出版社), 1959 [Xie He (谢赫), Yao Zui (姚最). *Classified Record of Painters of Former Times. Continued Classification of Painters (Guhua pinlu. Xuhua pinlu)*. Wang Bomin (ed., comm.) Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1959 (in Chinese)].

Чжан Яньюань (张彦远). *Записки о прославленных художниках разных эпох (Лидай минхуа цзи; 历代名画记)*. Комм. Чжу Хэпина (朱和平). Чжэнчжоу: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ (中州古籍出版社), 2016 [Zhang Yanyuan (张彦远). *Famous Paintings through the Ages (Lidai minghua ji)*. Zhu Heping (comm.) Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe, 2016 (in Chinese)].

Чжан Яньюань. *Записки о прославленных художниках разных эпох. Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Пер. с кит. Е.В. Завадской. М.: Искусство, 1975. С. 335–339 [Zhang Yanyuan. *Famous Paintings through the Ages. Aesthetic Issues of Old Chinese Painting*. E.V. Zavadskaya (tr.) Moscow: Iskusstvo, 1975. Pp. 335–339 (in Russian)].

Чжу Цзинсюань (朱景玄). *Записки о прославленных художниках династии Тан – с комментариями (Танчао минхуа лу цзяочжу; 唐朝名畫錄校注)*. Ред. и комм. У Цимина (吴企明). Хэфэй: Хуаншань шушэ (黄山書社), 2016 [Zhu Jingxuan (朱景玄). *Record of Famous Painters of the Tang Dynasty – with Commentaries (Tangchao minghua lu jiaozhu)*. Wu Qiming (ed., comm.) Hefei: Huangshan shushe, 2016 (in Chinese)].

Чжу Цзинсюань. *Записки о прославленных художниках династии Тан. Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера*. Пер. с кит. В.В. Малявина. М.: АСТ, 2004. С. 382–406 [Zhu Jingxuan. *Record of Famous Painters of the Tang Dynasty. Chinese Art. Principles. Schools. Masters*. V.V. Malyavin (tr.) Moscow: AST, 2004. Pp. 382–406 (in Russian)].

Cahill J. *Index of Early Chinese Painters & Paintings: T'ang, Sung, Yüan*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.

Rowland B. Wu Tao-tzū. *Encyclopedia of World Art*. Vol. XIV. New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company, 1967. Pp. 871–874.

Sullivan M. *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

БЕЙН Павел Владиславович – аспирант
Отдела искусства и материальной культуры
Института востоковедения РАН, Москва,
Россия.

Pavel V. BEIN, Postgraduate Student, Department
of Art and Material Culture, Institute of Oriental
Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow,
Russia.