

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

*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

**Диссертация  
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор  
А.В. Трощинская

Москва – 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Социокультурные предпосылки и особенности развития живописи хуаняохуа («цветы и птицы») в эпоху Юань</b> .....	21
1.1. Истоки китайской живописи хуаняохуа, особенности сложения жанра, стили <i>гунби</i> и <i>сеи</i> .....	21
1.2. Специфика живописи жанра «цветы и птицы» эпохи Юань.....	35
1.3. Выдающиеся мастера эпохи Юань, поэтика и принципиальный символизм их живописи.....	46
<b>Глава 2. Развитие китайской живописи хуаняохуа в эпоху Мин. Дихотомия <i>вэньжэньхуа</i> и академического направлений</b> .....	60
2.1. Особенности развития живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период правления династии Мин.....	60
2.2. Соперничество академического направления и <i>вэньжэньхуа</i> в средний период династии Мин.....	70
2.3. <i>Вэньжэньхуа</i> как главное направление китайской живописи хуаняохуа позднего периода династии Мин.....	84
<b>Глава 3. Развитие китайской живописи хуаняохуа на мультикультурном фоне эпохи Цин</b> .....	97
3.1. Развитие китайской живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период династии Цин.....	97
3.2. Стилиевые особенности живописи придворных художников и отдельных художников-интеллектуалов среднего периода династии Цин.....	113
3.3. Шанхайская школа как особая группа художников-индивидуалистов позднего периода династии Цин.....	126
<b>Заключение</b> .....	140
<b>Библиография</b> .....	146
<b>Приложения</b>	
Альбом иллюстраций	
Словарь наиболее известных китайских художников, работавших в жанре хуаняохуа ("цветы и птицы"); Терминологический словарь	

## ВВЕДЕНИЕ

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 сохранил свое важное место в современном искусстве, являясь традиционным направлением китайской живописи, мастера которого, и в частности, выдающийся художник Ци Байши, 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 дисциплины синологии, которая начала складываться во второй половине XIX в., и активно развиваться в XX в. Мировое сообщество ученых привлекало и привлекает многовековое традиционное китайское искусство, отмеченное высокими художественными достижениями. Это огромный пласт национальной культуры, сохранившийся до нашего времени. Исследование традиционного искусства Китая вплоть до сегодняшнего дня является приоритетным для многих зарубежных ученых и исследователей. Этому способствует активизация археологических изысканий, результаты которых значительно углубили и расширили источниковедческую базу в конце XX в., выявив большое количество образцов традиционной китайской художественной культуры. Полученные в ходе изысканий материалы активно вводятся в структуру фундаментальных научных работ по искусствоведению, но

еще не получили полноценной аргументации и обсуждения в европейской науке.

Изменение политического курса разных стран, включая Российскую Федерацию, в отношении 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 китайских художников в международных конкурсах и выставках различных уровней, их активное 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 важное 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 центров 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, Дж. Роули,

Джона Хейя, 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 конце XIX – начале XX в. началось активное осмысление китайского искусства, причем особый интерес иностранные специалисты проявили именно к китайской живописи. Первые издания и исследования являлись каталогами картин китайских художников из собраний европейских и американских музеев и художественных галерей.

Затем появился ряд капитальных научных работ зарубежных ученых, обратившихся к истории, эволюции, технике исполнения, эстетике и символике китайской живописи. Авторами этих книг и публикаций были Фридрих Хирт, Рафаэль Петруччи, Герберт А. Джайлз, Джон Хей, Александр Сопер, Джеймс Кэхилл, Сьюзен Буш и др. Синологи Ф. Хирт, Р. Петруччи, Г.А. Джайлз, понимая необходимость обращения к подлинным первоисточникам, на протяжении долгого времени трудились над переводами древнекитайских художественных трактатов, таких как «Шесть базовых законов китайской живописи» (Се Хэ), «Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» (Чжан Яньюань) и т.д. Ученый Э. Фенеллоза в своем исследовании о китайской живописи (Париж, 1913) впервые перевел часть знаменитого трактата мыслителя, коллекционера и художника XVII в. Ван Гая «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», который является энциклопедией живописных школ, сюжетов и манер письма китайских мастеров. Исследователи следующего

поколения, публиковавшиеся в 1980-х гг., Джеймс Кэхилл, Сьюзен Буш и Джон Хей сосредоточили свое внимание на изучении китайской живописи *вэньжэньхуа*. Однако их научные труды лишь отчасти затрагивают китайскую живопись жанра «цветы и птицы», в целом же они посвящены пейзажной живописи *шаньшуйхуа*.

