

*На правах рукописи*

**У Гуаньюй**

**КЛАССИЧЕСКАЯ КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ  
ЖАНРА «ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ» ПЕРИОДОВ ЮАНЬ, МИН И ЦИН:  
ИСТОКИ, ЭВОЛЮЦИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И  
ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ**

Специальность: 17.00.04 –  
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

Москва – 2019

Работа выполнена на кафедре Истории и теории декоративного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова»

Научный руководитель:

**Трощинская Александра Викторовна**  
доктор искусствоведения, профессор  
кафедры Реставрации монументально-  
декоративной живописи, главный хранитель  
Музея декоративно-прикладного  
и промышленного искусства  
МГХПА им. С.Г. Строганова

Официальные оппоненты:

**Астраханцева Татьяна Леонидовна**  
доктор искусствоведения,  
главный научный сотрудник, руководитель  
образовательного направления НИИ  
теории и истории изобразительного  
искусства Российской академии художеств

**Ивановская Вера Игоревна**  
кандидат искусствоведения,  
начальник Информационно-издательского  
отдела ФГБОУ ВО  
«Московский архитектурный институт  
(государственная академия)»

Ведущая организация: Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Защита состоится «\_\_\_»\_\_\_\_\_ 2019 года в 12 часов на заседании  
Диссертационного совета Д. 212.152.01 на базе ФГБОУ ВО «Московская  
государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова»  
по адресу: 125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МГХПА им.  
С.Г. Строганова и на сайте <https://www.mghpi.ru>. Просим принять участие в  
защите диссертации и направить отзыв в 2-х экземплярах по указанному  
адресу.

Автореферат разослан «\_\_\_»\_\_\_\_\_ 2019 г.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета,  
кандидат философских наук

Ганцева Н.Н.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В системе жанров классической живописи Китая *хуаняохуа* или жанр «цветы и птицы» является не только ранним, уходящим корнями в древний культ природы, он представляется одним из самых важных в национальной китайской живописи прошлого и настоящего. В то же время, он был и остается одним из самых красивых с эстетической точки зрения и самых сложных по своему идейно-образному содержанию.

Живопись в этом жанре оказала исключительное влияние на все декоративно-прикладное искусство Китая – художественные изделия из фарфора, металла, шелка, лака. Вплоть до настоящего времени этот жанр сохраняет свое важное место в современном искусстве, являясь традиционным направлением китайской живописи, мастера которого первыми получили мировое признание, став широкоизвестными за пределами своей Родины.

Китайская художественная культура довольно давно находится в центре внимания китайских и зарубежных ученых. Прежде всего, она стала объектом пристального внимания такой дисциплины, как синология, которая начала складываться во второй половине XIX в. и активно развиваться в XX столетии. Исследование традиционного искусства Китая вплоть до сегодняшнего дня является приоритетным для многих зарубежных ученых и исследователей.

Изменение политического курса разных стран, включая Российскую Федерацию, в отношениях с Китаем активизировали интерес к памятникам национальной китайской культуры и, в особенности, изобразительному искусству. Необходимость объективного, взвешенного исследования художественных процессов в условиях реформирования и открытости внешней политики просматривается не только в Китае, но и за рубежом. Постоянное участие Китая в международных выставочных проектах, признание мировой художественной критикой естественным образом способствуют проявлению интереса к традиционному и современному изобразительному искусству, в особенности живописи Китая разных жанров и разных исторических эпох.

Сегодня еще остро ощущается недостаточность теоретических исследований, касающихся изучения общих проблем, связанных с осмыслением художественных процессов, появления стилей, направлений, жанров в изобразительном искусстве Китая. Мировое признание современных китайских художников в значительной степени зависит от использования ими в своих работах уникальных элементов прошлого традиционного искусства. Поэтому, изучение особенностей классического китайского искусства, в том числе жанра «цветы и птицы», чрезвычайно важно.

**Актуальность** темы определяется тем, что, во-первых, существует достаточно большое количество публикаций, посвященных китайской живописи в целом, преимущественно они посвящены пейзажному жанру (*шаньшуйхуа*). Жанр «цветы и птицы» (*хуаняохуа*) в силу продолжительности своего существования, обилию произведений разных эпох, не систематизированным документальным свидетельствам китайских мыслителей до сих пор остается недостаточно изученным. Во-вторых, в настоящее время

отсутствуют исследовательские труды на русском языке, где предлагался бы всесторонний анализ памятников китайской живописи жанра «цветы и птицы», несмотря на наличие отдельных серьезных исследований, посвященных тому или иному периоду, стилю традиционной китайской живописи, а также некоторым наиболее выдающимся китайским художникам. В данной работе предпринята попытка всесторонне и комплексно исследовать развитие живописи жанра «цветы и птицы» в тот исторический период, когда академическая живопись и направление *вэньжэньхуа* соперничали и противостояли друг другу, что является новым, неразработанным аспектом в исследовании данной темы.

**Географические границы** охватывают всю территорию современного Китая, однако более пристальное внимание уделено наследию отдельных мастеров, групп и школ, локализовавшихся, прежде всего, на юге страны в крупных исторических культурных центрах: Чэнду, Нанкине, Ханчжоу, Сычуани, Сучжоу, Янчжоу, Шанхае и др. Южный регион всегда имел большое значение в китайской истории, т.к. являлся транспортным узлом и экономическим центром, благодаря своему географическому положению и природным ресурсам. В определенные периоды южные провинции стали местом сосредоточения лучших и передовых творческих сил, из-за своего удаления от столицы и центра власти. Безусловно, как место локализации придворного искусства, в исследовании рассмотрены и северные очаги культуры, прежде всего столица Китая, Пекин.

Наиболее интенсивно *хуаняохуа* развивался в XIII–XIX вв. в период правления династий Юань, Мин и Цин, причем соперничали два направления – академическое и *вэньжэньхуа*, этим обусловлены **хронологические рамки** данной работы.

**Историографическая база исследования.** Теоретической и эмпирической основой диссертационной работы послужили труды известных российских, западных и китайских искусствоведов, этнографов, историков, культурологов, философов. В области китайского искусства, это исследования Н.А. Виноградовой, Е.В. Завадской, В.В. Осенмук, Л.Е. Бежина, П.С. Одиноквой, Т.А. Постреловой, М.Е. Кравцовой, В.Л. Сычева, Т.Л. Астраханцевой, А.В. Трощинской, Дж. Роули, Джона Хея, Майкла Салливана, Гао Цяньхуэя, Е Шанцина, Ян Ци и др. Среди исследований, посвященных китайской истории, стоит выделить труды Б.Г. Доронина, А.А. Бурыкина, Л.С. Васильева, Р.Т. Ганиева, О.Н. Глухаревой, С.В. Дмитриева, В.С. Кузнецова, Ломбара Дени, Лю Цзитана, Люй Пэна. К кругу авторов, занимавшихся проблемами китайской культуры, принадлежат В.В. Малявин, Л.А. Мамлева, М.Л. Титаренко, Гао Минлу и др.

**О степени разработанности проблемы** китайскими и иностранными исследователями можно судить по довольно обширному кругу научных трудов, а также статьям, опубликованным в периодических печатных изданиях, размещенных на электронных ресурсах, в том числе диссертациям российских и китайских исследователей.

В дореволюционной России исследователей традиционной китайской живописи и, соответственно, публикаций на эту тему было совсем немного. Несмотря на фактическое отсутствие книг по искусству Китая на русском языке, именно на рубеже XIX–XX вв. в России появляются коллекционеры произведений китайского искусства, в том числе живописи. Стоит отметить, что к началу XX в. в императорских дворцах, музеях, домах родовитых и состоятельных русских семей накопилось значительное количество китайских произведений. Однако первые систематические попытки исследовать китайское традиционное искусство как целостный феномен относятся уже к советскому периоду.

Основоположником синологии в России является академик В.М. Алексеев. В начале 1930-х гг. он принимал участие в организации передвижной выставки китайской живописи, которая после экспонирования в Милане, Берлине и Париже, в 1934 г. приехала в Москву в Государственный Исторический музей, а затем – в Ленинград, в Государственный Эрмитаж. Всего было показано 339 произведений 100 художников, был издан на русском языке каталог со вступлением Б. Денике, статьями Сюй Бэйхуна и академика В.М. Алексеева о выставке китайских картин и его же переводом трактата Ван Вэя «Тайны живописи». Именно В.М. Алексеев в своей статье указал на жанровую специфику китайской живописи, ее символизм, условность и ассоциативность, отметил реалистическое начало, написал об особых техниках и использовавшихся художниками материалах, а также обратил внимание на определяющее значение «трех религий» – конфуцианства, даосизма и буддизма. Он отметил важнейшую особенность, заключающуюся в единстве поэзии, живописи и каллиграфии на китайских полотнах.

В 1930-е гг. Государственным Эрмитажем были изданы работы Э.К. Кверфельдта, главного хранителя отдела Дальнего Востока, который в своих работах впервые стал писать о специфике живописного языка китайских мастеров.

В период разрыва советско-китайских дипломатических отношений в 1960–1970-х гг., количество публикаций сокращается, однако к 1980-м гг. возобновляется выставочная деятельность, растёт число научных и популярных изданий о китайском искусстве. Уже в 1972 г. выходит монография Н.А. Виноградовой «Китайская пейзажная живопись». Т.А. Пострелова публикует ряд работ, посвященных китайской классической живописи X–XIII вв., в том числе статью «Живопись цветов и птиц Чжао-Цзи (XII в.) — источник для изучения средневековой китайской живописи» (1975). Годом позже выходит ее монография «Академия живописи в Китае в X–XIII вв.».

В то же время продолжают выходить в свет труды и переводы крупного российского китаиста Е.В. Завадской, в том числе, посвященные живописи *хуаняохуа*. В первую очередь, это ее перевод с комментариями знаменитого трактата Ван Гая «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (1969), «Эстетические проблемы живописи старого Китая» (1975), «Ци Бай-ши» (1982).

Н.В. Завадская настаивала на первоочередной необходимости прочтения философско-символического содержания картин китайских художников.

В 1983 г. в издательстве «Наука» выходит сборник «Проблема человека в традиционных китайских учениях», в котором сразу две статьи были посвящены живописи жанра «цветы и птицы»: «Человек — мера всех вещей. О живописи хуаняо (цветы и птицы) Ци Байши» Е.В. Завадской и «К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи» В.Л. Сычева. Своеобразие китайской живописи отражено в монографии С.Н. Соколова-Ремизова «Литература — каллиграфия — живопись» 1985 г. В этот период традиционная китайская живопись становится предметом рассмотрения с историко-культурных и философских позиций.

Одновременно, с 1970-х гг. появляются публикации, посвященные влиянию живописи на декоративно-прикладное искусство. В 1977 г. выходит публикация Л.А. Кузьменко «Жанр «цветы и птицы» в росписях китайского фарфора XVIII в.».

