



Научная статья  
УДК 744.9:7.032(315)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.010

## Каллиграфическое искусство Чу Суйляна: проблемы генезиса и особенности художественной стилистики

Хоу Цзя



*Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия*  
596470607@qq.com

Доржсурэнгийн Уранчимэг



*Независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия*  
fineart.mongolia@gmail.com

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию каллиграфии Чу Суйляна, выдающегося мастера эпохи Тан, чей стиль сформировался под сильным влиянием Оуян Сюня, другого ключевого каллиграфа того времени. Основная цель работы — проанализировать генезис стиля Чу Суйляна, выявив механизмы рецепции художественных принципов Оуян Сюня и особенности его собственного художественного языка. Исследование базируется на изучении исторических хроник, трактатов по каллиграфии и сравнительном формально-стилистическом анализе знаковых произведений обоих авторов (стел и надписей). Автор рассматривает эволюцию стиля Чу Суйляна в двух аспектах: через призму письменных источников и с точки зрения трансформации техники письма. Установлено, что на раннем этапе творчество мастера находилось под сильным влиянием Оуян Сюня, что проявлялось в построении иероглифов и композиционной структуре, трактовке штрихов и использовании элементов бафэнь — переходного каллиграфического стиля, который занимает промежуточное положение между лишу (официальным письмом) и кайшу (уставным письмом). Однако в дальнейшем Чу Суйлян вышел за рамки канона предшественника, обратившись к наследию Ван Сичжи и Ван Сяньчи. Творческое переосмысление традиций позволило каллиграфу сформировать самостоятельную манеру, отличающуюся изяществом, пластичностью и гармоничным сочетанием строгости и мягкости. В статье подчеркивается, что изучение влияния Оуян Сюня является ключом к пониманию художественного языка Чу Суйляна, который не просто заимствовал технику, но трансформировал ее, обогатив уставное письмо эпохи Тан. Его работы стали значимым вкладом в развитие китайской каллиграфии.

**Ключевые слова:** Чу Суйлян, Оуян Сюнь, китайская каллиграфия, каллиграфический стиль, эпоха Тан, уставное письмо (кайшу), стиль бафэнь, рецепция художественных принципов, эволюция стиля

**Для цитирования:** Хоу Цзя, Уранчимэг Д. Каллиграфическое искусство Чу Суйляна: проблемы генезиса и особенности художественной стилистики // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 174–187. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.010>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1297>.

Original article

## The calligraphic art of Chu Suiliang: issues of genesis and features of artistic style

Hou Jia

*Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia*  
596470607@qq.com

Dorjsurengiin Uranchimeg

*Independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia*  
fineart.mongolia@gmail.com

**Abstract.** This article delves into the calligraphy of Chu Suiliang, a renowned master of the Tang Dynasty whose style was profoundly influenced by Ouyang Xun, another seminal calligrapher of the period. The primary objective of the work is to analyse the genesis of Chu Suiliang's style by identifying the mechanisms of reception of Ouyang Xun's artistic principles and the distinctive features of his own artistic language. The research is based on a thorough examination of historical chronicles, calligraphic treatises, and a comparative formal and stylistic analysis of significant works, specifically stelae and inscriptions by both masters. The author approaches the evolution of Chu Suiliang's style from two perspectives: through written records and in terms of the transformation of writing techniques. The study reveals that in his early period, the master's work was heavily influenced by Ouyang Xun, as seen in his character construction, compositional structure, execution of strokes, and the use of bafen elements — a transitional calligraphic style situated between lishu (clerical script) and kaishu (regular script). However, Chu Suiliang eventually transcended his predecessor's canon, also drawing inspiration from the legacies of Wang Xizhi and Wang Xianzhi, thereby developing his own unique artistic language. This creative reinterpretation of tradition allowed the calligrapher to develop a distinctive style characterised by delicacy, plasticity, and a harmonious synthesis of rigour and softness. Ultimately, the study demonstrates that examining the influence of Ouyang Xun is fundamental to understanding the artistic language of Chu Suiliang, who did not merely adopt the technique but transformed it, thereby enriching the regular script of the Tang era. His oeuvre represents a significant contribution to the evolution of Chinese calligraphy.

**Keywords:** Chu Suiliang, Ouyang Xun, Chinese calligraphy, calligraphic style, Tang dynasty, regular script (kaishu), bafen style, reception of artistic principles, stylistic evolution

**For citation:** Hou, Jia and Uranchimeg, D. (2026) 'The calligraphic art of Chu Suiliang: issues of genesis and features of artistic style', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 174–187. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.010. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1297>. (In Russ. and Engl.)

### Введение

На время правления династии Тан (618–907) приходится один из самых ярких и плодотворных периодов в истории страны, который по праву называют «золотым веком» китайской культуры.

Ее невиданный прежде подъем отразился в самых разных областях духовной деятельности, залогом чего стала опора на мощные интеллектуальные силы, основой для которых служило бессмертное учение Конфуция. Важную роль в этом процессе

также играло покровительство, оказываемое императорами наукам и искусствам: достаточно упомянуть имя Сюань-цзуна (712–756), привечавшего поэтов и художников и учредившего две академии — «Лес кистей» и «Собрание мудрых», которые объединили наиболее выдающихся интеллектуалов его царствования [1, с. 77]. Следы необычайно интенсивной творческой работы в период расцвета династии Тан обнаруживаются буквально повсюду: от области религиозных верований до культуры повседневной жизни с ее богатыми бытовыми ритуалами и практиками времяпрепровождения. Необычайно значимыми были достижения эпохи Тан в области архитектуры, развивавшейся благодаря стабильной экономике и интенсивному культурному обмену с другими государствами, а также в изобразительном искусстве.

Традиционно выделяют три вида искусства, которые получили особенное развитие в эпоху династии Тан: каллиграфию, скульптуру и монументальную живопись; к ним, согласно китайской традиции, также причисляют и поэзию [2, с. 259]. Живопись той эпохи характеризовалась особенной стилистической утонченностью, разнообразием технических приемов и необыкновенно широким диапазоном тематики, среди которой важное место занимали светские сюжеты (сцены пиров и отдыха танской аристократии). Выдающиеся памятники танской скульптуры — это гигантские статуи Будд, представляющие Майтрею и датированные концом VII – началом VIII века, которые находятся в пещерах Могао, входящих в состав буддийского храмового комплекса Цяньфодун (провинция Ганьсу). Высокой точки развития в эту эпоху также достигла каллиграфия: в данной области работали выдающиеся мастера, чьими усилиями были разработаны новые стили письма (*чжуаньшу*, *лишу*, *цаошу* и другие), ставшие образцом для подражания для последующих художников-каллиграфов.

