

УДК 7.061
ББК 85.143

Одиноква Полина Сергеевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, отдел восточного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
ResearcherID: MEP-8734-2025
polina.odinokova@gmail.com

Ключевые слова: классическая китайская живопись, «заменная кисть», дайби, проблемы подлинности, атрибуция, Шитао



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-334-359

Для цит.: Одиноква П.С. Практика «заменной кисти» в художественной культуре Китая // Художественная культура. 2025. № 2. С. 334–359. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-334-359>.

For cit.: Odinokova P.S. The Practice of 'Substitute Brush' in Chinese Art Culture. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 334–359. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-334-359>. (In Russian)

Одиноква Полина Сергеевна

Практика «заменной кисти» в художественной культуре Китая

Odinokova Polina S.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Eastern Art Department, Research Institute of the Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
ResearcherID: MEP-8734-2025
polina.odinokova@gmail.com

Keywords: Chinese traditional painting, 'substitute brush', daibi, issues of authenticity, attribution, Shitao

Odinokova Polina S.

The Practice of 'Substitute Brush' in Chinese Art Culture

Аннотация. Китайские мастера иногда поручали работу над произведением каллиграфии или живописи ученикам, подмастерьям, друзьям или близким родственникам, но несмотря на это, произведение по-прежнему считалось авторским. Такая практика получила название «заменная кисть» (*дайби*, 代筆). Первые упоминания о применении «заменной кисти» датируются IV веком, а пик ее популярности приходится на эпохи Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). В статье обрисована панорама использования «заменной кисти» вплоть до начала XX века, позволяющая составить представление о многообразии и масштабности этого явления, понять мотивы мастеров; рассматриваются особенности экспертизы и атрибуции произведений; затрагиваются проблемы художественной ценности и творческого потенциала. Особое внимание уделяется вопросу «заменной кисти» в творчестве известного мастера цинской эпохи Шитао (1642–1707), который до сих пор остается дискуссионным.

Abstract. Even though Chinese artists sometimes entrusted doing calligraphy or painting to their disciples, apprentices, close family members or friends, those artworks were still considered original works of authorship. Such practice was named ‘substitute brush’ (*daibi*, 代筆). The first mention of ‘substitute brush’ dates back to the 4th century, and its popularity reached the peak during the Ming (1368–1644) and Qing (1644–1911) dynasties. The article outlines the panorama of ‘substitute brush’ use up until the beginning of the 20th century, which allows forming a view of the diversity and scale of this phenomenon and understanding the masters’ motives. The article considers the features of examination and attribution of works by artists who resorted to ‘substitute brush’ and addresses the issues of artistic value and creative potential. Particular attention is paid to the problem of ‘substitute brush’ in the art of the famous Qing dynasty master Shitao (1642–1707), which still remains controversial.

Введение

«Заменная кисть» (*дайби*, 代筆)⁽¹⁾ — уникальное явление в художественной культуре Китая, имеющее долгую историю и отражающее особый взгляд китайцев на авторство произведения. Китайский художник в некоторых случаях делегировал работу над произведением ученикам, подмастерьям, родственникам или близким друзьям, но подписывал его своим именем и ставил собственные печати. Также он мог дорабатывать произведение, вносить изменения, чтобы исправить недочеты и придать согласованный внешний вид. Несмотря на столь оригинальную историю создания, произведение было принято считать авторским. Сфера применения «заменной кисти» не ограничивалась живописью, подобная практика была распространена и в каллиграфии. Однако в каллиграфии, чтобы не нарушить общее впечатление, вся работа обычно выполнялась помощником целиком, включая подпись, а мастер лишь ставил на нем свои печати.

В китайском искусствознании феномен «заменной кисти» часто рассматривается в изданиях по экспертизе каллиграфии и живописи, также ему посвящен ряд статей общего характера и касающихся творчества отдельных мастеров. Среди западных исследователей к теме «заменной кисти» обращался Дж. Кэхилл в монографии *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* («Деятельность живописца: как художники жили и работали в традиционном Китае») [Cahill, 1994, p. 136–148]. В отечественном искусствознании это явление не получило должного внимания, если не считать упоминаний в статье С. Н. Соколова-Ремизова «Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки» [Соколов-Ремизов, 2014, с. 165] и в словарной статье В. Л. Сычева о художнице Мяо Цзяхуй в энциклопедии «Духовная культура Китая» [Сычев, 2010, с. 679].

(1) В настоящей статье используется вариант перевода *дайби*, предложенный С. Н. Соколовым-Ремизовым [Соколов-Ремизов, 2014, с. 165]. Существуют и другие варианты, например «замещение кисти» [Сычев, 2010, с. 679].

Возникновение и распространение «заменной кисти»

Первый известный случай применения «заменной кисти» связан с именем знаменитого мастера каллиграфии Ван Сичжи (321–379), который, по свидетельству Тао Хунцзина (456–536)⁽²⁾, после ухода в отставку поручил помощнику вести переписку вместо себя, при этом никто из современников не мог отличить текст, написанный помощником, от текста кисти Ван Сичжи [Ху, 1982, p. 66]. Ван Сичжи далеко не единственный, кто действовал подобным образом. В Китае издревле было принято вверять ведение официальной и личной переписки секретарям, помощникам или близким родственникам [Wang, 1981, p. 85–86]. Очевидно, что «заменная кисть» в каллиграфии является естественным развитием этого обычая.

Самое раннее упоминание об использовании «заменной кисти» в живописи содержится в трактате Чжан Яньюаня (812/815–874/907) «Записи о прославленных художниках минувших эпох» («Лидай минхуа цзи», 歷代名畫記). В нем рассказывается, что известный танский живописец У Даоцзы (685? — 758/792?) линиями очерчивал контуры изображений, а наносить цвета поручал своим ученикам Ди Яню и Чжан Цану. В этой же части трактата упоминается, что подобным образом поступал и поэт и художник Ван Вэй (699–759) [Ху, 1982, p. 67]. Описанное в трактате разделение обязанностей между мастером и учениками напоминает принципы работы живописной мастерской. В эпоху Тан (618–907) художники не только писали свитки, но и расписывали стены дворцов и храмов, и у них могла возникнуть необходимость привлекать помощников к масштабным работам. Как мы видим, они доверяли своим ученикам наименее важные задачи, связанные с нанесением красок.