В последние десятилетия XX в. в российском искусствознании наиболее популярными и тщательно разрабатываемыми становятся проблемы традиции, канона, синтеза. В 2004 г. вышла книга, содержащая ряд классических сочинений по теории китайской живописи и каллиграфии, отражающая теоретическую систему китайской живописи в целом и живописи «цветы и птицы» в частности, в переводе, выполненном китаеведом и культурологом В.В. Малявиным. Наконец, в 2009 г. выходит альбом Н.А. Виноградовой «Цветы-птицы» в живописи Китая», который, несмотря на свой небольшой объем (48 стр.), на сегодня является самым полным русскоязычным изданием, посвященным произведениям живописи *хуаняохуа*. Последними российскими изданиями по китайской живописи на данный момент являются: монография Н.Ф. Яковлевой, Ю.В. Ивановой «Традиционная китайская живопись и ее роль в культуре Китая» (2015), работа С.Н. Соколова-Ремизова «Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим» (2016), монография Т.А. Постреловой «Китайская живопись Жэнь Бонянь» (2016) и «Искусство Старого Китая в трудах Н.А. Виноградовой» (2016). Проблеме изучения китайской традиционной живописи на современном этапе посвящена статья екатеринбургской исследовательницы А.А. Харитошкиной «Китайская живопись в советских и российских исследованиях: результаты и перспективы» (2014).

Ряд интересных публикаций видных современных отечественных исследователей, а также переводы на русский язык трудов крупных китайских ученых (в частности, лекций профессора Пекинского университета Цинхуа, г-на Ян Ци) представлены в настоящее время на электронном ресурсе «Синология.Ру» ([www.synologia.ru](http://www.synologia.ru)), на котором размещаются научные и научно-популярные публикации, видеозаписи и другие материалы по истории и культуре Китая, подготовленные и переведенные ведущими российскими китаеведами.

Немаловажным в контексте актуальности темы исследования представляется и то, что об устойчивом интересе к китайскому искусству свидетельствуют реализованные выставочные проекты последних лет, ставшие заметными событиями. Это прошедшая в 2015 г. выставка «Классическая живопись Китая» в Государственном музее Востока, которая сопровождалась публикацией одноименного фундаментального каталога, написанного В.Л. Сычевым. Крупным событием 2018 г. стал совместный российско-китайский проект «Династия Мин: сияние Учености». На выставке, проходившей в залах Успенской звонницы и Патриаршего дворца Московского Кремля, были представлены предметы из собрания Государственного Шанхайского музея, в том числе живописные произведения, был выпущен прекрасно изданный каталог на русском языке, подготовленный китайскими специалистами.

Тем не менее, количество переводных работ и публикаций пока не велико, и исследователь произведений живописи жанра «цветы и птицы» вынужден обращаться к трудам китайских историков искусства, опубликованным на китайском языке.

В Китае изучение национальной живописи и эстетической мысли, ее теоретическое осмысление началось в глубокой древности и продолжалось художниками и мыслителями в разные эпохи, эта традиция имеет длительную историю. Наследие того или иного выдающегося мастера становилось предметом изучения нередко сразу после его смерти, а в старину художником был практически каждый образованный китаец. В числе ценнейших памятников эстетической мысли такие труды, как «Шесть базовых законов китайской живописи» (Се Хэ), «Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» (Чжан Яньюань), «Беседы о живописи» (Ши Тао), «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (Ван Гай) и т.д.

На современном этапе научное изучение искусства и живописи в Китае началось только с XX века. Первую попытку сделал китайский искусствовед и эстетик Тэн Гу, который написал диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Теория китайской живописи династий Тан и Сун». В этой работе были рассмотрены история и жанры китайской живописи, теория древнекитайской эстетики, проведена классификация китайских художников, рассмотрены китайская академическая живопись и живопись *вэньжэньхуа*. После Тэн Гу появился ряд известных искусствоведов, таких как Ван Бомин, Гао Минлу, Е Шанцзин, Лу Хун, Цзоу Юецзинь, Цзун Байхуа, Ци Лань, Чжан Чжаолань, Шу Кэвэнь, Ян Ци и др. Они систематизировали и опубликовали сведения о творческом наследии китайских живописцев разных исторических периодов. В их научных трудах представлена история развития китайского искусства и эстетики, а также рассматривается теоретическая основа китайской живописи жанра «цветы и птицы». Фундаментальными работами по китайской живописи являются также исследования: Ху Мань «История изобразительного искусства Китая» (1946), Чжэн Вэй «Об истоках и развитии хуаняохуа в древности» (1963), Большая энциклопедия: живопись периодов Юань, Мин, Цин (1987), Ван Сюнь «История китайского изящного искусства» (1989),

«Коллекция китайской древней живописи и каллиграфии» (2000), Чжан Яньфэнь «История китайского искусства» (2000), Го Ленфу «Правдивая история живописи цветы и птицы» (2001), Хань Вэй «Живопись «цветы и птицы»» (2011), Ли Сифань «Общая история китайского искусства» (2013), Юань Цзе «Наслаждение живописью «цветы и птицы» династии Юань» (2014).

Об интересе к китайской традиционной живописи, актуальности проблем, связанных с этой областью изобразительного искусства, свидетельствуют диссертации, успешно защищенные китайскими аспирантами, проходившими обучение в России. Отметим двоих: Ци Биня и его статью «Жанр «цветы и птицы» в творчестве художников Сюй Вэя и Чэнь Даофу», являющуюся частью диссертации, посвященной творчеству Сюй Вэя (РГПУ им. А.И. Герцена, 2007), а также диссертацию Дзя Сяолу «Произведения «цветы и птицы» (*хуаняохуа*) в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев» (РГПУ им. А.И. Герцена, 2018).

Подводя итог, следует отметить, что, несмотря на устойчивый и растущий интерес российских исследователей к китайскому традиционному искусству и, в частности, живописи жанра «цветы и птицы», имеющийся значительный корпус фундаментальных работ выдающихся исследователей в этой области искусствознания, все еще имеются определенные лакуны в изучении тех или иных художественных процессов и разных исторических периодов. Что касается изучения классической живописи *хуаняохуа*, как целостного явления, то ограничиваться европейским и российским инструментарием было бы неверным. Обращение к китайскому опыту в исследовании данного явления позволит ликвидировать этот пробел, следует синхронизировать терминологическую и понятийную базу, необходимо найти точный и емкий перевод терминов и лексикона китайских специалистов, как и привлечь в качестве первоисточников переводы основных трактатов о живописи.

**Объектом** нашего исследования является жанр *хуаняохуа* – «цветы и птицы», как один из важнейших жанров классической китайской живописи.

**Предмет** исследования – художественная специфика *хуаняохуа*, его своеобразные особенности и развитие в период трех династий Юань, Мин и Цин, в аспекте дихотомии китайской академической школы и *вэньжэньхуа*.

**Цель** работы – обосновать жанр *хуаняохуа* как классический жанр традиционной китайской живописи *гохуа*, исследовать эволюцию жанра «цветы и птицы» в истории развития китайской живописи, выделить специфику его развития и дихотомию академического направления и *вэньжэньхуа* в исторические периоды династий Юань, Мин и Цин.

Для реализации названной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Определить понятие *хуаняохуа* как важнейшего жанра традиционной китайской живописи *гохуа*. Очертить область его применения, описать композиционные особенности, материалы и технику нанесения изображения.

2. Выявить истоки, проследить эволюцию китайской живописи жанра «цветы и птицы», определить важнейшие этапы его развития, охарактеризовать каждый из них.

3. Рассмотреть в границах жанра «цветы и птицы» устойчивые сюжетные линии, изучить виды *хуаняохуа*.

4. Дать определение *академическому* направлению в китайской живописи и направлению *вэньжэньхуа*, рассмотреть в связи с этим стили *гунби* и *сеи* применительно к жанру «цветы и птицы». Определить приоритет использования того и другого стиля придворными мастерами и художниками-мыслителями, работавшими в жанре *хуаняохуа*, обусловленный поиском ими духовных основ творчества, выяснить противоположность между двумя типами китайской живописи (академической и *вэньжэньхуа*), их дихотомию.

5. Рассмотреть эволюцию жанра *хуаняохуа* в социокультурном аспекте на фоне развития китайского общества на протяжении правлений династий Юань, Мин и Цин. Определить влияние изменения социальных условий на развитие живописи жанра «цветы и птицы», найти взаимосвязь творческих судеб выдающихся мастеров жанра и требований художественного рынка. Выделить наиболее известных живописцев и художественные объединения, группы художников, представлявшие разные направления развития *хуаняохуа* в каждый период, определить значимость их творчества для последующих поколений, осмыслить их место в истории китайского искусства.

6. Выявить образно-смысловые ассоциации и проанализировать сложный, наполненный глубоким символизмом, художественный строй живописи в жанре «цветы и птицы». Описать и проанализировать памятники живописи *хуаняохуа* придворных мастеров и художников-интеллектуалов в периоды династий Юань, Мин и Цин с мировоззренческих позиций, в связи с влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма.

7. Охарактеризовать живопись в жанре «цветы и птицы» каждого из исследуемых периодов: династий Юань, Мин и Цин. Выявить преемственность и новаторство в развитии техники и приемов живописи *хуаняохуа*.

8. Рассмотреть жанр «цветы и птицы» в синтетическом единстве изображения, каллиграфии, надписей и печатей. Изучить произведения *хуаняохуа* как единое целое, определить скрытые смыслы китайских классических картин посредством исследования этих трех важных компонентов традиционной живописи.

**Материалом исследования** при анализе особенностей жанра *хуаняохуа* послужило творческое наследие великих мастеров живописи жанра «цветы и птицы» эпох Юань, Мин и Цин – их произведения, экспонирующиеся и хранящиеся в крупных китайских, зарубежных и российских музейных собраниях, таких как Государственные музеи Гугун в Пекине и Тайбэе, Государственный Шанхайский музей, Музей искусств Метрополитен в Нью-Йорке, Бостонский музей изобразительных искусств, Художественная галерея Фрира в Вашингтоне, Государственный музей Востока в Москве, Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге и др., а также в частных

коллекциях Китая и Японии. Одновременно, материалом нашего исследования стали теоретические трактаты выдающихся китайских художников-мыслителей: «Шесть базовых законов китайской живописи» (Се Хэ), «Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» (Чжан Яньюань), «Беседы о живописи» (Ши Тао), «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (Ван Гай) и др.