Среди тех, кого по праву считают корифеями танского каллиграфического письма, наиболее заметное место занимают Оуян Сюнь (557–641) и Чу Суйлян (596–658) — выдающиеся каллиграфы ранней эпохи Тан, прославившиеся прежде всего мастерством исполнения уставного письма (*кайшу*). Оуян Сюнь, живший на рубеже династий Суй и Тан, уже в ранний период своей деятельности выработал оригинальную художественную манеру, которая позднее, в эпоху Тан, получила повсеместное признание, что выразилось в именовании его «первым мастером танского кайшу». Столь высокая оценка свидетельствует о его исключительном статусе в истории уставного письма. Если принять это во внимание, становится понятно, почему Чу Суйлян, сын старого друга Оуян Сюня — Чу Ляна, в процессе формирования своего стиля неизбежно испытал влияние последнего.

Поскольку Оуян Сюнь сыграл ключевую роль в становлении каллиграфии ранней Тан, генезис почерка Чу Суйляна также находился под воздействием художественных тенденций времени. Однако Чу Суйлян не ограничился подражанием Оуян Сюню: обращаясь к «наследию двух Ванов» — выдающихся каллиграфов прошлого Ван Сичжи (303–361) и Ван Сяньчжи (344–386), — он сформировал собственный уникальный художественный облик. Цель работы состоит в том, чтобы исследовать генезис каллиграфического стиля Чу Суйляна, показав, какими источниками он пользовался в ранний период своей творческой деятельности. В данной статье на материале уставного письма, а также на основании письменных источников и стилистического анализа техники выполнения надписей обосновывается тезис о том, что, восприняв стиль Оуян Сюня, Чу Суйлян постепенно выработал самостоятельную манеру, тем самым способствуя дальнейшему развитию танского кайшу. Особое значение имеет выработка методологического подхода для осуществления исследования, в основе которого лежит применение формально-стилистического метода изучения произведений каллиграфического искусства.

### Восприятие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня

Начиная с раннего периода империи Тан уставное письмо Оуян Сюня пользовалось широкой известностью. В своде «Цзю Тан шу» («Старая книга [династии] Тан»), который представляет собой официальную историческую хронику правящей династии, приведена биография Оуян Сюня, где отмечено следующее: «Сила его кисти, до предела напряженная и мощная, не имела себе равных в то время; всякий раз, получая его письма или документы, люди принимали их за образец совершенной каллиграфии. В Когурё высоко ценили его каллиграфическое искусство и неоднократно направляли послов с просьбой о получении написанных им бумаг» [3, р. 3156].

Из этого следует, что современники воспринимали его почерк как нормативный эталон, служивший общепризнанным образцом для подражания. В эпоху правления императора Ли Шиминя (храмовое имя Тай-цзун), проходившую под девизом «Чжэнь-гуань» (кит. 貞觀, «Золотые годы»), Оуян Сюнь пользовался особым расположением правителя и по императорскому повелению вместе с Юй Шинанем, начальником императорской канцелярии, преподавал правила уставного письма в павильоне Хунвэнь. Следовательно, занимавший тогда должность секретаря Чу Суйлян естественным образом испытал влияние его *кайшу*. Кроме того, уже позднее, в юаньскую эпоху, Лю Юдин, комментируя трактат Чжэн Гоу «Яньцзи», отмечал: «Оуян Сюнь воспринял традицию от Юй Шинаня,

а Чу Суйлян непосредственно учился у Оуяна Сюня» [4, р. 113]. Хотя данное свидетельство может рассматриваться как поздняя интерпретация, в биографии Чу Суйляна прямо говорится: «Суйлян широко изучал литературу и историю, особенно преуспевал в *лишу*; друг его отца Оуян Сюнь высоко ценил его» [5, р. 2729]. Это подтверждает не только тесную связь — личную и профессиональную — между обоими выдающимися каллиграфами, но и дает основание говорить об особом внимании Оуян Сюня к творчеству Чу Суйляна.

Опираясь на приведенные фактические данные, можно с уверенностью утверждать, что восприятие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня находило отражение и в более поздних теоретических работах, где отмечалась несомненная стилистическая близость их произведений. Так, в трактате Жуань Юаня «О южной и северной школах каллиграфии» (南北书派论, «Нань-бэй шу пай лунь») каллиграфическое искусство данного периода подразделяется на «южные» и «северные» образцы, причем и Оуян Сюнь, и Чу Суйлян отнесены именно к «северной» художественной традиции [6, р. 17]. Подобная классификация позволяет глубже осмыслить стилистическую преемственность между ними. Хотя прямых доказательств факта ученичества не существует, несомненное влияние Оуян Сюня на формирование манеры Чу Суйляна, выявляемое при анализе стиля, позволяет предположить наличие творческой преемственности, что косвенно подтверждает и мнение Лю Юдина.

Каллиграф эпохи расцвета Тан Сюй Хао в трактате «О каллиграфии» отмечал: «Чу Суйлян обрел плоть, Оуян Сюнь обрел кость» [7, р. 276]. Такое высказывание подчеркивает не только существовавшую между ними общность, но и, что особенно любопытно, различие их стилистических качеств при едином художественном источнике в рамках традиции китайской каллиграфии. Оба мастера восприняли наследие «двух Ванов» и северных стел, поэтому, несмотря на различия индивидуальных стилей, их почерки принадлежат к единой традиционной линии и обнаруживают внутреннюю взаимосвязь.