Впоследствии помощникам стали доверять и создание свитков. По мнению исследователей, прибегать к «заменной кисти» мастеров вынуждал обычай «ответной благодарности» (*инчоу*, 應酬)⁽³⁾, сложившийся в среде интеллектуалов [Yan, 1996, p. 79; Xie, 2009, p. 289]. Среди художников и каллиграфов было принято преподносить свои

(2) Тао Хунцзин — даосский ученый и алхимик эпохи Шести династий (III–VI века).

(3) *Ин* (應) означает «ответ на определенного рода запрос или ожидания», в то время как *чоу* (酬) имеет значение «вознаграждать» или «благодарить».

произведения в знак признательности за оказанную любезность, обмениваться ими или одаривать просителей. Западные специалисты также отмечают, что китайский художник был вписан в сложную систему социальных связей в обществе. Крейг Клунас убежден, что большинство дошедших до нас живописных или письменных памятников было создано для кого-то или по специальному случаю [Clunas, 2004, p. 8].

Обязанность создавать произведения для выражения «ответной благодарности» иногда могла стать обузой для мастера, потому что необходимых для творческого процесса эмоционального настроя и вдохновения невозможно достичь волевым напряжением. Каллиграф У Тяньшэн не скрывал своего неудовольствия: «Когда я пишу каллиграфию на веере поющей красавицы или пишу на юбках известной женщины, в то время как служанка воскуряет благовония, а мальчик-слуга держит тушечницу, — в этот момент я могу взять кисть и писать весь день без усталости. Но если мне приходится писать для „ответной благодарности“, я быстро устаю [здесь и далее перевод наш. — П.О.]» [цит. по: Cahill, 1994, p. 133]. Однако китайцам свойственна практическая ориентированность, прагматизм взаимоотношений между людьми, поэтому об отказе не могло быть и речи. Столкнувшись с необходимостью творить по требованию, каллиграфы и художники вынуждены были искать выход из сложившейся ситуации и стали поручать создание произведений ученикам, подмастерьям, членам семьи, коллегам или друзьям.

Однако не следует сводить распространение «заменной кисти» только к традиции «ответной благодарности». Основной причиной является неизменная популярность частного коллекционирования в Китае, и особенно это касается коллекционирования произведений каллиграфии и живописи. Начиная с эпох Вэй (220–265) и Цзинь (265–420) в Китае отмечается расцвет живописи на свитках, породивший интерес к собиранию произведений среди правителей и аристократов. Трактаты по каллиграфии и живописи того времени содержат много сведений об экспертизе, оценке и собирательстве произведений [Ye, 2006, p. 1–2]. Причем дело не только в высоких художественных достоинствах живописи, сама по себе компактная форма свитка очень удобна для владения, экспозиции, транспортировки и хранения. В последующие эпохи интерес к коллекционированию продолжает

расти, семейные собрания каллиграфии и живописи передают из поколения в поколение. Коллекционированием занимаются аристократы, сановники, чиновники низших рангов, а также купцы и крупные землевладельцы, а самое большое собрание живописи и каллиграфии в стране неизменно принадлежит императорскому дому. Для образованных семей коллекционирование становится не только способом инвестиции, но и возможностью заявить о своих вкусах. Как следствие, статус семьи среди всего прочего стал определяться и произведениями каллиграфии и живописи, которыми она владела⁽⁴⁾.

В эпоху Северной Сун (960–1127) одновременно с возникновением идеала ученого-любителя наблюдается резкий подъем в коллекционировании предметов искусства и антиквариата и появляется стремление получить произведение из рук прославленного мастера [Cahill, 1994, p. 128]. Когда желающих получить произведение было слишком много, это становилось проблемой для живописца. Эссе теоретика искусства того периода Су Ши (1037–1101) «Запись о нарисованном Вэнь Юйкэ склонившемся бамбуке из долины Юньдан» («Вэнь Юйкэ хуа Юньдан гу янь чжу цзи», 文與可畫筍簞谷偃竹記)⁽⁵⁾ хорошо иллюстрирует, насколько могли быть назойливы многочисленные просители. Чтобы заполучить свиток мастера Вэнь Туна (1019–1079), люди с полотнами шелка собирались у ворот его дома и этим выводили его из себя: «Люди с четырех сторон света [приходили], держа полотнища белого шелка, и упрашивали [написать бамбук], [толпились], отдавливая друг друга ногами, у его ворот. Юйкэ это надоедало, [он] бросал эти [полотнища] на землю и ругаясь говорил: „Я пушу [этот шелк себе] на ноговицы!“ Ученые мужи и вельможи передавали эти [слова из уста в уста], полагая, что это [всего-навсего] отговорки» [Su, 1939, p. 314–315]. Правда, Вэнь Тун не пытался прибегнуть к помощи «заменной кисти», а лишь попробовал перенаправить поток желающих к своему двоюродному брату Су Ши [Su, 1939, p. 315]. Другой мастер Северной Сун, Ми Южэнь (1051–1107), будучи уже в преклонном возрасте, терпеть не мог беспокойства и хлопот, поэтому, по свидетельству современников,

(4) В одном из крупных культурных и экономических центров юга Китая, Янчжоу, даже ходила поговорка: «[Если] в семействе нет каллиграфии и живописи, значит семейство не является почтенным» [Lei, 2011, p. 28].

(5) Юйкэ — другое имя Вэнь Туна.



Ил. 1. Ли Чэн, Ван Сюэ. Читая стелу. X век. Шелк, тушь, краски. 126,3×104,9 см. Городской художественный музей, Осака
Fig. 1. Li Cheng, Wang Xiao. Reading the Stele. 10th century. Ink and colors on silk. 126.3×104.9 cm. Osaka City Museum of Fine Arts



Ил. 2. Гуань Даошэн. Три бамбука. XIV век. Бумага, тушь. 34×57 см. Музей Гугун, Пекин. Фрагмент

Fig. 2. Guan Daosheng. Three Bamboos. 14th century. Ink on paper. 34×57 cm. Beijing Palace Museum. Fragment

поручал ученикам писать имитации и подписывал их своим вторым именем Юаньхуэй [Cahill, 1994, p. 139].