**Методика исследования** обусловлена спецификой объекта, материала, а также целью и задачами работы. Данное исследование является комплексным, в нем использовался метод анализа и синтеза при рассмотрении живописи *хуаняохуа* как важной части *гохуа* (китайской традиционной живописи), ее техник, материалов, приемов, семантики. Типологический подход применялся с целью уточнения классификации жанров китайской живописи. Историко-генетический, иконографический и иконологический методы позволили рассмотреть эволюцию развития живописи жанра «цветы и птицы», выстроить видовые ряды, найти эталонные произведения крупных мастеров и интерпретации последователей в разные периоды китайской истории. Социокультурный метод позволил ввести материал в контекст социальных, культурных, художественных процессов и ситуаций, протекавших и существовавших в рассматриваемые эпохи династий Юань, Мин и Цин. Историко-биографический метод использовался при рассмотрении творчества художников, воспитанных в духе древнекитайских эстетических и мировоззренческих традиций. Сравнительный метод и формально-стилевой анализ позволили сопоставить стили картин жанра «цветы и птицы» придворных художников и художников-интеллектуалов, представлявших противоположные академическое направление и *вэньжэньхуа*.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что в данном исследовании впервые:

– предложен опыт всестороннего комплексного исследования китайской классической живописи жанра «цветы и птицы» эпох Юань, Мин и Цин, изученной в синтезе изображения, каллиграфии, надписей и печатей;

– определено важное место *хуаняохуа* в системе традиционной китайской живописи *гохуа*, очерчены границы жанра, выявлены и систематизированы его виды;

– на примере жанра «цветы и птицы» проанализирована дихотомия китайской академической живописи и живописи *вэньжэньхуа*;

– проведен системный анализ, впервые на русском языке выполнено описание большого количества произведений *хуаняохуа* эпох Юань, Мин и Цин;

– впервые рассмотрена Шанхайская школа как заметное явление в художественной жизни Китая позднего периода династии Цин, сыгравшая важную роль в развитии *хуаняохуа* и направления живописи *вэньжэньхуа*.

**Теоретическая значимость** данного исследования определена его научной новизной: диссертация существенно расширяет и дополняет существующие в искусствоведении России представления о традиционной китайской живописи. Посредством системного анализа классической живописи

*хуаняохуа* смоделирован подход к прочтению других жанров и других эпох китайской традиционной живописи, в том числе современной, продолжающей и развивающей эстетические традиции великих мастеров прошлого.

**Практическая ценность** работы определяется тем, что предложенный в диссертации подход, основанный на дихотомии академического направления и *вэньжэньхуа*, может использоваться при изучении китайской живописи в целом, при рассмотрении других жанров или отдельных эпох в истории изобразительного искусства Китая. Материалы диссертации могут найти применение в учебном процессе, при составлении лекций, спецкурсов, при подготовке семинаров, учебников и учебных пособий по истории китайского искусства, культуры, философии и эстетики; в музейной практике при организации выставок и работе над научными каталогами собраний; при создании справочных и общих трудов по истории искусства Китая. Они могут быть полезны современным художникам, интересующимся традиционным китайским искусством и культурой.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Одним из основных жанров традиционной китайской живописи *гохуа* является жанр «цветы и птицы» (*хуаняохуа*). Его особенность заключается в том, что полотна художников представляют собой своеобразный синтез реалистического начала, основанного на наблюдении, и декоративности. Мотивы картин *хуаняохуа* не ограничиваются только цветами и птицами, в изобразительный ряд могут входить и звери, земноводные, рыбы, насекомые. В качестве растительных элементов изображаются не только цветы, но и деревья, травы, овощи и фрукты.

2. До династии Юань жанр *хуаняохуа* («цветы и птицы») был менее популярен, чем жанр *шаньшуйхуа* (пейзаж), если рассматривать его с позиций китайской академической живописи. В течение династий Юань, Мин и Цин с развитием живописи *вэньжэньхуа* («живопись ученых, интеллектуалов») жанр «цветы и птицы» постепенно занял главенствующее место, не уступавшее по значимости *шаньшуйхуа* (пейзажу).

3. К стилям китайской живописи жанра *хуаняохуа* («цветы и птицы») династий Юань, Мин и Цин относятся *гунби* («тщательная кисть») и *сеи* («живопись идей», «беглая кисть»). Они, как главные стили китайской академической живописи, и живописи *вэньжэньхуа*, противоположны друг к другу.

4. Китайская живопись жанра *хуаняохуа* («цветы и птицы») является синтетическим единством изображения, каллиграфии, надписи и печати. В ней полностью воплощается мировоззрение художника, которое сложилось под влиянием конфуцианства, буддизма и даосизма. Для прочтения картин жанра «цветы и птицы» следует уделять внимание всем этим компонентам.

5. Художники династий Юань, Мин и Цин являются не только преемниками художественных традиций прошедших эпох, но и стали новаторами в области монохромной живописи *гохуа*. Каждый из них овладел базовыми техниками рисования посредством копирования знаменитых

произведений мастеров прошлого, а затем предпринял попытку их обновления и модернизации, привнеся личностное видение.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Главные положения диссертационного исследования нашли отражение в семи статьях, четыре из которых опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК Министерства высшего образования и науки Российской Федерации, а также в выступлениях с докладами на научной конференции при I Международной культурной выставке-ярмарке «Шелковый путь» (Китай, Дуньхуан, 2016), на Международной научной конференции при IV Китайско-Российском ЭКСПО (Китай, Харбин, 2017) и др.

**Диссертация состоит** из введения, трех глав, заключения, списка источников и библиографии; в приложении представлены альбом с иллюстрациями, словарь художников и терминологический словарь.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** обоснованы актуальность и степень разработанности темы диссертационного исследования, определены цель и задачи, объект и предмет исследования, отражены научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации, излагаются основные положения, выносимые на защиту, представлены результаты апробации работы.

В **Главе 1 «Социокультурные предпосылки и особенности развития живописи хуаняохуа («цветы и птицы») в эпоху Юань»** рассматриваются основные понятия традиционной китайской живописи и ее художественный строй. В частности, описываются ее основные типы, жанры, стили, техники; уточняется классификация жанра «цветы и птицы» китайской живописи и причины взаимовлияния академического направления и живописи *вэньжэньхуа*, обобщается эволюция китайской живописи жанра «цветы и птицы» в разные исторические времена до эпохи Юань. Определены различия между китайской и европейской живописью, охарактеризована живопись жанра «цветы и птицы» династии Юань, а также описываются произведения известных художников Юаньской эпохи.

В **параграфе 1.1. «Истоки китайской живописи хуаняохуа, особенности сложения жанра»** внимание сосредотачивается на основных понятиях традиционной китайской живописи и эволюции жанра «цветы и птицы» в разные исторические периоды, предшествовавшие эпохе Юань.

Традиционная китайская живопись отмечена самобытностью, она существенно отличается от европейской и обладает такими особенностями: китайские художники рисуют кистью, смоченной черной тушью или цветными пигментами, чаще всего на бумаге и шелке (свитки, ширмы, веера, альбомные листы), реже в качестве основы используются стены, лаки по дереву, складные экраны и т.д. Размещение свитков в интерьере не требовало обрамления в паспарту, раму или багет. Живописи маслом в Китае в исследуемый период не существовало.

В середине XX в. в понятие *гохуа* (традиционная китайская живопись) стал вкладываться более широкий смысл. Им стали обозначать и современное

искусство Китая в национальных традициях прошлого в целом. По направлениям традиционная живопись *гохуа* подразделяется на три основных и главных жанра: *хуаняохуа* («цветы и птицы»), *шаньшуйхуа* (пейзаж) и *жэньхуа* (человек, портрет). Стоит отметить, что по классификации, предложенной китайскими художниками в XII в. в предисловии к «Сюань хэ хуа пу» («Каталог живописи коллекции Сюаньхэ»), *хуаняохуа* включает, но не ограничивается цветами и птицами, допустимы изображения животных и растений, в частности: птиц, зверей, рыб, насекомых, цветов, деревьев, трав, овощей и фруктов.

Корни жанра «цветы и птицы», как одного из основных в традиционной китайской живописи, уходят в древние времена, его возникновение связано с древними культами почитания природы. Ранние китайские картины, которые можно было бы связать с жанром «цветы и птицы», не дошли до нашего времени, но сведения о них сохранились в литературных источниках. Развитие китайской живописи *хуаняохуа* можно разделить на три важных периода: до династии Тан (до VII в.), династии Тан и Сун (VII–XIII вв.), династии Юань, Мин и Цин (XIII–XX вв.).

Археологические данные показывают, что в эпоху неолита люди уже использовали кисти и натуральные пигменты для рисования цветов, птиц и рыб на керамике, которые можно расценивать как зарождение живописи «цветов и птиц» в Китае. До династии Тан (до VII в.) выделяется период трех эпох в истории развития китайской живописи – династии Вэй (220 – 265 гг.), Цзинь (265 – 420 гг.) и эпоха Южных и Северных династий (420 – 589 гг.), когда живописцы начали специализироваться на живописи «цветов и птиц», при этом постепенно шел процесс отделения *хуаняохуа* от пейзажного жанра. В течение этого периода художники погружались в изучение методов и правил владения кистью и непрерывно приносили новое и совершенствовали технику рисования. При этом в V в. появился первый теоретический трактат «Шесть базовых законов китайской живописи», который написал художник-теоретик Сэ Хэ, он оказал значительное влияние на развитие всех отраслей китайского изобразительного искусства в последующие эпохи.

В эпоху Тан (618 – 907 гг.) *хуаняохуа* впервые вошел в традиционное изобразительное искусство Китая как самостоятельный жанр живописи. Техника, использованная художниками той эпохи, заложила основу для дальнейшего развития живописи жанра «цветы и птицы». В эпоху Пяти династий и десяти царств (907 – 960 гг.) была основана первая Придворная академия художеств в истории Китая. С этого времени установления Придворной академии художеств заложили традиции живописи, которые соблюдались во все последующие династии.

«Золотым веком» в истории развития китайской академической живописи считается период династии Сун. «Цветы и птицы», как один из трех основных жанров академической живописи, в этот период испытывает первый подъем. До прихода династии Юань главным жанром традиционной китайской живописи был *шаньшуйхуа* (пейзаж), которому покровительствовали китайские

императоры эпохи Сун. Вместе с этим, стиль *гунби*, как основной стиль китайской академической живописи, неизменно использовался во всех жанрах. В поздний период династии Сун повышение социального статуса профессиональных художников вызвало недовольство ученых-чиновников, что стимулировало развитие живописи «*Ши да фу хуа*» («живопись ученых-чиновников»), которая появилась в противовес академическому направлению и, в конечном итоге в дальнейшем, стала основой живописи *вэньжэньхуа*.