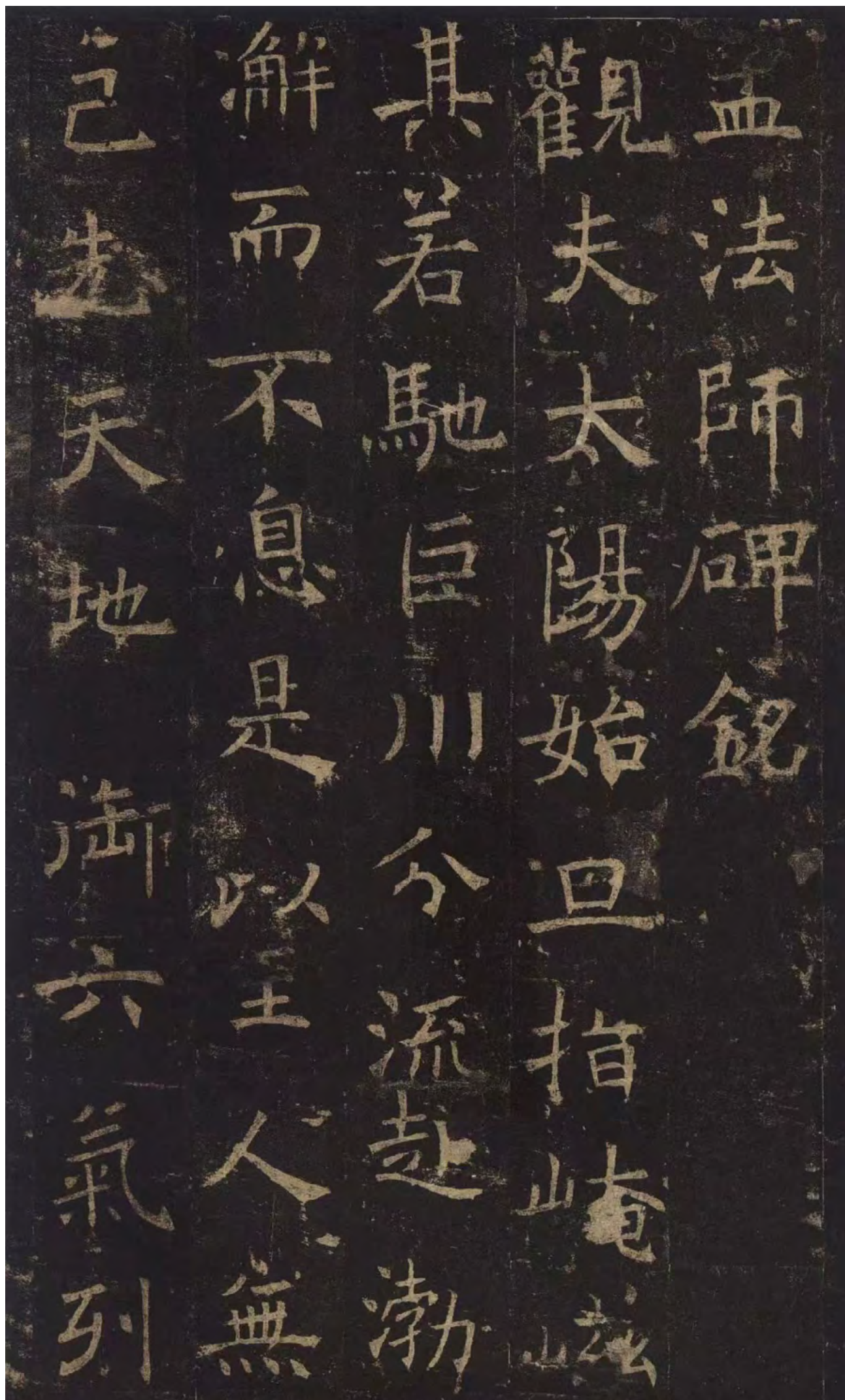
#### **Творчество Чу Суйляна: вопросы стилистической эволюции**

В том, что касается эволюции индивидуальной манеры Чу Суйляна, его творчество условно можно разделить на три периода, границы между которыми обозначаются его главными достижениями как искусного и изобретательного каллиграфа. В возрасте 46 лет он создал «Стелу буддийской ниши у ворот Ицюэ», отличающуюся строгостью и крепостью формы, а также подчеркнутой структурной четкостью. Это свидетельствует о том,

что здесь всё еще ощутимо влияние Оуян Сюня, характерное для ранней фазы стилистического развития мастера. Но уже в 47 лет им была написана «Стела мастера Мэна» (孟法师碑, 642 г., ил. 1), а в 53 года — «Стела Фан Сюаньлина» (房玄龄碑, 648 г., ил. 2, 3); в этих произведениях усиливается влияние «двух Ванов», и автор постепенно выходит за пределы стиля предшественника, формируя самостоятельную манеру. Так стиль Чу Суйляна вступает в пору своей полной творческой зрелости. В 58 лет им создана «Стела с предисловием к Трипитаке (Священному учению) в Большой пагоде диких гусей» (大唐三藏圣教序, 653 г., ил. 4) — его наиболее репрезентативное произведение в жанре *кайшу*.

В настоящем разделе в качестве примера раннего этапа рассматривается «Стела буддийской ниши у ворот Ицюэ», которая сопоставляется с уставным шедевром Оуян Сюня — «Одой сладкому источнику во дворце Цзючэн» (九成宫醴泉铭, 632 г., ил. 5, 6), что позволяет выявить характерные черты раннего восприятия Чу Суйляном оуянского *кайшу*. О влиянии Оуян Сюня свидетельствуют и оценки последующих эпох. В трактате «Собрание надписей и заметок» Лян Яня (династия Цин) говорится: «Письмо Чу Хэнаня в среднем возрасте отличается ровностью и крепостью, во многом включает приемы *бафэнь*... Его замысел кисти по существу сродни Оуян Сюню — разве это не прекрасно?» [8, р. 11]. Тем самым подчеркивается, что Чу Суйлян заимствовал методы Оуян Сюня; использование элементов *бафэнь* является характерной особенностью его почерка и одновременно одной из черт уставного стиля Оуян Сюня.

«Стела буддийской ниши у ворот Ицюэ» — это самая ранняя из сохранившихся стел Чу Суйляна, выполненных уставным письмом. Сопоставление ее с «Одой сладкому источнику во дворце Цзючэн» позволяет наглядно выявить стилистические признаки раннего этапа восприятия им каллиграфической традиции Оуян Сюня. Сравнивая вертикально изогнутый крюк в письме Оуян Сюня с аналогичным штрихом у Чу Суйляна, а также сопоставляя горизонтальные и нисходящие штрихи (*на*), можно увидеть, что техника письма и композиционная структура уставного письма Чу Суйляна испытали влияние Оуян Сюня. Однако в то же время нельзя не отметить и другое обстоятельство: почерк Чу Суйляна в большей степени испытал влияние *бафэнь* (разновидности канцелярского письма). Например, в иероглифах «七» (семь) и «从» (следовать) горизонтальные и нисходящие штрихи обладают отчетливо выраженной волнообразностью и изломом (*бопо*). Иными словами, ранний уставный стиль Чу Суйляна представляет собой соединение *кайшу* с элементами *лишу*. В построении знаков нисходящий штрих близок к оуянскому;



1. Чу Суйлян.  
Стела мастера Мэна  
(Мэн фа-ши бэй).