Художники сунского периода использовали «заменную кисть» не только из-за нехватки времени, отсутствия вдохновения, преклонного возраста или слабого здоровья. Они привлекали своих коллег для изображения того, что у них не очень хорошо получалось. Такая практика возникла из-за узкой жанровой специализации мастеров. Художники приглашали к совместной работе своих друзей, специализирующихся на других жанрах. О случаях подобного сотрудничества можно узнать из трактатов по живописи. Примером совместного творчества художников, работавших в разных жанрах, является свиток Ли Чэна (919? — 967) «Читая стелу» («Ду бэй кэ ши ту», 讀碑窠石圖, Городской художественный музей, Осака), на котором изображения гор, скал, деревьев и древней стелы выполнены

Ли Чэном, а человеческие фигуры принадлежат кисти Ван Сяо (X век) [Панова, 2019, с. 66–67].

Следующий за Сун период монгольского правления был совсем непродолжительным. К этому времени относится уникальный случай «заменной кисти»: известный каллиграф и живописец Чжао Мэнфу (1254–1322) писал каллиграфию, а иногда и живописные произведения вместо своей жены Гуань Даошэн (1262–1319). Так, одно из писем от лица Гуань Даошэн он, забывшись, подписал своим именем, но затем заметил допущенную оплошность и исправил на имя супруги [Wang, 1984, p. 42]. По предположению известного знатока китайского изобразительного искусства Сюй Банда (1911–2012), непропорционально большие листья на одной из частей свитка «Три бамбука» («Сань чжу», 三竹, Музей Гугун, Пекин) также принадлежат кисти Чжао Мэнфу, а не Гуань Даошэн [Ху, 1982, p. 69].

Особенно широкое распространение «заменная кисть» получила в эпохи Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). Среди мастеров минского периода к ней прибегали такие известные художники, как Шэнь Чжоу (1427–1509), Вэнь Чжэнмин (1470–1559), Тан Инь (1427–1509), Цю Ин (1494? — 1552?) и многие другие. Безусловным рекордсменом того времени стал Дун Цичан (1555–1636), прославившийся как каллиграф и мастер пейзажа. Для желавших заполучить его произведения друзей и коллекционеров Дун творил сам, а для других просителей произведения создавали его многочисленные ученики. Дун Цичан отдавал предпочтение малоформатным работам, доверяя помощникам создание пространственных вертикальных и горизонтальных свитков. Сохранилось письмо одного из друзей мастера, литератора, художника и каллиграфа Чэнь Цижю (1558–1639), в котором он обращается к живописцу Шэнь Шичуну с просьбой: «Посылаю лист белой бумаги, три меры серебра, [чтобы] „смочить кисть“⁽⁶⁾, прошу написать большой свиток с пейзажем, требуется к завтрашнему дню, подписывать не нужно, [свиток] будет от имени Дун Сылао»⁽⁷⁾ [Liu, 2022, p. 137–138]. По тщательным подсчетам Сюй Банда, всего от имени Дун Цичана

работало восемь мастеров, они писали за него не только пейзажи, но и каллиграфию [Yan, 1996, p. 80].

В середине и конце минской эпохи в роли «заменной кисти» обычно выступали подмастерья и близкие родственники художников. Сходство их манеры письма в живописи и каллиграфии помогало мастеру уладить вопрос «ответной благодарности» и приносило определенный доход его помощникам, являясь одним из способов их заработка. Некоторые из них в итоге становились профессиональными фальсификаторами живописи и каллиграфии [Liu, 2022, p. 136–137].

В начале эпохи Цин к «заменной кисти» прибегали мастера ортодоксального направления, «Четыре Вана» — Ван Шиминь (1592–1680), Ван Цзянь (1598–1674), Ван Хуэй (1632–1717) и Ван Юаньци (1642–1715), а также независимые художники, например Гун Сянь (1618–1689). О том, что Ван Юаньци пользовался «заменной кистью», сообщает Чжан Гэн (1685–1760) в трактате «Собранные записи о живописи правящей династии» («Гочао хуа чжэн лу», 國朝畫徵錄): «Обычным просителям, [которые] были гостями, [он] давал „заменную кисть“, [выполненную] учениками, но сам писал свое имя, [таких работ] примерно семь из десяти» [Zhang].

Среди художников следующего поколения особенно прославился Цзинь Нун (1687–1763), один из восьми янчжоуских чудаков⁽⁸⁾. По мнению исследователей, большая часть его произведений принадлежит кисти Ло Пиня (1733–1799) [Liu, 2003, p. 46]. Ло Пинь был далеко не единственным, в роли «заменной кисти» выступали и многие другие ученики художника. Цзинь Нун прибегал к их услугам с целью заработка. Когда ему перевалило за шестьдесят, живопись стала для него основным источником дохода [Cahill, 1994, p. 143–144]. Интересно, что сам Ло Пинь на склоне лет также использовал «заменную кисть» [Ху, 2016, p. 112].

Может сложиться впечатление, что почти все художники начала Цин прибегали к «заменной кисти», но есть и те, кто не был в этом