Династии Юань (1206 – 1368 гг.), Мин (1368 – 1644 гг.) и Цин (1644 – 1912 гг.) являются тремя важными периодами в истории развития живописи жанра «цветы и птицы», когда академическое направление и *вэньжэньхуа*, как два основных типа традиционной китайской живописи, были противоположны друг другу. Такая дихотомия наблюдается не только между двумя типами живописи, но и между стилями *гунби* («тщательная кисть») и *сеи* («беглая кисть», «живопись идей»). Парадоксально, но *гунби*, как основной стиль академической живописи, был создан придворными художниками, происходившими из низких социальных слоев, своего рода ремесленниками, а стиль *сеи*, характерный для живописи *вэньжэньхуа*, был изобретен художниками-интеллектуалами, учеными-аристократами.

Живопись стиля *гунби* характеризуется использованием тонких кистей и вниманием к деталям. Он противоположен стилю *сеи*, картины которого характеризуются грубоватыми и отчетливыми штрихами.

**В параграфе 1.2. «Специфика живописи жанра «цветы и птицы» эпохи Юань»** отмечено, что династия Юань является особым периодом для развития традиционного искусства и литературы, несмотря на то, что он длился всего девятью годами. Именно в эту эпоху в развитие живописи жанра «цветы-птицы» была вписана новая страница.

В ранний период династии Юань традиционная китайская живопись, как и остальные виды искусства, развивалась с большим трудом, что было связано с напряженной социополитической ситуацией в государстве. Под жестким монгольским правлением развитие всех видов традиционной китайской культуры, литературы и искусства, как и деятельность Придворной академии художеств внезапно были прерваны.

Под строгим идеологическим контролем монгольских правителей образованные китайцы не могли открыто выражать свои внутренние переживания, идеи и духовные устремления. Литературный жанр был под запретом под страхом смерти, таким образом, был избран более безопасный способ самовыражения – рисование и живопись. Так появился ряд выдающихся художников-интеллектуалов, которые стали ведущей силой в развитии традиционной китайской живописи. Они тщательно исследовали произведения мастеров предыдущей эпохи, изучали технические приемы рисования и использовали их в своем творчестве. Одновременно, их композиции служили средством выражения личных мыслей, идей, эмоций, внутренних переживаний. Их живопись характеризовалась простотой, трансцендентностью и элегантностью. Таким образом, на основе живописи ученых-чиновников («*Ши*

да фу хуа») династии Южной Сун сложилось новое направление традиционной китайской живописи – *вэньжэньхуа* (термин был впервые применен в начале XVII в. китайским художником Дун Цичаном), под которым понимается «живопись интеллектуалов» или «живопись литераторов».

Династия Юань рассматривается китайскими исследователями как некий промежуточный период, когда направление *вэньжэньхуа* сформировалось на фоне спада академической живописи. В отличие от придворных художников предыдущих династий, чаще всего изображавших пейзажи или виды императорского дворца, художники-интеллектуалы Юаньской эпохи стали замечать красоту обыденной жизни и изображать незаметные уголки природы. Дело в том, что с одной стороны, оккупированные монголами горы и реки, в глазах живописцев были покрыты мрачной тенью; с другой стороны, художники стремились к свободе, которую имеют цветы, птицы, растения и остальные представители природы. Кроме того, отмечается, что в этот период мастера нередко изображают бамбук, цветы сливы, птиц, лошадей, обезьян, крабов, белок, рыб, уток и т.д. в стиле *гунби*, который продолжал оставаться самым популярным стилем юаньской живописи.

Рассматривая картины жанра «цветы и птицы» династии Юань, легко заметить, что самой любимой темой для художников среди растений являлся бамбук, а среди животных – лошадь. Оба образа были главными иносказаниями юаньской живописи, которые олицетворяли благородного образованного человека, негибаемого духом и стойкого перед невзгодами.

С развитием живописи *вэньжэньхуа* в Юаньскую эпоху живописцы старались реалистически изображать природу и строить свои композиции «естественно». Используемые ими принципы такого построения живописных полотен были аккумулированы в течение долгих времен. В их числе, например, принцип, предложенный китайским художником и теоретиком IV в. Гу Кайчжи («Чтобы через форму передавать дух, должны быть и форма, и дух») и теория «Шесть базовых законов китайской живописи», предложенная известным художником и мыслителем V в. Сэ Хэ.

В китайской классической живописи построение композиции зависело от основного содержания картины и творческой идеи. Парадоксально, но в китайском изобразительном искусстве, чем больше было изображенных предметов, тем проще был способ создания композиции, и наоборот.

В диссертации выделяются и описываются этапы построения композиции, использовавшиеся в живописи жанра «цветы и птицы» Юаньской эпохи. Они отражают основной способ создания композиции – «склонение к углу или краю полотна». При организации композиции картины с большим количеством объектов следовало учитывать следующие принципы, а также уже названные выше: художник должен уметь отличать главное от второстепенного при рисовании; все изображенные объекты и надписи должны быть взаимосвязаны в одном произведении; следует обеспечить равновесие всех предметов в пространстве; строить композицию путем сочетания эффекта «реальности» с «иллюзией». В живописи династии Юань «реальность»

создавалась тушью, а «иллюзия» появлялась без нанесения красок, т.е. с помощью пустоты. Различными оттенками туши осуществлялся переход от одного эффекта к другому, а пустое пространство имело большое значение и обладало особой выразительностью.

Живопись жанра «цветы и птицы» династии Юань характеризуется широким использованием монохромной техники. Это было связано с тем, что во первых, до династии Юань минеральные пигменты, как редкие и дорогие материалы, предоставлялись по распоряжению императора привилегированным сословиям и придворным художникам. После основания Юаньской империи монгольские правители перестали покровительствовать Придворной академии художеств и перестали снабжать художников пигментами. Добыча ископаемых была не доступна простому народу, тем более строго запрещалась незаконная или частная их добыча. Таким образом, художникам эпохи Юань пришлось довольствоваться только кистью и тушью. Однако они достигли новой вершины в использовании туши, несмотря на то, что приемы и правила работы с ней были разработаны несколько веков назад. Художники династии Юань в своих работах широко использовали пять (или шесть) оттенков туши, получившие название «Пять тушей» (или «Шесть красок»). Под термом «Пять тушей» понимается пять ее состояний: «светлая», «темная», «густая», «сырая» и «сухая». А под термином «Шесть красок» подразумеваются «пять тушей» и белое пустое место на полотне.

Живопись жанра «цветы и птицы» Юаньской эпохи является синтетическим единством изображения, каллиграфии, поэзии и печати, которое стало стандартом живописи *вэньжэньхуа* последующих династий. Надпись Юаньской эпохи является скрытым контекстом, который дополнял и расшифровывал символический смысл изображения. Кроме того, она также вносила в произведение декоративность и орнаментальность, служила толчком к ассоциациям зрителей. Печать, как структурный компонент китайской живописи, была присуща жанру «цветы и птицы» Юаньской эпохи и придавала картине совершенство и законченность. В среде образованных людей (художников-интеллектуалов) она подтверждала социальный статус художника, его уровень эрудиции и признания в социуме, также отображала моральные качества конкретного человека, его эстетические вкусы и предпочтения.

В параграфе 1.3. «*Выдающиеся мастера эпохи Юань, поэтика и принципиальный символизм их живописи*» проведен анализ произведений известных художников Юаньской эпохи. Основные тенденции развития юаньской эстетики выразились двояко: с одной стороны, утверждался строгий традиционализм, который был, прежде всего, связан с официальной линией в искусстве; с другой – весьма сильны были романтические, индивидуалистические веяния в духе южно-сунских традиций.

В диссертации подчеркивается, что китайской живописи свойственен принципиальный символизм, а система ассоциативных образов художественного языка начала складываться в глубокой древности. Этот

сложный язык был понятен художникам Китая и образованным ценителям своего времени. Среди растительных композиций многие образы и мотивы имели благопожелательное значение: «Три друга холодной зимы» (сосна, бамбук, слива мэйхуа); «цветы четырех сезонов» (пион, лотос, хризантема, мэйхуа); четыре «благородных» (орхидея, бамбук, хризантема, сосна). В свою очередь, у каждого растения или цветка была своя символика, большое значение имело, изображены ли они поотдельности или вместе, и с каким элементом. Так, пион означал знатность и богатство, лотос – духовную чистоту, позволявшую пройти сквозь искушения и соблазны. Символом нескгибаемости и благородной чистоты была слива мэйхуа, которая оставалась живой даже в мороз; считалось, что она одна сочетает в себе чистоту бамбука и стойкость сосны. Соединение бамбука, сосны и сливы-мэйхуа символизировало крепкую дружбу. Хризантемы означали отрешенность и возвышенное одиночество; они стали излюбленным поэтическим сюжетом для китайских литераторов.

Одним из самых привлекательных для художников был образ орхидеи, которая символизировала внутреннее благородство, простоту и чистоту. Для некоторых художников и, в особенности художниц, именно этот цветок стал главной темой творчества, таким образом, в недрах жанра «цветы и птицы» стали формироваться свои виды живописи: *хуахуэйхуа* – изображение цветов и трав; *чжушихуа* – бамбука и камней; *сунхуа* – сосен; *ланьхуа* – орхидей; *муданьхуа* – пионов; *чуньюйхуа* – насекомых и рыб; *шуйгохуа* – овощей и фруктов; *няошоухуа* – птиц и животных. Мастер, безусловно, трактовал тот или иной сюжет по-своему, и в зависимости от элементов композиции и общего замысла, каждая картина несла свою идейную и образно-смысловую нагрузку.

Образ бамбука был прочно связан с конфуцианской этикой, философией даосизма и чань-буддизма. Сам процесс его изображения уже мастера Сунской эпохи представляли философским и мистическим действием. Бамбук становится ключевым образом в Юаньскую эпоху, символизируя идеал учёного, которого не могут сломить невзгоды жизни. «Живопись бамбука» выделяют даже в отдельный самостоятельный жанр живописи (*чжушихуа*), настолько он оказался емким и выразительным для китайских мастеров. Основателем его считают выдающего художника и каллиграфа Вэнь Туна (1018–1079).

В параграфе отмечено, что в эпоху Юань китайские культурные традиции сохранялись на юге Китая, при этом китайские южные города, которые находились недалеко от столицы бывшей империи – Ханчжоу, стали родиной ряда выдающихся живописцев. Из города Усиня вышли два известных художника Цянь Сюань и Чжао Мэнфу, которые специализировались на живописи жанра «цветы и птицы».

Цянь Сюань (1239–1299), как продолжатель сунской художественной традиции, славился изображением цветов. Он внимательно изучал работы своих предшественников, художников Сунской эпохи: Ли Гунлиня, Чжао Линсяна, Чжао Чана и др., поэтому его произведения характеризуются «духом древней живописи» (*гуьи*). Кроме того, многие картины Цянь Сюаня были

созданы в стиле *гунби*, который был свойственен академической живописи сунского времени.