642 г.

Бумага, тушь; свиток  
(оттиск с камня, копия  
эпохи Тан).

27 × 15,8.

Токио, Мемориальный  
музей Мицуи.

Оригинальная стела  
утрачена во времена  
династий Сун и Цзинь;  
сохранившийся  
экземпляр — редкая  
копия династии Тан

2. Чу Суйлян.

Стела Фан Сюаньлина  
(Фан Сюаньлин бэй).

Верхняя часть.

Династия Тан,

ок. 652–653 гг.

Камень, резьба.

385 × 136.

Провинция Шэньси,

Музей Чжаолин





3. Чу Суйлян.  
Стела Фан Сюаньлина  
(Фан Сюаньлин бэй).

Нижняя часть.

Династия Тан,

ок. 652–653 гг.

Камень, резьба.

385 × 136.

Провинция Шэньси,

Музей Чжаолин

## 4. Чу Суйлян.

Стела с предисловием  
к Трипитаке  
(Священному учению)  
в Большой пагоде  
диких гусей  
(Яньта шэнцзяо сюй).

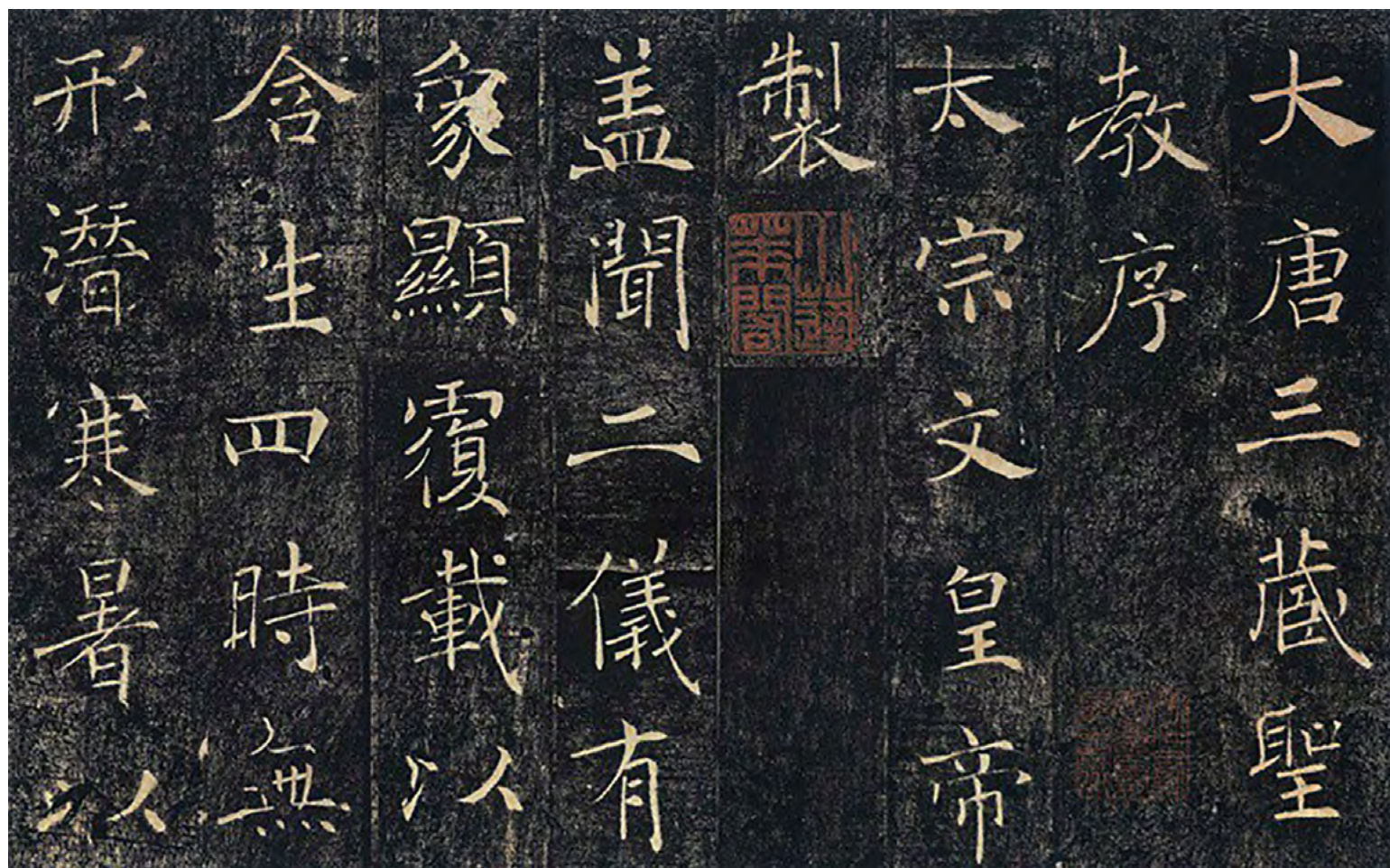
Династия Тан,

653 г.

Камень, резьба.

337 × 100.

Большая пагода диких  
гусей, Сиань, провинция  
Шэньси



направление движения кисти и общий наклон знака также обнаруживают сходство, тогда как в волнообразных окончаниях нисходящих штрихов можно усмотреть приемы *чжанцао* (章草, уставной скорописи — переходной формы от стиля *лишу* к стилю *цаошу*). Именно это свидетельствует о глубоком освоении Чу Суйляном стиля Оуян Сюня. Хотя это влияние в основном проявляется в структуре знаков, в ранних работах Чу Суйляна данные элементы выражены достаточно заметно. Поэтому возьмем на себя смелость утверждать, что влияние Оуян Сюня проявилось не только в технике, но и в формировании художественного понимания и эстетики Чу Суйляна.

Знаменитый китайский ученый, философ и каллиграф Кан Ювэй (1858–1927) в трактате «Пара весел ладьи искусств от Гуана» (1889), представляющем собой ценнейшее исследование по истории китайской каллиграфии и своего рода эстетическое обобщение накопленного ею опыта, писал: «“Каменная ниша Ицзюэ” Чу Хэнаня восходит к “Поминальному тексту Би Ганю” и к надписи о создании статуи пятого года Упина династии Ци, причем все они в равной мере сохраняют наследие *бафэнь*» [9, с. 121]. Следовательно, принятие Чу Суйляном традиции Оуян Сюня проявляется не только в сходстве их стилей, но и в понимании

более общего, глубинного принципа: введение элементов канцелярского письма в уставное рассматривается как вполне допустимый прием в собственной творческой практике.