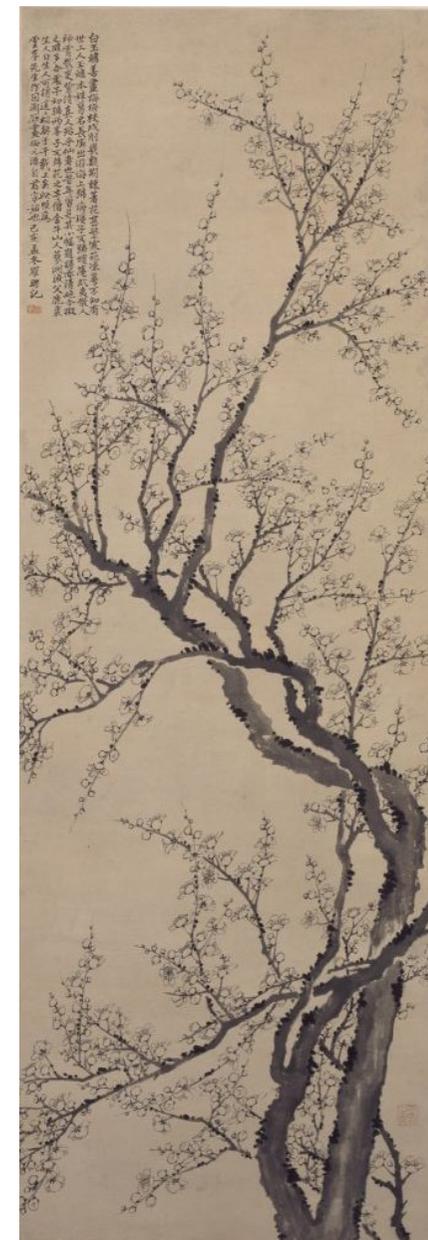
(6) «Смочить кисть» (junь би, 潤筆) — гонорар, вознаграждение.

(7) Здесь под Дун Сылао подразумевается Дун Цичан.

(8) Группа художников XVIII века, живших и работавших в Янчжоу. Основные представители группы: Чжэн Баньцяо (1693–1765), Гао Сян (1688–1753), Ли Шань (1686–1762), Ли Фаньин (1696–1755), Хуан Шэнь (1687–1772), Цзинь Нун (1687–1763), Ло Пинь (1733–1799), Ван Шишэнь (1686 — ок. 1762).



Ил. 3. Цзинь Нун. Слива, [написанная] тушью.
XVIII век. Бумага, тушь. 117×43,6 см. Музей Гугун,
Пекин
Fig. 3. Jin Nong. Ink Plum. 18th century. Ink on paper.
117×43.6 cm. Beijing Palace Museum



Ил. 4. Ло Пинь. Слива, [написанная] тушью. 1779.
Бумага, тушь. 125,5×42,5 см. Музей Гугун, Пекин
Fig. 4. Luo Pin. Ink Plum. 1779. Ink on paper.
125.5×42.5 cm. Beijing Palace Museum

замечен, — это Бада Шаньжэнь (1626–1705), янчжоуские чудачки Ли Шань (1686–1762) и Хуан Шэнь (1687–1772) [Ху, 2016, р. 102, 112].

В XIX–XX веках практика «заменной кисти» все так же оставалась популярной среди мастеров. Например, У Чаншо (1844–1927) пользовался помощью учеников, когда не справлялся с потоком желающих заполучить его живопись. Писать работы в жанре «цветы и птицы» он поручал Чжао Цзыюню, а пейзажи — Ван Итину [Wang, 2008, р. 48–49]. Ци Байши (1864–1957) на склоне лет уже не мог писать насекомых в тонкой, искусной манере, поэтому доверял это своему сыну Ци Цзыжу или ученику Лоу Шибаю. Обращался к помощи и другой великий мастер того времени — Чжан Дацянь (1899–1983), он специализировался на жанре пейзажа и предпочитал писать «горы и воды», а большинство изображений построек на его свитках принадлежат кисти ученика Хэ Хайся [Lu, 2003, р. 46].

К «заменной кисти» прибегали не только художники и каллиграфы, но и чиновники и даже императоры. Китайские императоры стремились прослыть просвещенными правителями и часто одаривали своими творениями придворных. Однако у монархов было много обязанностей и мало свободного времени, далеко не все из них обладали талантами в каллиграфии и живописи, поэтому они предпочитали заручиться помощью профессионалов. Император эпохи Северной Сун Хуэйцзун (1082–1135) обращался к услугам мастеров Академии живописи. По мнению Сюй Банда, среди произведений, которые приписывают Хуэйцзуну, 70–80 % являются «заменной кистью» [Ху, 1979, р. 62]. У цинской императрицы Цы Си (1835–1908) в штате было предусмотрено два придворных художника, которым она делегировала создание произведений от своего имени. Каждый из них работал над определенными жанрами и темами [Тап, 2020, р. 18–22].

Практически всегда решение об использовании «заменной кисти» мастера принимали сами. Однако имеются сведения о том, что Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмин из сострадания подписывали своими именами подделки, выполненные бедствующими художниками, и ставили свои печати, чтобы те могли продать их подороже и хорошо заработать [Cahill, 1994, р. 134].

Китайские исследователи, как правило, разделяют «заменную кисть» на явную и тайную. В первом случае художник открыто приглашает учеников и подмастерьев совместно трудиться над какой-либо

большой задачей, во втором — применение «заменной кисти» не дается огласке. В зависимости от степени участия в работе над произведением, «заменная кисть» может быть полной, когда произведение выполняется помощником целиком, или частичной — в таком случае помощник выполняет только какой-то участок работы.

Интересна позиция китайского общества по отношению к «заменной кисти». На основании сведений из различных источников можно сделать вывод, что китайские мастера одаривали подлинными произведениями свое ближайшее окружение и влиятельных особ, в то время как обычные просители зачастую были вынуждены довольствоваться «заменной кистью», что порой даже не скрывалось и не считалось чем-то неприличным. По мнению Дж. Кэхилла, это связано с тем, что в какой-то момент живописные произведения стали ценить за то, что они несут в себе следы великого мастера, а не за их качества и художественный уровень [Cahill, 1994, р. 146]. Кроме того, сами художники стремились не уронить планку, лично подбирали исполнителей, приглашали к работе своих учеников, знакомых или родственников, чтобы обеспечить преемственность стиля, а также вносили в произведения исправления, чтобы придать им аутентичность.

«Заменная кисть»: экспертиза и атрибуция

Китайские специалисты относят «заменную кисть» к способам фальсификации произведений каллиграфии и живописи наряду с копированием (*мо*, 摹), воспроизведением (*лин*ь, 臨), подражанием (*фан*, 仿) и подделкой (*цзао*, 造), что вполне оправданно. Действительно, произведение, выполненное таким образом, в некотором смысле представляет собой подделку, создание которой инициировано и санкционировано самим мастером, на которой стоят его оригинальные подписи и печати. Сюй Банда отмечал особый статус «заменной кисти», но также ставил ее в один ряд с подделками: «Меня спрашивают: „заменная кисть“ в каллиграфии и живописи считается или нет подделкой? Я отвечаю: „заменная кисть“ — это „заменная кисть“, нам не следует упорно заикливаться на словах „подлинник“, „подделка“, загоняя ее в жесткие рамки. Естественно, если рассматривать по существу, то имя (подпись) не соответствует содержанию, в конечном счете с подделками есть

много общего, поэтому поместить ее для рассмотрения в самом конце подделок все-таки будет уместным» [Xu, 1982, p. 70].