Живопись Цянь Сюаня служит связующим звеном, отражает переход в истории развития китайской живописи от эпохи Сун к Юань. Взяв за основу рациональные зерна сунской академической живописи и живописи ученых-чиновников, Цянь Сюань смешал их и создал свой личный стиль. Он стал стандартом ранней юаньской живописи и послужил толчком к перемене стиля от сунской живописи ученых-чиновников к живописи учёных-интеллектуалов, которая в период династии Мин получит наименование *вэньжэньхуа*.

Наряду с Цянь Сюанем, известнейшим художником того времени является Чжао Мэнфу (1244–1322). Как сторонник живописи «*Ши Да Фу Хуа*», появившейся при предыдущей династии, Чжао Мэнфу отбросил устои и правила академической живописи Сунской эпохи и отождествил изображение, каллиграфию и поэзию в своих произведениях, что в полной мере соответствовало исканиям и культурным запросам интеллектуальной элиты китайского общества Юаньского времени. Стремясь передать «дух древней живописи» (*гуьи*), он не просто имитировал художественные модели и техники прошлых веков, но обновил их, привнеся много личного в свои работы. Кроме того, он, настаивая на взаимодействии живописи и каллиграфии, использовал при написании своих картин каллиграфические мазки и наносил на полотна поэтические надписи.

Среди художников эпохи Юань выделяются также У Чжэнь (1280 – 1354) и Ни Цзань (1301 – 1374), входящие в группу «Четыре мастера живописи эпохи Юань», которые достигли больших высот в живописи *хуаняохуа*.

Ни Цзань жил отшельником в южном китайском городе Уси. Он посвятил себя живописи, каллиграфии, поэзии, создав свой личный стиль, девизом которого выбрал «естественность и великую простоту» (*пиндань*), ставший основой живописи китайских ученых-отшельников в последующее время.

В первой половине жизни Ни Цзань специализировался на пейзажной живописи, а к *хуаняохуа* серьезно обратился только на закате жизни, но именно в этот период, и в этом жанре он достиг наивысшей техники рисунка и совершенства стиля. Любимой темой его живописи был бамбук, который стал центральным образом в творчестве другого художника эпохи Юань – У Чжэня.

У Чжэнь, как один из группы «Четыре мастера живописи эпохи Юань», много читал о конфуцианстве, буддизме, даосизме, одновременно занимаясь живописью, каллиграфией и поэзией, поэтому его картинам свойственно смешение философских идей. На его произведениях чаще всего встречается монохромный бамбук и цветы сливы мэйхуа. У Чжэнь впервые стал использовать каллиграфические мазки при работе над изображением, что явилось важной вехой в технике живописи. Его работы оказали значительное влияние на формирование художественной школы «*Мочжэу*» в ранний период династии Мин.

В течение столетия Юаньской эпохи появилось много выдающихся живописцев, чье мастерство и талант обновили традиционную китайскую живопись. Их картины были нарисованы в стиле *гунби*, который, тем не менее, отличался от академической манеры живописи Сунской эпохи своей естественностью и привнесением личностного начала. В период потери независимости и национального унижения для коренных китайских интеллектуалов живопись стала главным способом выражения тоски по Родине. Их мировоззрение сложилось под влиянием конфуцианства, буддизма и даосизма, что нашло отражение в их живописи. С помощью ее средств и оригинальной техники художники передавали свое восприятие окружающего мира и свои собственные идеи, они стимулировали развитие живописи *вэньжэньхуа* и возникновение стиля *сеи* в Минскую эпоху.

В Главе 2 «Развитие китайской живописи *хуаняохуа* в эпоху Мин. Дихотомия *вэньжэньхуа* и академического направлений» раскрываются особенности развития жанра «цветы и птицы» в ранний, средний и поздний периоды эпохи Мин; анализируются разные художественные школы династии Мин по стилям их живописи; выявляются стилевые особенности произведений придворных мастеров и художников-интеллектуалов Минской эпохи.

**Параграф 2.1. «Особенности развития живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период правления династии Мин»** акцентирует внимание на том, что в начале династии Мин все виды национального искусства нуждались в возрождении. Прежде всего, на юге Китая происходило восстановление экономики и торговли, особенно в городах Ханчжоу и Нанкине, в которых собрались почти все состоятельные и образованные люди, интересовавшиеся китайской живописью. Эти города стали торгово-экономическими и культурными центрами в ранний период династии Мин.

Можно разделить художников Минской эпохи на две большие группы: придворных художников (работавших в государственной Академии художеств) и художников-интеллектуалов (образованных людей, которые занимались живописью в частном порядке). Различия между ними состоят в стиле их работ, в содержании произведений, а также заключаются в принадлежности художника к тому или иному социальному слою. В эпоху Мин профессиональных художников относили к Северной школе, а ученых-интеллектуалов, которые либо покинули профессиональное сообщество, либо никогда не были частью его, – к Южной. Между ними возник бурный спор о том, кто из них занимает лидирующие позиции в китайской живописи. Под этим вопросом непосредственно подразумевалось соперничество двух противоположных направлений – китайской академической живописи и *вэньжэньхуа*.

В ранний период династии Мин китайская академическая живопись начала восстановление раньше, чем *вэньжэньхуа*. Ее представителем была известная Чжэцзянская школа, к которой относят ряд китайских придворных художников, служивших в Академии художеств династии Мин. Эти мастера специализировались на больших и декоративных картинах в стиле *гунби*, в духе

династии Сун. Художники Чжэцзянской школы часто перерабатывали и копировали картины известных мастеров прошлого, их работы характеризует использование ярких красок и густой туши. Основателем Чжэцзянской школы является Дай Цзинь (1388–1462), который стал одним из главных придворных художников династии Мин и считается самым знаменитым из них. Он также был «знатоком живописи всех мастеров», что указывает на его широкие познания в области старинной живописи, которые он использовал в своем творчестве.

Анализируя живопись Дай Цзиня, можно обнаружить, что он не просто слепо следовал за стилем предшественников, но также синтезировал его и привнес новое, чтобы создать свою личную манеру письма, характеризующуюся ловким владением кистями и использованием густой туши и красок. Его живописи свойственны также пристальное внимание к изображению деталей и яркий декоративизм. Под влиянием Дай Цзиня остальные живописцы Чжэцзянской школы (его ученики) также стали стремиться к декоративности своих произведений. Именно Дай Цзинь проложил главный путь развития академического направления и оказал большое влияние на следующее поколение художников, которые стали последователями Чжэцзянской школы и способствовали развитию академической живописи в дальнейшем.

В отличие от академического направления, в начале династии Мин *вэньжэньхуа* оставалась на том же уровне, что и при династии Юань, занимая не столь видное место в китайском искусстве. К ее представителям относится только школа *Мочжу*.

Школа *Мочжу* (в переводе – «живопись бамбука тушью») была основана в конце XIV в. в провинции Цзянсу. Ее приверженцами были Сун Кэ (р. 1327), Ван Фу (1372–1416), Ся Чан (1388–1470) и др. Школа *Мочжу* характеризовалась тем, что основной темой и элементом картин был бамбук; материалами и средствами живописи являлись тушь и вода; в традициях рисования чувствовалась большая преемственность; в своих произведениях художник ярко выражал черты своего характера, свою личность.

В изображении бамбука был важен контраст между передним и задним планами, а также между разными текстурами бамбуковых стеблей и листьев. Эти особенности основывались на традициях живописи жанра «цветы и птицы» предыдущего времени, но развивались по-своему и сыграли важную роль в истории развития *вэньжэньхуа* Минского периода. Художники школы *Мочжу* оказали сильное влияние на стиль школы *Умэнь*, которая специализировалась на живописи *вэньжэньхуа* среднего Минского периода.

Развитие живописи в раннюю эпоху Мин было тесно связано с политическими и социокультурными преобразованиями в Китае. В этот период академическая живопись была доминирующим направлением в традиционной китайской живописи, а *вэньжэньхуа* еще не стала достаточно развитой в связи с тем, что для художников-интеллектуалов той поры искусство было одним из увлечений или ступеней образования.

В параграфе 2.2. «Соперничество академического направления и *вэньжэньхуа* в средний период династии Мин» выявляется и обосновывается противоположность между двумя главными направлениями китайской традиционной живописи на этом этапе.

К среднему периоду династии Мин академическая живопись уже полностью восстановила свои позиции, чему способствовало основание Придворной академии художеств. Среди придворных художников среднего периода эпохи Мин, прежде всего, выделяется два выдающихся мастера – Линь Лян и Люй Цзи. Оба они были последователями известного художника предыдущего поколения, основателя школы Чжэцзян – Дай Цзиня. Они подробно изучили технику своего предшественника и работали в традициях китайской академической живописи.

Линь Лян (1428–1494) был силён в живописи жанра «цветы и птицы», особенно мастерски у него выходили птицы на фоне дикой природы. Он преуспел в использовании туши и воды для написания смелых и ярких образов живой природы. Его произведения характеризуются использованием традиционной китайской техники *могуфа* (рисование предметов без контура тушью), с помощью которой изображаются мимолетные движения животных и птиц.

К знаменитым придворным художникам среднего периода династии Мин относится также Люй Цзи. Он подробно изучал стиль живописи своих учителей Дай Цзиня и Линь Ляна. С течением времени, он нашел свою личную манеру живописи, отличавшуюся великолепием и реализмом. Чаще всего, при рисовании он вертикально держал кисть и пользовался центрированными округлыми кистями. Его картины характеризуются использованием ярких красок. Люй Цзи предпочитал изображать уголки природы с дикими гусями, утками или цапель вместе с гибискусом, ивой или камышом. Иногда его стиль был близок к *гунби*, что было свойственно произведениям Бянь Вэньцзина, иногда он перекликался со стилем живописи Линь Ляна. В работах Люй Цзи все предметы представляются как бы окутанными мглистым туманом, что придаёт картинам легкую и нежную красоту.

Линь Лян и Люй Цзи выступают яркими представителями академического направления среднего периода династии Мин. В их работах можно выделить следующие особенности живописи в тот период:

1) академическая живопись исполнена в стиле *гунби*, которому художники среднего Минского периода учились у мастеров предыдущей династии Сун. Однако их уровень не превзошел сунский, из-за отсутствия или недостаточности финансовых и материальных ресурсов Минской империи, а также небольшого масштаба Придворной академии художеств;

2) под влиянием живописи *вэньжэньхуа* династии Юань в некоторых картинах минских придворных художников наблюдается стремление выразить некую идею, что способствовало возникновению стиля *сеи* в живописи позднего периода эпохи Мин.

Живопись *вэньжэньхуа*, находясь в оппозиции к академическому направлению, также продолжила свое развитие и достигла новых успехов в средний период династии Мин.