Кроме того, влияние Оуян Сюня на стилистическую манеру Чу Суйляна прослеживается в приемах композиционной организации идентичных иероглифов. В частности, это находит отражение в компоновке знаков, где заметна как преемственность, так и индивидуальная интерпретация форм. При сопоставлении одинаковых иероглифов (则, 虽, 灵, 阁, 重) из «Стелы буддийской ниши у ворот Ицзюэ» и «Оды сладкому источнику во дворце Цзючэн» выявляются как общие структурные принципы, восходящие к традиции Оуян Сюня, так и характерные особенности интерпретации, присущие Чу Суйляну.

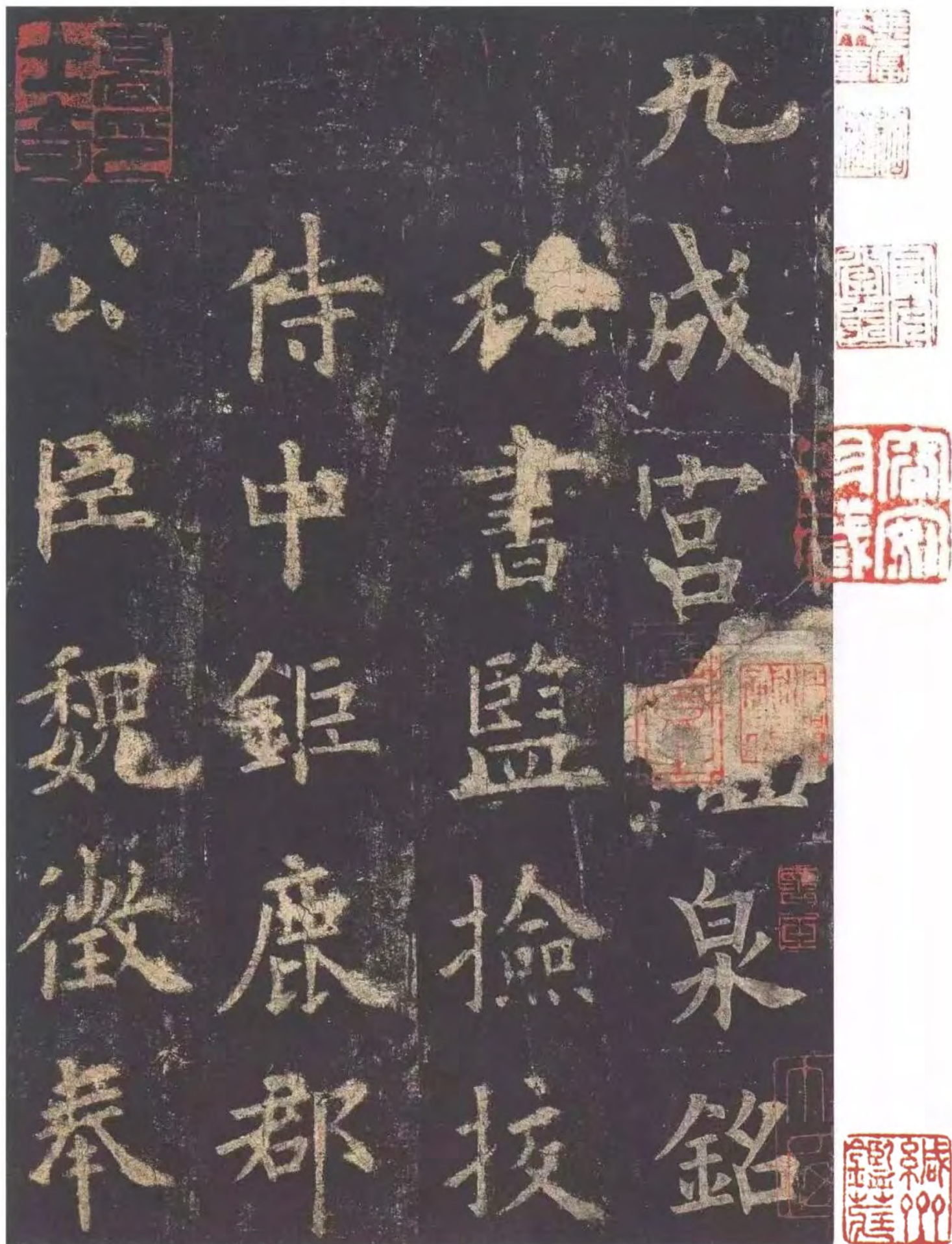
Таким образом, анализ показывает, что Чу Суйлян, опираясь на модель Оуян Сюня, не ограничивается ее воспроизведением, а творчески переосмысливает структуру иероглифа, придавая ей большую пластичность и выразительность. Как видно на иллюстрации, в «Стеле буддийской ниши у ворот Ицзюэ» формы иероглифов преимущественно ровные, правильные и конструктивно выверенные. Вертикальные штрихи часто выполняются с угловатым внутренним изломом; общая



5. Оуян Сюнь.  
Ода сладкому  
источнику во дворце  
Цзючэн (Цзючэнгун  
лицюань мин).  
Верхняя часть.  
Династия Тан,  
632 г.  
Камень, резьба.  
247 × 120.  
Провинция Шэньси,  
Музей дворца Цзючэн  
(Линью)

勅撰  
維貞觀六年孟  
夏之月  
皇帝避暑乎九

6. Оуян Сюнь.  
Ода сладкому  
источнику во дворце  
Цзючэн (Цзючэнгун  
лицюань мин).  
Нижняя часть.  
Династия Тан,  
632 г.  
Камень, резьба.  
247 × 120.  
Провинция Шэньси,  
Музей дворца Цзючэн  
(Линью)



九成宮醴泉銘  
秘書監檢校  
侍中鉅鹿郡  
公臣魏徵奉

динамика знака ощущается как на редкость энергичная и напряженная, с четким чередованием внутреннего ритма, благодаря чему в ней отчетливо прослеживается дух северных стел.