Если какой-либо мастер прибегал к «заменной кисти», то сложности с атрибуцией его произведений неизбежны. Свидетельства об использовании художником «заменной кисти» можно почерпнуть из различных письменных источников — это эссе и трактаты по живописи, записки и воспоминания современников, а также личная переписка. Авторитетный китайский эксперт Ян Жэнькай (1915–2008) считал, что, работая с творческим наследием отдельного автора, прежде всего следует определиться, какие произведения являются подлинными, какие можно отнести к «заменной кисти», а какие представляют собой подделки, созданные при его жизни или в последующие периоды. Если известно, кто выполнял обязанности «заменной кисти» у того или иного автора, то следует сравнить их произведения между собой. Таким образом вопрос «заменной кисти» будет легко разрешен [Lu, 2003, p. 47]. По мнению Сюй Банда, для выявления «заменной кисти» следует обратить внимание на подобные произведения подмастерьев, учеников и давних друзей художника. Он отмечает следующую закономерность — обычно профессиональные художники выступали в роли «заменной кисти» у художников-любителей, тогда как любители никогда не создавали произведения от имени профессионалов [Xu, 1982, p. 70]. Специалист Музея Гугун (Пекин) Ван Икунь, полагаясь на свой опыт, утверждает, что все дело в насмотренности: если ознакомиться с большим количеством произведений, анализировать их и обобщать закономерности, то будет легко определить, является ли произведение «заменной кистью» или оригиналом [Wang, 1981, p. 87].

Сам собой напрашивается вопрос, имеют ли произведения, написанные «заменной кистью», ценность для коллекционеров и любителей искусства. Китайский исследователь Вань Синсин советует при оценке таких произведений отталкиваться от их художественного уровня, который в некоторых случаях может быть даже выше, чем у работ самого автора. Он предлагает разделить произведения, выполненные «заменной кистью», на три категории:

1. Произведения, которые не только не уступают подлинникам, а даже превосходят их. Например, работы Гуань Даошэн, в которых в качестве «заменной кисти» выступает ее муж, Чжао Мэнфу.

2. Произведения, которые несколько уступают подлинникам. К этой категории относятся произведения, выполненные одноклассниками или учениками мастера. В качестве примера можно назвать произведения Дун Цичана, написанные его учениками.

3. Произведения, не имеющие никакой художественной ценности. К ним Вань Синсин относит большую часть работ, созданных в наше время [Wan, 2021, p. 132].

С. Н. Соколов-Ремизов отмечал, что имитация во всех ее разновидностях, за исключением низкопробной продукции коммерческого толка, обладает очевидным творческим потенциалом. Особенно перспективными ему представлялся жанр *фан* (подражание, интерпретация), поддерживающий связь с традицией и выступающий как путь к себе через разговор с созвучным [Соколов-Ремизов, 2014, с. 176]. «Заменная кисть» тоже относится к имитации, но возможности художника-исполнителя в этом случае представляются весьма ограниченными. От него требуется откликнуться на запрос и своевременно написать произведение в определенном жанре или на определенную тему, при этом необходимо вжиться в стиль мастера-заказчика. Порой исполнителю могут диктовать даже размеры произведения, а если «заменная кисть» частичная, то ему и вовсе необходимо выполнить только определенный участок работы. Таким образом, художнику остается не так много пространства для творчества.

«Заменная кисть» в творчестве Шитао

Шитао (1642–1707) — один из величайших мастеров эпохи Цин, его творческое наследие довольно хорошо изучено. Не так много художников в истории китайской живописи получили столько внимания со стороны исследователей, как он. Тем не менее вопрос использования Шитао «заменной кисти» до сих пор остается дискуссионным, и среди экспертов нет единства на этот счет. Доподлинно неизвестно, прибегал ли Шитао к чьей-либо помощи, создавая свои работы. Один из крупнейших китайских специалистов по Шитао профессор Пекинского университета Чжу Лянчжи неоднократно упоминает об использовании художником «заменной кисти», но не приводит никаких доказательств [Zhu, 2009, p. 563; Zhu, 2015, p. 235]. Американские исследователи Мерилин и Шэнь Фу, напротив, утверждают,

что все произведения Шитао создавал сам и никогда не прибегал к «заменной кисти» [Fu, 1974, p. 59]. По мнению Джонатана Хэй, также очень глубоко изучившего творчество Шитао, «заменная кисть» была широко распространена среди художников того времени, поэтому такую вероятность нельзя исключать. Он обращает внимание на то, что среди произведений Шитао встречаются работы далеко не самого высокого художественного уровня. В качестве еще одного аргумента Хэй приводит надпись из альбома пейзажей художника (1701, Художественный музей Принстонского университета, Принстон), в которой, на его взгляд, содержится намек на использование «заменной кисти». В то же время он справедливо отмечает, что не следует делать преждевременных выводов, этот вопрос требует тщательного изучения [Нау, 2001, p. 173].

Прибегать к «заменной кисти» Шитао мог только в последний период своей жизни, когда осел в Янчжоу и был вынужден зарабатывать на жизнь продажей живописи. Янчжоу в те времена был одним из крупнейших культурных центров Китая. По данным письменных источников, в нем жили и работали не менее 559 каллиграфов и художников, а основным потребителем предметов искусства было купечество, разбогатевшее на торговле солью [Lei, 2011, p. 28–30]. Однако сложно представить, что Шитао, мастер, столь последовательно отстаивавший творческую свободу и независимость сначала на полях своих произведений, а потом в трактате «Беседы о живописи» («Хуа юй лу», 畫語錄)⁽⁹⁾, заявлявший, что единого закона живописи не существует и каждый художник должен открыть его сам, мог поручить писать свои произведения кому-то другому. В письмах того периода, адресованных друзьям и покровителям, нет никаких свидетельств о применении «заменной кисти», но есть жалобы Шитао на плохое здоровье, мешающее полноценно работать [Нау, 2001, p. 163].