Известно, что ее развитие было тесно связано с поддержкой, которую оказывали художникам покровители каждой династии. В Сунский период художников-интеллектуалов поддерживали императоры, но в большей степени покровительство и забота последних распространялись на придворных художников. При династии Юань главными покровителями художников-интеллектуалов стали даосские монахи, которые будучи служителями юаньских императоров, пользовались многими привилегиями. В отличие от предыдущего времени, в средний период династии Мин новыми покровителями живописцев становятся богатые купцы и помещики, а художники-интеллектуалы начали продавать свои картины.

В средний период династии Мин южный город Сучжоу стал экономическим и культурным центром Китая, где селились прогрессивные мыслители и интеллектуалы. В этом городе появилась школа *Умэнь*. С ее развитием и расцветом, живопись *вэньжэньхуа* начала вытеснять академическую, став главным направлением китайской живописи в последующие века.

Школа *Умэнь* внесла значительный вклад в развитие китайской традиционной живописи, который заключается в том, что в ней нашли отражение духовные поиски и стремления интеллектуалов, соединившиеся с лучшими традициями реализма.

Главными представителями школы *Умэнь* считаются Шэнь Чжоу (1427–1509), Вэнь Чжэнмин (1470–1559), Тан Инь (1470–1523) и др.

Школа *Умэнь* представляет вершину развития китайской живописи *вэньжэньхуа*. Художники этой школы предпочитали рисовать с натуры, их работы обладают естественной и элегантно красотой, что сильно отличает их от картин школы *Чжэцзян* и придворных мастеров. Кроме того, художники школы *Умэнь* стали вкладывать в свои картины идеи, эмоции и личные переживания, что оказало сильное влияние на художников следующего поколения и стало толчком к возникновению одного из главнейших стилей китайской живописи – стиля *сеи*.

В параграфе 2.3. «*Вэньжэньхуа как главное направление китайской живописи хуаняохуа позднего периода династии Мин*» рассмотрена специфика китайской живописи «цветы и птицы» в данную историческую эпоху.

К концу династии Мин культурный рынок достаточно разросся, спрос на живопись тоже стремительно увеличивался, это способствовало бурному развитию живописи *вэньжэньхуа*. В развитии академической живописи, напротив, наметился упадок. В это время в Китае возникли серьезные проблемы, связанные, в частности, с экономическим и демографическим кризисом, крестьянской войной, маньчжурским вторжением и т.д. Из-за этих трудностей Минскому царству оказалось сложным поддерживать Придворную академию

художеств. К концу династии Мин *вэньжэньхуа* заняла такое же значимое место в китайском искусстве, какое занимала академическая живопись почти два века.

В поздний период династии Мин появились новые выдающиеся художники-интеллектуалы. Интересно, что известные мастера того времени могли жить исключительно живописью, продавая свои произведения за высокую цену.

В живописи *вэньжэньхуа* позднего Минского периода, развивавшейся на основе художественных достижений предыдущего периода, художниками-интеллектуалами был разработан новый стиль *сеи*. Он был противоположен основному стилю китайской академической живописи *гунби* и стал главной характерной отличительной особенностью живописи *вэньжэньхуа*. Представителями этого направления в поздний Минский период были три преемника школы *Умэнь* – Чэнь Чунь (1483–1544), Сюй Вэй (1521–1593) и Чэнь Хуншоу (1598–1652), а также представитель Южной школы – Дун Цичан (1555–1636).

Стиль Чэнь Чуня прост, лаконичен и без прикрас, он явно сложился под влиянием живописи Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмина, видных представителей школы *Умэнь*. Исследуя сохранившиеся работы Чэнь Чуня, можно заметить, что, во-первых, произведения раннего времени исполнены в традициях школы *Умэнь*, в стиле *сеи*. Во-вторых, Чэнь Чуня отличает умение свободно варьировать грубоватые, отчетливые штрихи и тщательные, тонкие. Он в совершенстве владел техникой влажной отмывки тушью, для создания контраста светлого и темного, умел точно передать живость и выразительность фигур птиц, цветов и растений. Заслуживает упоминания и то, что в его работах позднего периода уже сложился новый стиль, отличавшийся от стиля художников школы *Умэнь*. Это различие заключалось в том, что рисуя картины в стиле *сеи*, Чэнь Чунь часто использовал технику *могуфа*. Благодаря этой технической инновации он создал новую школу живописи – *Байян*, которая была названа псевдонимом Чэнь Чуня и славилась живописью жанра «цветы и птицы» в стиле *могу-сеи* (использование техники *могуфа* для выражения идей).

Сюй Вэй внес огромный вклад в развитие китайской живописи. Он был одним из двух основателей школы *Цинтэн-Байян*, представители которой придумали и в совершенстве владели стилем брызганой монохромной живописи. Появление и распространения этого стиля в живописи является важным этапом в развитии *вэньжэньхуа*. Собственная манера Сюй Вэя оказала большое влияние на художников следующих поколений, таких как Бада Шаньжэнь (известный китайский живописец, поэт и каллиграф Цинской эпохи – Чжу Да), «Восемь чудаков из Янчжоу» (группа китайских художников эпохи Цин) и современных мастеров – У Чаншо и Ци Байши.

В поздний период династии Мин работал еще один известный художник – Чэнь Хуншоу. Он был одаренным живописцем, работавшим не только в портретном и пейзажном жанрах, но и в *хуаняохуа*. Чэнь Хуншоу использовал криволинейные линии, близкие манере произведений Ли Гунлиня и Чжао

Мэнфу. Однако его собственный стиль превзошел их мастерство, он прославился как один из реформаторов искусства позднего периода династии Мин. Он также известен, как выдвигавшийся резчик печатей, внесший большой вклад в это искусство.

Кроме последователей школы *Умэнь*, в поздний период династии Мин выделяется еще один знаменитый художник, ученый, каллиграф, теоретик искусства – Дун Цичан, который считается основателем Южной школы живописи. Его работы отличаются выразительностью, в них отсутствует формальное сходство изображенных образов с реальными предметами. Он также избегал сентиментальности и красоты в своих работах, что в итоге и привело его к созданию ландшафтов с преднамеренно искаженным пространством. Его живопись отнюдь не была абстрактной, но демонстративно опиралась на произведения более ранних мастеров династии Юань. А теоретические взгляды художника на экспрессию в живописи имели значение для ее развития в следующий период династии Цин.

В **Главе 3 «Развитие китайской живописи хуаняохуа на мультикультурном фоне эпохи Цин»** анализируются социальные факторы, повлиявшие на развитие китайской живописи в эпоху Цин; рассматривается развитие живописи жанра «цветы и птицы» в ранний, средний и поздний периоды династии Цин; исследуются работы живописцев разных групп, разных периодов династии Цин; выявляются отношения между академической живописью и *вэньжэньхуа* в указанную эпоху.

В **параграфе 3.1. «Развитие китайской живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период династии Цин»** отмечается, что в ранний период живопись и остальные виды искусства развивались медленно из-за политической стратегии новой власти, связанной с распространением маньчжурских традиций и гонений на национальную китайскую культуру.

Политика Цинской империи в целом была направлена на восстановление старых феодальных порядков и способствовала укреплению привилегированного положения маньчжурских феодалов. Кроме этого, маньчжурские императоры принудительно проводили «культурную революцию»: с одной стороны, активно распространяли свои традиции, язык и письмо, а с другой, ограничивали традиционные китайские. По сути эта «культурная революция» представляла собой политическую стратегию, цель которой заключалась в управлении страной за счет ограничения свободомыслия граждан, она осуществлялась жестоким принудительным способом, а несогласные карались смертной казнью. Это вызвало ряд непримиримых социальных и национальных противоречий, среди которых особо остро встала проблема китайской интеллигенции.

Для того, чтобы защитить свою традиционную культуру и свободу мировоззрения, по всей стране началось активное движение сопротивления, центром которого стал южный регион Китая, в частности провинции Чжэцзян, Цзянсу и Шанхай.

На фоне такой ситуации в стране в ранний период династии Цин живопись и остальные виды традиционной китайской культуры развивались не просто. Художникам-интеллектуалам при смене династического правления, на переломе двух эпох Мин и Цин, пришлось найти новые пути, чтобы выжить и продолжать заниматься творчеством. Чтобы уйти от жестоких реалий мира и найти себе пристанище, многие из них стали буддийскими монахами.

Так, вначале династии Цин появилось несколько выдающихся художников-монахов. Большинство из них были образованными людьми, многого достигнувшими в области живописи и каллиграфии. Обездоленная жизнь стимулировала их творчество, в котором можно проследить преемственность в технике и традициях живописи *вэньжэньхуа*, а также можно разглядеть сложную личность и характер мастера. Для работ этих художников-монахов характерен выраженный символизм и скрытый намек на политические проблемы того времени.

В конце раннего периода династии Цин китайская живопись снова стала одной из обязательных квалификаций образованного человека и вступила на путь возрождения, в связи с восстановлением Придворной академии художеств и древнекитайской системы государственных экзаменов *кэдзюй* для отбора чиновников. При этом на стыке раннего и среднего периодов династии Цин наблюдался значительный рост в области традиционной китайской живописи. Большими художественными достижениями отмечены творческие работы, выполненные в двух жанрах – *хуаняохуа* («цветы и птицы») и *шаньшуйхуа* (пейзаж). Авторов этих работ по жанру живописи, стилю, местоположению и времени деятельности можно разделить на три группы: художники-традиционалисты, художники-индивидуалисты и придворные художники.

Художники-традиционалисты стремились оживить живопись посредством переосмысления старых образцов династии Мин, созданных, в основном, известным китайским художником-пейзажистом Дун Цичаном. К этой группе принадлежат Ван Шиминь (1592–1680), Ван Цзянь (1598–1677), Ван Хуэй (1632–1717) и Ван Юаньци (1642–1715), которых называют «Четыре Вана». Они работали в единственном жанре – *шаньшуйхуа* (пейзаж).

Художники-индивидуалисты были образованными интеллектуалами, нередко с эксцентричным характером. Представителями этой группы являются Хунжэнь (1610–1663), Кунь Цань (1612–ок.1674), Чжу Да (1626–1705), Шитао (Даоцзи, 1641–1719) и др. Следует отметить, что многие из индивидуалистов после падения династии Мин (1644) стали буддийскими монахами, в том числе Чжу Да и Шитао, китайская традиционная критика называет эту группу «Четыре прославленных монаха». В группе монахов-художников Хун Жэнь, Кунь Цань и Шитао являются пейзажистами, большинство их работ – это живопись *шаньшуйхуа*. Только Чжу Да работал в жанре «цветы и птицы», оставив заметный след.