Структура знаков в основном устойчивая и квадратная: верхняя часть более свободная и динамичная, нижняя — более собранная. В «Оде сладкому источнику» формы уже более зрелые, пропорции слегка вытянуты, вертикали всё чаще бывают слегка наклонены вбок, а композиция уставного письма — более стройная и унифицированная. Как видно на примерах иероглифов «阁», «则», «虽», «灵», «重» из «Стелы Ицюэ», их структура и способ построения в целом соответствуют аналогичным формам в «Оде сладкому источнику».

Сравнение позволяет подтвердить сделанное ранее заключение о том, что в ранний период Чу Суйляна перенял у Оуян Сюня принципы построения иероглифов. Принятие стиля Оуян Сюня проявляется у него и в технике письма, и в трактовке отдельных штрихов. В «Стеле буддийской ниши у ворот Ицюэ» форма штрихов преимущественно горизонтальная, она отличается структурной ясностью, выверенностью и тектоничностью: углы четкие, линии плотные и сильные, начало штриха чаще выполняется «квадратным» приемом кисти, но за ним следуют повороты и изгибы. В местах поворотов ощущается слияние резца и кисти, а окончания штрихов утяжелены и сохраняют явные следы высекания. Горизонталы здесь прямые, вертикали строгие, а нисходящие штрихи (*на*) часто имеют волнообразное окончание — очевидное влияние канцелярского письма *бафэнь*. В «Оде сладкому источнику» штрихи выглядят более естественными: начало также часто бывает ровным, но окончание — более округлым; в местах излома ощущим внутренний поворот кисти.

Как видно из приведенных примеров, у Чу Суйляна и Оуян Сюня наблюдается значительное сходство в технике и характере штрихов. В одночастном иероглифе «为» оба мастера начинают с точки, поднимая кисть вверх и переходя к отрывистому штриху *ле*, что свидетельствует о совпадении принципа непрерывного движения кисти, которого они оба придерживались. Общая форма знака — узкая сверху и широкая внизу; соотношение и взаимосвязь штрихов практически идентичны, при этом в поворотах кисть приподнимается и уходит внутрь, отчего в очертаниях преобладают изломы. В двухчастном иероглифе «本» внутреннее пространство (центральная зона) у обоих мастеров сжато до предела: горизонтальные штрихи слева тоньше, а справа — толще. Общие очертания отличаются геометризмом и строгостью линий, тогда как между точками чувствуется сильный элемент полускоростного движения. Почерк Чу Суйляна

более широк по пропорциям, но принцип «сжатого центра» совпадает у обоих каллиграфов. В иероглифе «冫» наклон горизонталей и вертикалей практически одинаков; различие лишь в длине штрихов: у Чу Суйляна письмо более квадратное и торжественное, у Оуян Сюня — более напряженное и упругое. Тем не менее направление движения кисти и использование «квадратного» начала у них весьма схожи. В иероглифе «于» вертикальный элемент выполнен строго и твердо, в манере «железных линий и серебряных крюков»; направление штрихов, угол наклона линий и толщина обратного нисходящего штриха обнаруживают высокую степень сходства. Даже прием выполнения двух нижних точек, когда одна наделена округлой формой, а другая — квадратной, подчеркивает связь между их манерами. В вытянутом по вертикали иероглифе «未» общее раскрытие откидных штрихов — сдержанность слева и расширение справа — совпадает у обоих; волнообразное окончание нисходящего штриха также несет явное влияние канцелярского письма.

Из приведенных примеров видно, что хотя почерк Чу Суйляна отличается большей шириной пропорций, в целом его штрихи остаются тонкими и энергичными, что роднит его манеру со стилем предшественника. Длина штрихов, наклон горизонталей и вертикалей, взаимосвязь линий и общий ритмический строй композиции во многом совпадают. Это позволяет говорить о том, что в ранний период Чу Суйляна воспринял уставный стиль Оуян Сюня как в технике письма, так и в трактовке отдельных штрихов.

Следовательно, принятие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня проявляется в трех основных аспектах. Во-первых, в его письме широко используются элементы *бафэнь*, причем данная черта очевидно вдохновлена стилем Оуян Сюня. Во-вторых, формы иероглифов у Чу Суйляна предстают величественными, архаично-изящными и строгими одновременно, во многом напоминая манеру уставного письма Оуян Сюня, что свидетельствует о глубокой преемственности. В-третьих, высокая степень сходства обнаруживается в ритме движения кисти и трактовке штрихов (направлении движения, форме точек и линий, а также их взаимосвязи).

### Развитие Чу Суйляном стиля Оуян Сюня

Главные достижения Чу Суйляна в области каллиграфии связаны с тем, что он не только воспринял, но и существенно развил стиль Оуян Сюня, а также уставное письмо ранней эпохи Тан в целом. Со всей отчетливостью отход от стилистической парадигмы Оуян Сюня проступает в надписях «Стела мастера Мэна» (642) и «Стела Фан Сюаньлина» (648). В отличие от почерка более

раннего мастера, где иероглифы имеют наклон влево-вверх, а горизонтальные черты идут с понижением слева и повышением справа, у Чу Суйляна усиливается динамика «наклона и подъема» штрихов; формы становятся энергичными и в то же время более изящными, даже чуть капризными. Он постепенно освобождается от влияния северных стилей ранней Тан и начинает формировать стройный, элегантный стиль уставного письма. Заметную роль в преодолении воздействия стиля Оуян Сюня сыграло обращение к более ранним памятникам, что в итоге стало одной из главных причин формирования его индивидуального стиля в этот период. Испытав влияние каллиграфии «двух Ванов», Чу Суйлян постепенно вышел за рамки строгих стилевых норм своего непосредственного предшественника и сформировал собственную художественную манеру, отличающуюся пластичностью и гармоничным сочетанием напряженности и мягкости, строгости и изящества.

Воздействие каллиграфии «двух Ванов» на сложение почерка Чу Суйляна было связано с его пониманием принципа «письма с намерением» (*юнишу* — 用意书), обращение к которому обусловлено особым почитанием этой традиции императором Тай-цзуном. К этому моменту индивидуальный стиль Чу Суйляна уже обрел самостоятельный облик, заметно сближаясь по структуре и штрихам с «Собранием пролога к “Священному учению”». Сохранив ранние волнообразные черты (*боцзэ*), мастер усилил элементы беглого письма и сделал более выраженным внутреннее «втягивание» штрихов. Формы иероглифов стали отличаться от ранней широкой и квадратной манеры, динамика оживилась, а в поворотах стала чаще применяться «перевернутая кисть». В целом стиль стал более изящным и постепенно оформился в ясную, стройную и свободную манеру; это подтверждает, что к данному времени письмо Чу Суйляна уже характеризовалось изяществом формы и внутренней силой построения.