Надпись, на которую ссылается Дж. Хэй, можно перевести следующим образом: «Сочинительством, кистью и тушью могут наслаждаться только счастливыцы, в последние годы каллиграфией и живописью

торгуют на рынке, рыбы глаза перемешались с жемчужинами⁽¹⁰⁾, сам чувствую так мало интереса. Не то чтобы [я] не хотел [своими свитками] украсить чужие кабинеты, однако сам не смею заниматься подобными делами». И если Хэй считает, что Шитао здесь имеет в виду «заменную кисть», то Чжу Лянчжи понимает это высказывание совершенно иначе. На его взгляд, Шитао жалуется, что поддельных произведений слишком много, поэтому не хочет больше заниматься живописью [Zhu, 2015, p. 234]. По мнению М. и Ш. Фу, Шитао разочарованно пишет о том, что стал продавать свои работы на рынке, где хорошие работы смешались с плохими [Fu, 1974, p. 244]. Известно, что Шитао продавал свои произведения через посредников и выполнял заказы богатых покровителей. В этой надписи он скорее категорично заявляет о нежелании торговать своими работами на рынке.

Большую часть жизни Шитао пребывал в сане монаха, поэтому не имел семьи. Если бы у него вдруг возникла необходимость в «заменной кисти», то ему пришлось поручить это кому-то из подмастерьев или учеников. В одном из стихотворений, написанном в 1701 году, художник перечисляет всех учеников (всего семнадцать человек), учившихся у него в разное время: четыре из них в Сюаньчэне, три — в Нанкине, два — в столице империи, а остальные — в Янчжоу. В янчжоуский период (1692–1707) среди учеников художника было немало его влиятельных покровителей и членов их семейств [Нау, 2001, p. 199–200]. Маловероятно, что Шитао мог доверить кому-нибудь из них подобную обязанность. Также стоит учитывать и тот факт, что ученики художника не сформировали школы живописи, объединенной общими принципами или единым стилем, как, например, ученики Ван Юаньци и Ван Хуэй, ставшие частью Лоудунской и Юйшаньской школ живописи⁽¹¹⁾. Таким

(9) Трактат «Беседы о живописи» Шитао написал в последний период своей жизни, примерно между 1696 и 1700 годами. На русский язык трактат был переведен Е.В. Завадской и опубликован в 1978 году. См.: Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши-тао. М.: Наука, 1978.

(10) Рыбы глаза перемешались с жемчужинами (*юй му ца чжу*, 魚目雜珠) — здесь Шитао отсылает к фразеологизму *юй му хунь чжу* (魚目混珠), который означает «выдавать фальшивое за подлинное», «подсовывать фальшивку».

(11) Предводителем Лоудунской школы живописи был Ван Юаньци, художники этой школы работали в жанре «подражания древним» (*фан гу*, 仿古), создавая интерпретации живописи «Четырех юаньских мастеров», среди которых предпочтение отдавалось Хуан Гунвану (1269–1354). Юйшаньскую школу возглавил Ван Хуэй, ее мастера тоже работали в жанре «подражание древним», однако стремились соединить в своем творчестве интерпретации древних мастеров с изображениями природных видов.

образом, никаких оснований подозревать Шитао в использовании «заменной кисти» нет.

Заключение

Итак, появившись в VI веке, практика «заменной кисти» постепенно стала востребована среди китайских каллиграфов и художников. Многие поколения мастеров прибегали к ней, руководствуясь разными мотивами: отсутствие желания творить по требованию, нехватка времени, проблемы со здоровьем, узкая жанровая специализация, стремление извлечь доход. Использовали «заменную кисть» в своих произведениях и стремившиеся прослыть просвещенными правителями китайские императоры. Основной причиной востребованности и широкого распространения данной практики является популярность в Китае частного коллекционирования, стремление китайских интеллектуалов заполучить в свою коллекцию работу прославленного мастера.

Произведения, созданные с помощью «заменной кисти», по сути являются подделками, но, несмотря на это, представляют интерес для коллекционеров и ценителей искусства и обладают художественной ценностью. В некоторых случаях их ценность не уступает подлинным произведениям.

Отношение китайского общества к «заменной кисти» было нейтральным, факт ее применения порой даже не скрывался. Сведения об использовании тем или иным мастером «заменной кисти» можно почерпнуть из различных письменных источников. И если известно, что кто-то из мастеров обращался к чужой помощи, то следует подходить к атрибуции его произведений с особой осторожностью. Что касается Шитао, то его следует отнести к немногочисленному числу живописцев, не прибегавших к «заменной кисти».

Список литературы:

- 1 Панова О.С. Статус художника в придворной и городской культуре Китая в X–XI вв.: Дис. ... канд. культ.: 24.00.01 / Российский государственный гуманитарный университет. М., 2019. 339 с.
- 2 Соколов-Ремизов С.Н. Феномен имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной оценки // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: Сборник статей / Ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. М.: ГИИ, 2014. С. 161–176.
- 3 Сычев В.Л. Мяо Цзя-хуй // Духовная культура Китая: Энциклопедия / Гл. ред. М.Л. Титаренко. Т. 6 (дополнительный): Искусство. М.: Восточная литература, 2010. С. 679.
- 4 Cahill J. The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China. New York: Columbia University Press, 1994. 187 p.
- 5 Clunas C. Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming. London: Reaktion Books, 2004. 223 p.
- 6 Fu M., Fu Shen. Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton. Princeton University Press, 1974. 375 p.
- 7 Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. New York: Cambridge University Press, 2001. 412 p.
- 8 雷涛. 道画合一: 石涛绘画美学思想中的士人精神. 兰州: 甘肃人民出版社, 2001. 225. [Lei Tao. Dao hua he yi: Shitao huihua meixue sixiang zhongde shiren jingshen. Lanzhou: Gansu renmin chubanshe, 2011. 225.]
- 9 刘中兴, 杨峰. 董其昌的书画应酬策略与明代书画商业模式的形成 // 中州学刊, 2022年第4期. 133–139. [Liu Zhongxing, Yang Feng. Dong Qichang shuhua yingchou celue yu Mingdai shuhua shangye moshi de xingcheng // Zhongzhou xuekan. 2022 nian di 4 qi. 133–139.]
- 10 鲁姗姗. 浅析代笔书画 // 东南文化, 2003年第12期. 42–47. [Lu Shanshan. Qianxi daibi shuhua // Dongnan wenhua. 2003 nian di 12 qi. 42–47.]
- 11 蘇軾. 文與可畫筍簞谷偃竹記 / 蘇軾集(六). 長沙: 商務印書館, 1939. 314–315. [Su Shi. Wen Yuke hua Yundang gu yan zhu ji / Su Shi ji (liu). Changsha: Shangwu yinshuguan, 1939. 314–315.]
- 12 Tan Leiming. Ghostwriting in Chinese Painting and Calligraphy // International Journal of Liberal Arts and Social Science. 2020. Vol. 8. № 7. P. 17–30.
- 13 万星星. 书画代笔现象浅析 // 收藏与投资, 2021年第3期. 130–132. [Wan Xingxing. Shuhua daibi xianxiang qianxi // Shoucang yu touzi. 2021 nian di 3 qi. 130–132.]
- 14 王連起. 趙孟頫為妻代筆 // 紫禁城, 1984年第1期. 42–43. [Wang Lianqi. Zhao Mengfu wei qi daibi // Zijincheng. 1984 nian di 1 qi. 42–43.]
- 15 王星. 贗品的“红”与黑 “ // 财富生活, 2008年第6期. 47–49. [Wang Xing. Yanpin de hong yu hei // Caifu shenghuo. 2008 nian di 6 qi. 47–49.]
- 16 王以坤. 书画鉴定简述. 江苏人民出版社, 1981. 122. [Wang Yikun. Shuhua jiating jianshu. Jiangsu Renmin chubanshe, 1981. 122.]
- 17 谢稚柳, 周克文. 中国书画鉴定. 上海: 东方出版中心, 2009. 395. [Xie Zhiliu, Zhou Kewen. Zhongguo shuhua jiating. Shanghai: Dongfang chuban zhongxin, 2009. 395.]
- 18 徐邦达. 宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨 // 故宫博物院院刊, 1979年第1期. 62–67. [Xu Bangda. Song Huizong Zhao Ji qinbi hua yu daibi hua de kaobian // Gugong bowuyuan yuankan. 1979 nian di 1 qi. 62–67.]

- 19 徐邦达. 古书画鉴定概论. 北京: 文物出版社, 1982. 81. [*Xu Bangda*. Gu shuhua jianding gailun. Beijing: Wenwu chubanshe, 1982. 81.]
- 20 徐邦达, 薛永年. 徐邦达先生讲书画鉴定(之六) // 紫禁城, 2016年第5期. 98–119. [*Xu Bangda, Xue Yongnian*. Xu Bangda xiansheng jiang shuhua jianding (zhi liu) // Zijincheng. 2016 nian di 5 qi. 98–119.]
- 21 晏霁. 古今书画鉴定. 河南美术出版社, 1996. 182. [*Yan Ji*. Gujin shuhua jianding. Henan meishu chubanshe, 1996. 182.]
- 22 叶子. 中国书画艺术市场. 上海: 上海人民美术出版社, 2006. 290. [*Ye Zi*. Zhongguo shuhua yishu shichang. Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe, 2006. 290.]
- 23 张庚. 国朝画征录 / 中国哲学书电子化计划 [*Zhang Geng*. Guochao hua zheng lu / Zhongguo zhexue shu dianzihua jihua.] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=666044&remap=gb> (дата обращения 20.01.2024).
- 24 张珩. 怎样鉴定书画. 北京: 文物出版社, 1983. 37. [*Zhang Heng*. Zenyang jianding shuhua. Beijing: Wenwu chubanshe, 1983. 37.]
- 25 朱良志. 石涛研究. 北京: 北京大学出版社, 2005. 739. [*Zhu Liangzhi*. Shitao yanjiu. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2005. 739.]
- 26 朱良志. 石涛作品的鉴藏—传世石涛款作品真伪考系列之一// 荣宝斋, 2015年第4期. 232–243. [*Zhu Liangzhi*. Shitao zuopin de jianchang – chuanshi Shitao kuan zuopin zhenlie kao xilie zhi yi // Rongbaozhai. 2015 nian di 4 qi. 232–243.]

References:

- 27 Panova O.S. *Status khudozhnika v pridvornoj i gorodskoj kul'ture Kitaya v X–XI vv.* [The Status of the Artist in the Court and Urban Culture of China in the 10th – 11th Centuries], Dis. ... Candidate in Culturology, 24.00.01, Russian State University for the Humanities. Moscow, 2019. 339 p. (In Russian)
- 28 Sokolov-Remizov S.N. Fenomen imitatsii v kitsaikoj traditsionnoj zhivopisi i kalligrafii: orientiry ehkspertnoi otsenki [Phenomena of Imitation in Chinese Traditional Painting and Calligraphy: Guidance on Expert Evaluation]. *Original i povtorenie. Podlinnik, replika, imitatsiya v iskusstve Vostoka: Sbornik statej* [Original and Replication. Original Work, Replica, Imitation in Oriental Art: Collection of Articles], eds., comp. P.A. Kutsenkov, M.A. Chegodaev. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya Publ., 2014, pp. 161–176. (In Russian)
- 29 Sychev V.L. Myao Tszya-khui [Miao Jia-hui]. *Dukhovnaya kul'tura Kitaya: Ehntsiklopediya* [Spiritual Culture of China: Encyclopedia], chief ed. M.L. Titarenko. Vol. 6 (additional): Iskusstvo [Art]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2010, p. 679. (In Russian)
- 30 Cahill J. *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York, Columbia University Press, 1994. 187 p.
- 31 Clunas C. *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming*. London, Reaktion Books, 2004. 223 p.
- 32 Fu M., Fu Shen. *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton*. Princeton University Press, 1974. 375 p.
- 33 Hay J. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. New York, Cambridge University Press, 2001. 412 p.
- 34 Lei Tao. Dao hua he yi: Shitao huihua meixue sixiang zhongde shiren jingshen. Lanzhou: Gansu renmin chubanshe, 2011. 225. [Lei Tao. *Dao and Painting in One: The Spirit of Scholar in Shitao's Painting Aesthetics*. Lanzhou, Gansu People's Publishing House, 2011. 225 p.]
- 35 Liu Zhongxing, Yang Feng. Dong Qichang shuhua yingchou celue yu Mingdai shuhua shangye moshi de xingcheng // Zhongzhou xuekan, 2022 nian di 4 qi. 133–139. [Liu Zhongxing, Yang Feng. Dong Qichang's Social Strategy of Calligraphy and Painting as Gifts and the Formation of Calligraphy and Painting Business Model in Ming Dynasty. *Academic Journal of Zhongzhou*, 2022, no. 4, pp. 133–139.]
- 36 Lu Shanshan. Qianxi daibi shuhua // Dongnan wenhua, 2003 nian di 12 qi. 42–47. [Lu Shanshan. Short Analysis of Substitute Brush in Calligraphy and Painting. *Southeast Culture*, 2003, no. 12, pp. 42–47.]
- 37 Su Shi. Wen Yuke hua Yundang gu yan zhu ji / Su Shi ji (liu). Changsha: Shangwu yinshuguan, 1939. 314–315. [Su Shi. Record of Wen Yuke's Painting of the Dipping Bamboo of Yundang Valley. *Su Shi Anthology (six)*. Changsha, Commercial Printing House, 1939, pp. 314–315.]
- 38 Tan Leiming. Ghostwriting in Chinese Painting and Calligraphy. *International Journal of Liberal Arts and Social Science*, 2020, vol. 8, no. 7, pp. 17–30.
- 39 Wan Xingxing. Shuhua daibi xianxiang qianxi // Shoucang yu touzi, 2021 nian di 3 qi. 130–132. [Wan Xingxing. A Brief Analysis of the Phenomenon of Substitute Brush in Calligraphy and Painting. *Collecting and Investment*, 2021, no. 3, pp. 130–132.]
- 40 Wang Lianqi. Zhao Mengfu wei qi daibi // Zijincheng, 1984 nian di 1 qi. 42–43. [Wang Lianqi. Zhao Mengfu Ghostwrites for His Wife. *Forbidden City*, 1984, no. 1, pp. 42–43.]
- 41 Wang Xing. Yanpin de hong yu hei // Caifu shenghuo, 2008 nian di 6 qi. 47–49. [Wang Xin. Fakes: Red and Black. *Wealth Life*, 2008, no. 6, pp. 47–49.]

- 42 Wang Yikun. Shuhua jiangding jianshu. Jiangsu Renmin chubanshe, 1981. 122. [Wang Yikun. *A Brief Introduction to the Authentication of Calligraphy and Painting*. Jiangsu People's Publishing House, 1981. 122 p.]
- 43 Xie Zhiliu, Zhou Kewen. Zhongguo shuhua jiangding. Shanghai: Dongfang chuban zhongxin, 2009. 395. [Xie Zhiliu, Zhou Kewen. *Chinese Painting and Calligraphy Authentication*. Shanghai, East Publishing Center, 2009. 395 p.]
- 44 Xu Bangda. Song Huizong Zhao Ji qinbi hua yu daibi hua de kaobian // Gugong bowuyuan yuankan, 1979 nian di 1 qi. 62–67. [Xu Bangda. A Study on the Paintings Made by Zhao Ji the Emperor Huizong of Song Dynasty and Those Made by Substitute Brush. *Palace Museum Journal*, 1979, no. 1, pp. 62–67.]
- 45 Xu Bangda. Gu shuhua jiangding gailun. Beijing: Wenwu chubanshe, 1982. 81. [Xu Bangda. *Introduction to the Authentication of Ancient Calligraphy and Painting*. Beijing, Cultural Relics Publishing House, 1982. 81 p.]
- 46 Xu Bangda, Xue Yongnian. Xu Bangda xiansheng jiang shuhua jiangding (zhi liu) // Zijincheng, 2016 nian di 5 qi. 98–119. [Xu Bangda, Xue Yongnian. Master Xu Bangda Talks about the Authentication of Calligraphy and Painting (part six). *Forbidden City*, 2016, no. 5, pp. 98–119.]
- 47 Yan Ji. Gujin shuhua jiangding. Henan meishu chubanshe, 1996. 182. [Yan Ji. *Ancient and Modern Calligraphy and Painting Authentication*. Henan Art Publishing House, 1996. 182 p.]
- 48 Ye Zi. Zhongguo shuhua yishu shichang. Shanghai: Shanghai Renmin meishu chubanshe, 2006. 290. [Ye Zi. *Chinese Calligraphy and Painting Art Market*. Shanghai, Shanghai People's Art Publishing House, 2006. 290 p.]
- 49 Zhang Geng. Guochao hua zheng lu / Zhongguo zhexue shu dianzihua jihua [Zhang Geng. Records of National Dynasty Painting. *Chinese Text Project*]. Available at: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=666044&remap=gb> (accessed 20.01.2024).
- 50 Zhang Heng. Zenyang jiangding shuhua. Beijing: Wenwu chubanshe, 1983. 37. [Zhang Heng. *How to Authenticate Calligraphy and Painting*. Beijing, Cultural Relics Publishing House, 1983. 37 p.]
- 51 Zhu Liangzhi. Shitao yanjiu. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2009. 739. [Zhu Liangzhi. *Research on Shitao*. Beijing, Peking University Press, 2009. 739 p.]
- 52 Zhu Liangzhi. Shitao zuopin de jiancang – chuanshi Shitao kuan zuopin zhenlie kao xilie zhi yi // Rongbaozhai, 2015 nian di 4 qi. 232–243. [Zhu Liangzhi. Collection of Shitao's Works – Series of Studies on the Authenticity of the Works Inscribed with the Mark of Shitao, part 1. *Rongbaozhai*, 2015, no. 4, pp. 232–243.]