Чжу Да, по прозвищу Бада Шаньжэнь («человек восьми великих гор») был последователем художественной традиции, основанной юаньским художником Ни Цзанем. В своих работах Чжу Да изображал различные

предметы из реального мира, бесформенных птиц, неуверенно балансирующих на одной ноге, схематические пейзажи, мастерски выписанный лотос и т.д.. Все сюжеты, созданные Чжу Да, обладают загадочной красотой и запоминающимся сочетанием энергии и изящества. Чжу Да славился своими картинами с изображением странных и необычных, не существующих в реальности птиц. Замечено, что в его работах птицы располагаются либо на самых опасных местах (обрывах, скалах и т.д.), либо на белом фоне. Им свойственен очень личный индивидуальный стиль исполнения. Часто, в картинах скрыт политический подтекст, содержащий символы оппозиционных взглядов художника, его неприятия официальной власти. Отмечается, что в живописи Чжу Да, как и в его поэзии, образы природы являются аллюзиями его мыслей и чувств.

Творчество Чжу Да и других художников-индивидуалистов стало своеобразным отражением времени – периода спада в истории развития китайской живописи. Работы мастеров этой группы характеризуются национальным мировоззрением и символизируют горестное переживание своей судьбы и тоску по распавшемуся государству Мин. Эти художники отличались разными характерами, каждый из них видел окружающий мир по-своему, у каждого из них были свои жизненные обстоятельства, поэтому их художественные идеи и стремления тоже были различными. Все это вполне отразилось в их работах. Следует подчеркнуть, что в отличие от художников-традиционалистов, представителей основного стиля живописи раннего Цинского периода, художники-индивидуалисты уделяли большое внимание изображению реального мира и использовали свои наблюдения для передачи своих мыслей и ощущений. Возникновение этой группы в полной мере предвзоветило возрождение китайской живописи в середине династии Цин.

Придворные художники, нанятые императорским двором, также входят в одну из вышеназванных художественных групп эпохи Цин. Одна из задач их деятельности заключалась в том, чтобы фиксировать важные государственные события и ритуальные церемонии, происходившие в императорском дворце. К известным придворным художникам династии Цин относятся Ян Цзинь (1644–1728), Гу Фан (работал в 1690–1720) и Ван Хуэй (1632–1717). В их число входили и иностранцы, в частности итальянские монахи-иезуиты, приглашенные ко двору (например, самый видный из них, Джузеппе Кастильоне, 1688–1768). Они создавали картины, используя европейские методы: строили линейную перспективу, использовали светотень и др., что было не известно и вновинку большинству китайских живописцев.

Сравнивая достижения придворных художников с успехами традиционалистов, можно отметить, что они заключались во введении европейских теории и техники рисования в классическую китайскую живопись, что усилило на время позиции академического направления, но в глазах художников-интеллектуалов той поры посчиталось утратой традиций. В отличие от индивидуалистов, в произведениях придворных художников

отсутствовала идея, из-за чего их работы не считаются уникальными, в них нет авторского начала.

В параграфе 3.2. «Стилевые особенности живописи хуаняохуа придворных художников и отдельных художников-интеллектуалов среднего периода династии Цин» проанализированы основные достижения академических живописцев и художников-интеллектуалов в указанную эпоху.

Известные маньчжурские правители династии Цин, императоры Канси (1661–1722) и Цяньлун (1735–1796), были образованными людьми, которые стремились заручиться поддержкой китайских ученых и художников. Они были чрезвычайно консервативны в своих убеждениях, своих взглядах на искусство, и в художественных предпочтениях.

Одновременное влечение маньчжурских правителей, как к ортодоксальному академизму, так и к неумеренному украшательству определило характер творчества придворных художников. Императоры предпочитали таких пейзажистов, как, например, Юань Цзян, который работал в царствование Канси. Он сочетал в своих произведениях великолепное декоративное мастерство, использование художественных моделей Го Ши и манерные искажения, появившиеся в пейзажах поздней Мин, возникшие как результат воздействия незнакомого китайцам западного искусства.

В академической живописи жанра «цветы и птицы» большое влияние и вес приобрели тщательно исполненные картины, следовавшие европейскому стилю, весьма экзотическому с азиатской точки зрения, который возник под влиянием живописи итальянского миссионера Джузеппе Кастильоне (1688–1766), известного под своим китайским именем как Лан Шинин. Этот итальянский художник служил при трех императорах династии Цин (включая императора Канси и его внука, Цяньлуна) и сыграл большую роль в развитии академической живописи в середине эпохи.

В течение своей службы, непрерывно адаптируя свою европейскую манеру к китайским традициям, тематике изображения и местному эстетическому вкусу, Лан Шинин создал новый смешанный стиль живописи, который представлял собой уникальное сочетание европейской и китайской композиции, техники и сюжета. Он писал кистью и тушью на листах бумаги, но использовал основные европейские приемы передачи светотени, воздушной перспективы, реалистической передачи объема предметов. Лан Шинин много работал и в жанре хуаняохуа, который был одним из любимых у китайских художников, но в отличие от них, он изображал свои сюжеты не только тушью и водой, но и яркими красками.

Несмотря на то, что такая «реалистическая» живопись в европейском вкусе, созданная Лан Шинином, оказалась очень популярной при Цинском дворе, где ее высоко ценили за документальные качества, она, тем не менее, не считалась «высоким искусством». Коренные китайцы и маньчжурские правители придерживались убеждения, что более высокой художественной формой отражения действительности была и оставалась традиционная китайская живопись, которая давала возможность художнику выразить свое

личностное отношение к окружающей его действительности, ставя во главу угла внутреннее содержание, а не внешнюю оболочку. В результате, большинство ценителей китайской живописи считали европейский стиль не более, чем уловкой.

В середине периода династии Цин академическая живопись и *вэньжэньхуа* продолжали противостоять друг другу. Как главная движущая сила направления *вэньжэньхуа*, художники-индивидуалисты того периода активно занимались творчеством, не получая, однако, никакого покровительства со стороны маньчжурского правительства. В отличие от придворных художников, они ставили целью передачу своих эмоций, отражавших их собственный темперамент. Представителями художников-индивидуалистов среднего периода династии Цин являются восемь известнейших мастеров, которых причисляют к художественной группе «Янчжоу Багуай» («Восемь чудачков из Янчжоу»). Эта группа состоит из восьми китайских художников середины Цинского периода: Цзинь Нуна (1687–1763), Чжэн Се (1693–1765), Хуан Шэня (1687–ок.1770), Ли Шаня (1686–после1758), Ли Фаньина (1695–после1755), Ван Шишэня (1686–1759), Ло Пиня (1733–1799) и Гао Сяна (1688–1753). Все они жили в южном китайском городе Янчжоу. Большинство из них происходили из бедных или неблагополучных семей, отличались нестандартностью и эксцентричностью характера.

Изображая природу, художники этой группы не пользовались традиционной техникой мазков кистью, из-за чего их работы казались более странными по сравнению с картинами, выполненными в традиционном стиле, и выглядели в то время не понятными. Кроме того, среди этих художников одни мастера были замкнутыми и чувствительными, а другие – высокомерными и эмоциональными, поэтому они и получили прозвание «Восемь чудачков из Янчжоу». Тем не менее, именно они открыли новую эру в китайской истории живописи и создали революционные приемы в живописи жанра «цветы и птицы».

В диссертации отмечается, что все произведения художников из группы «Янчжоу Багуай» относятся к направлению *вэньжэньхуа* и имеют ярковыраженное личностное начало, несут индивидуальность мастера. Любимыми темами этих художников были цветы сливы, бамбук, орхидеи и тому подобные благородные символы китайской традиционной культуры. Большинство картин жанра «цветы и птицы» были нарисованы в стиле *сеи*, в них художники вкладывали свои переживания, субъективные эмоции и чувства. Мастера группы «Янчжоу Багуай», как представители индивидуалистического направления середины династии Цин, достигли высочайшего уровня в области живописи *вэньжэньхуа*. Их творческое наследие является ценнейшим вкладом в культуру Китая, которое следует сохранять и передавать из поколения в поколение.

**В параграфе 3.3. «Шанхайская школа как особая группа художников-индивидуалистов позднего периода династии Цин»** приводится аргументация того, что в поздний период династии Цин академическая живопись пришла в

упадок и, в конце концов, исчезла вместе со свержением Цинской империи, а живопись *вэньжэньхуа* сохранила свои позиции на юге Китая и начала развиваться по новому пути.

С 1840 г. начался процесс превращения китайского феодального государства в полуколонию капиталистических стран. Китайские художники все чаще испытывают влияние европейского искусства. Некоторые из них, обучавшиеся в Европе, отвергли традиционные формы китайской живописи, другие пытались объединить две различные художественные школы. Художники, которые работали над синтезом традиций китайской и европейской живописи, считаются последователями группы индивидуалистов. Большинство из них были одаренными людьми, интеллектуалами, они происходили из небогатых семей и жили продажей своих картин. Их живопись относится к направлению *вэньжэньхуа* и в основном посвящена жанру «цветы и птицы», который был ближе к природе и простой жизни. Представляется не случайным, что все эти художники переехали в Шанхай для развития своей профессиональной карьеры.

С 1840 г. Шанхай, как открытый порт, стал своего рода азиатским плавильным котлом, в котором различные европейские государства могли преследовать свои интересы и оказывать влияние на местную политику, торговлю и культуру. В такой ситуации Шанхай стал быстро развивающейся экономической и культурной столицей юго-восточной Азии. В свою очередь, это породило и новую шанхайскую культуру, которая сочетала в себе китайское и западное направления и получила название «хайпайской». Одновременно, в Шанхае появился новый средний класс, который поддержал нарождающийся новый стиль искусства. Это оказало значительное влияние на возникновение и развитие китайских художественных школ, групп и объединений, работавших в разных направлениях. Среди них самой влиятельной художественной школой оказалась шанхайская, иначе называемая «*Хайпай*» (в переводе с китайского – «Морская»).

Художники Шанхайской школы отличались открытостью и смелостью в преодолении косных традиционных живописных схем, бесконечно повторявших художественные достижения китайской живописи прошлых эпох. Но, одновременно, эти художники черпали вдохновение и поддержку в мощной художественной традиции Китая, открыв широкий круг новых тем, методов кисти, а также представляя и синтезируя в своих работах образцы народного искусства и западные элементы живописи. Картины художников школы «Хайпай» характеризуются неким общим стилем, который заметно отличается от двух традиционных – *гунби* и *сеи* – и так и называется «стилем Шанхайской школы».

Стиль живописи Шанхайской школы ознаменовал собой первый крупный отход от традиционной китайской живописи. Художники этой школы уделяли меньше внимания символике, предпочитали стиль *сеи*, характерный для живописи *вэньжэньхуа*, и в большей степени обогатили визуальное содержание картин. Они черпали вдохновение в произведениях индивидуалистов раннего

Цинского периода (Чжу Да, Шитао и др.), которые также стремились уйти от застывших схем академического направления. Однако стиль Шанхайской школы характеризовался большей вариативностью, интонационными нюансами живописного изображения.