Произведение Чу Суйляна, созданное им в 58 лет, — «Стела с предисловием к Трипитаке (Священному учению) в Большой пагоде диких гусей» — является знаковым трудом, закрепившим его стиль уставного письма. Сунский каллиграф Ми Южэнь в послесловии к этому памятнику писал: «Среди прославленных мужей Тан письмо Чу Суйляна наиболее изящно и выдающееся; более всех он усвоил метод Ван Сичжи; его устав содержит элементы *ли*, образуя самостоятельную школу, с которой никто не может сравниться» [10, р. 78]. Таким образом, уникальность его уставного письма объясняется не только восприятием традиции, восходящей к эпохам Вэй и Цзинь: Чу Суйлян непосредственно обращается к линейности

*лишу*, смешивает стили *бафэнь* с *кайшу*, придавая письму оттенок стилизации под старину. Тем самым он окончательно освобождается от раннего влияния Оуян Сюня в структуре и технике кисти, формируя собственный стиль.

Северосунский литератор Су Ши отмечал: «Письмо Чу Хэнаня — чистое, отстраненное и свободное, с легкой примесью *лишу*» [11, р. 318]. По словам Су Ши (Дунпо), в своем уставном письме Чу Суйлян вводит элементы *лишу*; в отличие от плотного центра композиции в уставе Оуян Сюня, структура Чу Суйляна более разреженная, сочетающая внутреннюю твердость и внешнюю мягкость. «Стела с предисловием к Трипитаке (Священному учению) в Большой пагоде диких гусей» — его наиболее репрезентативный труд и произведение, в котором окончательно оформился его уникальный стиль уставного письма [12, р. 147]. Характеризуя его, китайский теоретик каллиграфии Чжан Хуайгуань прибегнул к такому образному выражению: «В юности он следовал наставлениям Юй Шинаня, в зрелости же обращался к традиции Ван Сичжи. Его письмо отличается изящной утонченностью, подобно яшмовому павильону и зеленому агату, сияющему в весеннем лесу; оно словно прекрасная девушка, изящная и грациозная, будто не нуждающаяся в роскошных одеждах — столь изысканна его красота, что даже стили Оуян Сюня и Юй Шинаня уступают ему» [13, р. 192]. Чу Суйлян, изучив наследие Ван Сичжи, ввел в уставное письмо элементы беглого письма, направив стиль к утонченному изяществу. Так сформировался его собственный художественный облик, подведший своего рода итог как развитию стиля Оуян Сюня, так и всей каллиграфической традиции ранней Тан.

### Заключение

Формирование уставного стиля Чу Суйляна стало результатом глубокого освоения им манеры Оуян Сюня. Влияние каллиграфии ранней Тан было огромным, однако Чу Суйлян сумел, опираясь на традицию «двух Ванов», воспринять ключевые особенности письма Оуян Сюня и Юй Шинаня и на этой основе создать самостоятельную манеру *кайшу*, уставного письма.

Этот опыт сохраняет значение и для современного каллиграфического творчества: необходимо обращаться к истокам, понимать процессы преемственности и трансформации стиля, чтобы глубже осмыслить художественную традицию в целом. В изучении наследия Чу Суйляна важно не только техническое подражание, но и поиск тех творческих идей, которые способны обогатить современную практику каллиграфии.

### Список источников

1. Бежин Л.Е. Ду Фу. Москва: Молодая гвардия, 1987. 272 с.
2. Сян Юйнин, Сян Бинчжэ Китайское искусство в эпоху династии Тан и формы его презентации в музеях КНР в начале XXI в. // Вопросы музеологии. 2021. Т. 12. Вып. 2. С. 257–267. <https://doi.org/10.21638/spbu27.2021.208>.
3. 刘昉. 旧唐书. 第87册. 北京: 中华书局, 1995 [Цзю Тан шу (Старая книга династии Тан). Т. 87 / сост. Лю Сюй. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1995]. (На кит. яз.)
4. 中国历代书法理论评注: 元代卷. 杨成寅 主编; 边平恕, 金菊爱 评注. 杭州: 杭州出版社, 2016. 268页 [Комментарии и аннотации к теории китайской каллиграфии разных эпох. Том: Династия Юань] / гл. ред. Ян Чэнъинь; коммент.: Бянь Пиншу, Цзинь Цзюай. Ханчжоу: Ханчжоу чубаньшэ, 2016. 268 с.]. (На кит. яз.)
5. [后晋]刘昉等撰. 旧唐书: 卷八十. 北京: 中华书局, 1975. 5407页 [Лю Сюй (поздняя династия Цзинь). Старая история династии Тан : свиток 80]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. 5407 с.]. (На кит. яз.)
6. [清]阮元 著; 华人德 注. 南北书派论·北碑南帖论注. 上海: 上海书画出版社, 1987. 58页 [Жуань Юань. Рассуждение о северной и южной школах каллиграфии. Комментарии к теории северных стел и южных рукописей. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1987. 58 с.]. (На кит. яз.)
7. 徐浩. 论书. 历代书法论文选. 华东师范大学古籍整理研究室选编. 上海: 上海书画出版社, 1979. 第276–281页 [Сюй Хао. Рассуждение о каллиграфии (Лунь шу) // Избранные труды по каллиграфии разных эпох / сост.: Отдел по систематизации и изучению древних книг Восточно-Китайского педагогического университета. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1979. С. 276–281]. (На кит. яз.)
8. [清]梁巘 著; 洪丕谟 点校. 承晋斋积闻录. 上海: 上海书画出版社, 1984. 127页 [Лян Янь. Записи накопленных сведений из кабинета Чэнцзиньчжай / комм.: Хун Пимо. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1984. 127 с.]. (На кит. яз.)
9. 康有为 著; 李延华 辨析. 广艺舟双楫辨析. 上海: 上海书画出版社, 2017. 546页 [Кан Ювэй. Разбор и анализ «Гуан и чжоу шуан цзи» / комм.: Ли Яньхуа. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2017. 546 с.]. (На кит. яз.)
10. 何炳武 著. 中国历代书法家评传·褚遂良评传. 西安: 太白文艺出版社, 2018. 208页 [Хэ Биньфу. Критико-биографические очерки о каллиграфрах Китая: биография Чу Суйляна. Сиань: Тайбайское издательство литературы и искусства, 2018. 208 с.]. (На кит. яз.)
11. 朱长文. 续书断. 历代书法论文选. 华东师范大学古籍整理研究室选编. 上海: 上海书画出版社, 1979. 第311–356页 [Чжу Чанвэнь. Продолжение суждений о каллиграфии (Сюй шу дуань) // Избранные труды по каллиграфии разных эпох / сост.: Отдел по систематизации и изучению древних книг Восточно-Китайского педагогического университета. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1979. С. 311–356]. (На кит. яз.)
12. [宋]苏轼. 论书. 历代书法家述评辑要. 刘遵三 选编. 济南: 齐鲁书社, 1989. 第143–152页 [Су Ши. Рассуждение о каллиграфии (Лунь шу) // Сводные оценки и характеристики каллиграфов различных эпох (Лидай шуфацзя шупин цзияо) / сост. Лю Цзуньсань. Цзинань: Издательство «Цилу», 1989. С. 143–152]. (На кит. яз.)
13. [唐]张怀瓘. 书断. 历代书法论文选. 华东师范大学古籍整理研究室选编. 上海: 上海书画出版社, 1979. 第154–207页 [Чжан Хуайгуань. Суждения о каллиграфии (Шу дуань) // Избранные труды по каллиграфии разных эпох / сост.: Отдел по систематизации и изучению древних книг Восточно-Китайского педагогического университета. Шанхай: Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1979. С. 154–207]. (На кит. яз.)