К основателям Шанхайской школы относятся У Чаншо (1844–1927), Жэнь Бонянь (1840–1896), Чжао Чжицянь (1829–1884), Сюй Гу (1824–1896) и Пу Хуа (1832–1911). Благодаря усилиям перечисленных талантливых мастеров Шанхайская школа живописи задала новое направление развития живописи *вэньжэньхуа* в поздний период династии Цин. Большинство произведений были выполнены в жанре «цветы и птицы», что подчеркивает его значимость в развитии китайского искусства. Живопись Шанхайской школы можно рассматривать как «трансграничный» диалог с прошлым, ведь на своих картинах многие мастера «хайпай» применяли не только техники живописи, характерные для прошлых эпох, но и многие каллиграфические приемы прошлого. Стиль живописи Шанхайской школы оказал огромное влияние на развитие современного китайского изобразительного искусства.

В **Заключении** сделаны основные выводы диссертации, которые сводятся к следующему:

1. Китайская живопись жанра *хуаняохуа* («цветы и птицы») относится к *гохуа* – традиционной китайской живописи черной или цветной тушью, минеральными красками на шелке или бумаге. Композиция *хуаняохуа* имеет свои особенности построения, объектом же интереса и внимания художника выступает живая природа: разнообразные растения (травы, цветы, кустарники, деревья, плоды), изображенные в композиционном единстве с представителями фауны – птицами (наиболее часто), насекомыми, животными, земноводными, рыбами, а также камнями. Живопись имеет реалистическое начало и основана на внимательном наблюдении природы: живых существ, растений. Отмечается, что область применения *хуаняохуа* в исследуемый период была исключительно широка – это горизонтальные и вертикальные свитки, альбомные листы, веера, ширмы и др.

2. Выявлены истоки, прослежена эволюция китайской живописи жанра *хуаняохуа*. В исследовании выделены три важных периода в истории жанра: до династии Тан (до VII в.); династии Тан и Сун (VII–XIII вв.); династии Юань, Мин и Цин (XIII–начало XX вв.). В первый период, до династии Тан, в китайской живописи не существовало отдельного жанра «цветы и птицы», однако растительные и орнитологические мотивы уже встречаются в декоре произведений декоративно-прикладного искусства (бронзе, текстиле), эти элементы сильно стилизованы и несут сакральный, космогонический и религиозно-магический смысл. В течение правления династий Тан и Сун изображения растений и птиц теряют условно-стилизованные формы, приобретают достоверные черты, они проникают в стенопись, затем на свитки. Их образно-символическое значение формируется под сильнейшим влиянием китайской литературно-поэтической традиции. К VIII в. складывается самостоятельный жанр живописи «цветы и птицы». Он входит в систему

традиционного изобразительного искусства Китая, причем во второй период вышеназванной хронологии он представлен исключительно произведениями так называемого «академического» направления и примыкает к доминирующему в тот период жанру *шаньшуйхуа* (пейзаж).

Третий период, относящийся к эпохам правления династий Юань, Мин и Цин, и находившийся в центре внимания данного диссертационного исследования, стал временем соперничества и борьбы двух противоположных направлений – китайской академической живописи и живописи *вэньжэньхуа* (живописи интеллектуалов, не профессиональных придворных художников). В работе доказано, что в течение третьего периода *хуаняохуа* интенсивно развивался, и к началу XX в. он оформился как важнейший и процветающий жанр классической китайской живописи, со своими видами и сложившейся символикой.

3. О разнообразии и видном месте *хуаняохуа* в традиционной китайской живописи свидетельствует подразделение данного жанра на виды: *хуахуэйхуа* – изображение цветов и трав; *чжушихуа* – бамбука и камней; *сунхуа* – сосен; *ланьхуа* – орхидей; *муданьхуа* – пионов; *чуньюйхуа* – насекомых и рыб; *шуйгохуа* – овощей и фруктов; *няошоухуа* – птиц и животных. Каждый из перечисленных видов китайской живописи жанра «цветы и птицы» развивался, имел свою образно-смысловую нагрузку и представлен в творчестве многих выдающихся мастеров.

4. Выявлено, что картины в жанре «цветы и птицы» периодов Юань, Мин и Цин, написанные китайскими придворными художниками, принадлежат в основном к академическому направлению живописи и выполнены в стиле *гунби* («тщательная кисть»), а работы, созданные художниками-интеллектуалами, относятся к направлению *вэньжэньхуа* и стилистически могут быть исполнены как в стиле *гунби* («тщательная кисть»), так и *сеи* («беглая, свободная кисть»). Сложность визуального разграничения академического направления и *вэньжэньхуа* (живописи интеллектуалов) заключается именно в этой особенности, различие же между ними следует искать в духовной основе творчества, внутренних переживаниях отдельных художников-мыслителей, принадлежавших к совершенно разным социальным слоям китайского общества – от высокопоставленных сановников и аристократов до монахов-отшельников и представителей демократических низов общества. Нами установлено, что до позднего периода эпохи Мин произведения *вэньжэньхуа* исполнялись в стиле *гунби*, потом наиболее распространенным стал стиль *сеи*. В работе подробно рассмотрены различия между этими двумя стилями, а также выяснены социальные и другие причины, определившие противоположность академической живописи и живописи *вэньжэньхуа*, их дихотомию.

5. Рассмотрена эволюция жанра *хуаняохуа* на протяжении правления династий Юань, Мин и Цин в контексте изменения социокультурной ситуации и развития китайского общества. Установлено, что до эпохи Юань китайская живопись являлась привилегией только высшей, господствующей верхушки и развивалась, в основном, при поддержке императоров Поднебесной. С

течением времени, в периоды правления династий Юань, Мин и Цин шел постепенный процесс демократизации искусства, живопись становилась доступнее более широким и не богатым слоям китайского общества. Процессу демократизации способствовало и развитие рынка произведений искусства. Начиная с середины правления династии Мин, покровителями художников становятся уже не только император, высшая аристократия и сановники, но и состоятельные торговцы. Это изменение оказало большое влияние на развитие живописи *вэньжэньхуа*. Взлет артистической карьеры многих из художников-интеллектуалов был обусловлен их причастностью к художественному рынку, они имели возможность продавать свои работы и иметь средства к существованию, не поступая на государственную службу. Среди них самыми известными считаются художники группы *Умэнь* – «Четыре великих мастера из Сучжоу» (династия Мин) и группы «Восемь чудаков из Янчжоу» (династия Цин).

6. Выявлены образно-смысловые ассоциации и сложная, «принципиальная» символика китайской живописи *хуаняохуа*. Данные особенности тесно связаны с мировоззрением китайских мастеров, сформировавшимся под влиянием трех основных религий – конфуцианства, буддизма и даосизма. При анализе произведений китайских художников, работавших в жанре «цветы и птицы», их авторского стиля и техники живописи, подробно рассматривалось символическое значение изображенных предметов и сюжетов, были определены основные идеи, заложенные или зашифрованные живописцами в своих произведениях. Так, определено, что любимыми темами придворных художников династий Юань, Мин и Цин были изображения пионов, соколов, павлинов и др., имевших благоприятные и благопожелательные значения. Художники-интеллектуалы предпочитали изображать лошадей, лотос, бамбук, цветы дикой сливы мэйхуа, орхидеи, хризантемы и другие образы живой природы, символизировавшие моральные принципы, духовную стойкость, спокойствие, умиротворение, скрытую красоту, – те качества, которые высоко ценились в конфуцианстве, буддизме и даосизме.

С другой стороны, в диссертации подчеркивается, что живопись «цветы и птицы» во времена династий Юань, Мин и Цин служила китайским интеллектуалам важным и безопасным способом выражения своих личных идей, переживаний и даже политических воззрений. В таких живописных произведениях в метафорической форме художник мог изобразить самого себя, окружающую его реальную жизнь, открыть зрителю свой внутренний мир.

7. Определен характер китайской живописи жанра «цветы и птицы» трех исследуемых эпох: династий Юань, Мин и Цин. В границах каждой эпохи выявлена преемственность, следование художественным традициям прошлого и, в то же время, новаторство в развитии живописных техник. Определено, что юаньские художники создавали свои произведения в русле сунских традиций, развивая монохромную живопись. Придворные художники эпохи Мин также следовали сунским художественным достижениям и способствовали

возрождению китайской академической школы, а художники-интеллектуалы того времени, под влиянием стиля монохромной живописи династии Юань, изобрели стиль *сеи*, который в полной мере стал «душой» живописи *вэньжэньхуа*. Цинские художники-индивидуалисты еще более развили направление *вэньжэньхуа*, доведя его до вершины совершенства. Кроме того, они вносили в традиционную китайскую живопись европейские приемы и манеру письма, определив тем самым векторы развития современного искусства Китая.

8. В данном исследовании живопись жанра «цветы и птицы» рассматривалась в синтетическом единстве изображения, каллиграфических текстов и печатей. Выявлены особые функции этих важных компонентов большинства произведений классической китайской живописи *хуаняохуа*. Обозначено, что надписи и печати являются ключами, открывающими смысл, помогающими постичь символику живописи. Надпись на произведениях живописи эпох Юань, Мин и Цин не только фиксировала время и место их исполнения, но и в поэтической форме передавала основную идею художника. Она исключительно важна именно для прочтения картин в стиле *сеи*. Печать подтверждала социальный статус мастера, а также свидетельствовала о моральных качествах конкретного лица, его эстетических вкусах и предпочтениях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования отражены в следующих опубликованных работах.

#### **Список опубликованных работ по теме диссертации:**

- 1. У Гуаньюй. Художественная культура и развитие искусства Китая: исторический аспект // Успехи современной науки. 2017. – №2. – С. 87-89.**
- 2. У Гуаньюй. Китайское изобразительное искусство в эпоху империи Мин // Культура и цивилизация. 2017. – № 2А. – С. 554-561.**
- 3. У Гуаньюй. Жанровые особенности и эстетический феномен китайской живописи // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2017. – № 3. – С. 121-131.**
- 4. У Гуаньюй, Трощинская А.В. Образ лошади в китайской классической живописи: художественные особенности и смысловые аллюзии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Ч. 2. 2019.**
5. У Гуаньюй. Изобразительное искусство древнего Китая. Истоки и значение // Молодой ученый. 2017. - №7 (141). – С. 576-579.
6. У Гуаньюй. Пейзаж в традиционной китайской живописи // JUVENIS SCIENTIA. 2017. – №5. – С. 46-47.
7. У Гуаньюй. Социальноисторический аспект развития культуры и искусства Китая периода династии Цин // JUVENIS SCIENTIA. 2017. – № 6. – С. 74-76.