### References

1. Bezhin, L.E. (1987) *Du Fu*. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ. (In Russ.)
2. Xiang, Yuning and Xiang, Bingzhe (2021) 'Chinese art in the Tang Dynasty and the forms of its presentation in museums of the People's Republic of China at the beginning of the 21st century', *The Issues of Museology*, 12(2), pp. 257–267. [doi.org/10.21638/spbu27.2021.208](https://doi.org/10.21638/spbu27.2021.208). (In Russ.)
3. Liu Xu. *Jiu tang shu*. Di 87 ce. Beijing: Zhonghua shuju, 1995 [Liu, Xu (1995) *Old book of Tang*. Vol. 87. Beijing: Zhonghua Shuju]. (In Chinese)

4. Yang Chenyin zhu bian; Bian Pingshu, Jin Juai ping zhu. Zhongguo lidai shufa lilun pingzhu: Yuan dai juan. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2016 [Yang, Chenyin (ed.); Bian, Pingshu and Jin, Juai (comm.) (2016) *Commentaries on Chinese calligraphy theory through the dynasties: Yuan dynasty volume*. Hangzhou: Hangzhou Publishing House]. (In Chinese)
5. Liu Xu deng zhuan. Jiu tang shu: juan bashi. Beijing: Zhonghua shuju, 1975 [Liu, Xu et al. (comp.) (1975) *Old history of the Tang Dynasty*, Scroll 80. Beijing: Zhonghua Shuju]. (In Chinese)
6. Ruan Yuan zhu; Hua Rende zhu. Nanbei shu pai lun · Bei bei nan tie lun zhu. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1987 [Ruan, Yuan (auth.); Hua, Rende (comm.) (1987) *On the Southern and Northern schools of calligraphy. Commentary on the Discussion of Northern stelae and Southern stele-copy models*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House]. (In Chinese)
7. Xu Hao. Lun shu. Lidai shufa lunwen xuan. Huadong shifan daxue guji zhengli yanjiushi xuan bian. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1979. Di 276–281 ye [Xu, Hao (1979) 'On calligraphy', in Research Center for Ancient Texts at East China Normal University (comp.) *Selected essays on calligraphy through the dynasties*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ., pp. 276–281]. (In Chinese)
8. Liang Yan zhu; Hong Pimo dian jiao. Cheng jin zhai ji wen lu. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1984 [Liang, Yan (auth.); Hong, Pimo (ed.) (1984) *Collection of inscriptions and notes accumulated in the Chengjin Studio*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ.]. (In Chinese)
9. Kang Youwei zhu; Li Yanhua bian xi. Guangyi Zhoushuang Ji bian xi. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 2017 [Kang, Youwei (auth.); Li, Yanhua (comm.) (2017) *The Two Oars of the Boat of Art from Guang*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ.]. (In Chinese)
10. He Bingwu zhu. Zhongguo lidai shufajia pingzhuan. Chu suiliang pingzhuan. Xi'an: Taibai wenyi chubanshe, 2018 [He, Bingwu (2018) *Critical biographies of Chinese calligraphers through the dynasties: Critical biography of Chu Suiliang*. Xi'an: Taibai Literary and Art Publ.]. (In Chinese)
11. Zhu Changwen. Xu shu duan. Lidai shufa lunwen xuan. Huadong shifan daxue guji zhengli yanjiushi xuan bian. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1979. Di 311–356 ye [Zhu, Changwen (1979) 'Continuation of the judgment on calligraphy', in Research Center for Ancient Texts at East China Normal University (comp.) *Selected essays on calligraphy through the dynasties*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ., pp. 311–356]. (In Chinese)
12. Su Shi. Lun shu. Lidai shufajia shuping jiyao. Liu zunsan xuan bian. Jinan: Qilu shushe, 1989. Di 143–152 ye [Su, Shi (1989) 'On calligraphy', in Liu, Zunsan (ed.) *Summary of collected reviews and comments on calligraphers through the dynasties*. Jinan: Qilu Publ., pp. 143–152]. (In Chinese)
13. Zhang Huaiguan. Shu duan. Lidai shufa lunwen xuan. Huadong shifan daxue guji zhengli yanjiushi xuan bian. Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1979. Di 154–207 ye [Zhang, Huaiguan (1979) 'Judgments on calligraphy', in Research Center for Ancient Texts at East China Normal University (comp.) *Selected essays on calligraphy through the dynasties*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publ., pp. 154–207]. (In Chinese)

#### Информация об авторах

Хоу Цзя, докторант, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, 596470607@qq.com.

Dorjsurenгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, независимый исследователь, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, fineart.mongolia@gmail.com.

#### Information about the authors

Hou Jia, Doctorate student, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, 596470607@qq.com.

Dorjsurenгийн Уранчимэг, PhD in Arts, Professor, independent researcher, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, fineart.mongolia@gmail.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.  
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.04.2026; одобрена после рецензирования 29.04.2026; принята к публикации 30.04.2026.

The article was received by the editorial board on 01 April 2026; approved after reviewing on 29 April 2026; accepted for publication on 30 April 2026.