Выдающимся иностранным исследователем китайской живописи является О. Сирен, книги которого, снабженные прекрасными иллюстрациями и комментариями, остаются востребованными и актуальными вплоть до сегодняшнего дня. Они содержат, к тому же, переводы на английский язык китайских трактатов о живописи.

Сложный образно-смысловой, ассоциативный и символический ряд произведений китайской живописи стал предметом внимания видного американского сиолога С. Вильямса, который опирался в своих исследованиях на мифологические, философские, литературные источники.

В общекультурном, многоаспектном ракурсе традиционную живопись Китая рассматривает Дж. Роули в своей знаменитой книге «Принципы китайской живописи» (Принстон, 1947). Исследование Дж. Роули было переведено на русский язык известным китаистом В.В. Малявиным, несколько раз переиздавалось и стало базовым для всех изучающих китайское искусство и культуру. Несмотря на небольшой объем, книга была и остается актуальным изданием. В ней английский исследователь с большой теплотой и вниманием постарался осветить эстетические воззрения, духовные основы, нестандартность с точки зрения европейцев, своеобразие живописного языка китайских мастеров.

В дореволюционной России исследователей традиционной китайской живописи и, соответственно, публикаций на эту тему было совсем немного. К ним принадлежит небольшой раздел книги А.В. Тужилина «Современный Китай» (1910), а также статья П. Гладкого «Китайское искусство», размещенная в «Вестнике Азии» (1915). 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.

Важными событиями культурной жизни СССР стали выставки 1940, 1950, 1957 гг., сопровождавшиеся выходом в свет каталогов, публикациями критических статей в периодической печати. Следует отметить, что именно выставки в то время давали импульсы к изучению китайской живописи. После их проведения в Москве и Ленинграде в 1934 г., появляются статьи, вошедшие



в энциклопедические издания. Так, в 1936 г. статья Б.П. Денике «Китайское искусство» была опубликована в первом издании Большой советской энциклопедии. В 1940 г. К.И. Разумовский публикует обстоятельный очерк о китайском искусстве в сборнике «Китай». В том же году появился каталог «Искусство Китая», посвященный развернутой в залах Государственного музея восточных культур выставке произведений, присланных правительством Китая, со вступительной статьей О.Н. Глухаревой и Б.П. Денике. Наконец, в 1948 году выходит первая полноценная монографическая работа О.Н. Глухаревой и Б.П. Денике «Краткая история искусства Китая». Во второе издание БСЭ в 1954 г. вошла статья О.Н. Глухаревой «Изобразительное искусство и архитектура (Китай)», а затем выходят ее же монографии «Изобразительное искусство Китая» (1956) и «Искусство народного Китая» (1958), книга-очерк «Китайское искусство» П.А. Белецкого (1957), «Искусство Средневекового Китая» Н.А. Виноградовой (1962).

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), публикации «Восток на Западе» (1971), «Эстетические проблемы живописи старого Китая» (1975), «Ци Бай-ши» (1982). Н.В. Завадская рассмотрела творчество Ци Байши сквозь призму постижения художником средневекового

китайского мировоззрения, синтеза постулатов конфуцианства, даосизма и буддизма, она настаивала на первоочередной необходимости прочтения философско-символического содержания его картин.

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 глубокому анализу подвергаются отдельные аспекты того круга проблем, который был очерчен еще В.М. Алексеевым. Наиболее популярными и тщательно разрабатываемыми становятся проблемы традиции, канона, синтеза. К таким работам относятся исследования крупного китаиста С.Н. Ремизова, опубликованные в постсоветский период: «От средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XIX вв.» (1995), «Восемь янчжоуских чудачков. Из истории китайской живописи XVIII в.» (2000), а также Н.А. Виноградовой «Сто лет искусства Китая и Японии» (1999), «Пань Тяньшоу и традиции живописи гохуа» (2003), «Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве» (2010). В этих работах рассматривается феномен дальневосточной художественной традиции, делаются важные и обоснованные выводы о том, что традиция-канон является не только правилом построения образа, фиксацией и передачей опыта, но и представляет собой

«живой, питающий организм культуры, неисчерпаемый источник, обеспечивающий рост и развитие этого организма», и дающий возможность органично присоединить «новое, неповторимое, национальное и личное»<sup>1</sup>.

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 на сегодня является самым крупным 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).

Китайскому искусству посвящен шестой том энциклопедического издания «Духовная культура Китая», вышедший в 2010 году и являющийся на данный момент самым объемным трудом по этой теме. В советский и постсоветский период ряд работ был переведен с китайского языка: это сборник статей «Ци Бай-ши» (1959), монументальный труд по китайской живописи «Слово о живописи из сада Горчичное зерно» (1969), работы Чжуан

---

<sup>1</sup>Соколов-Ремизов С.Н. Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» – «четыре совершенных» – в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: сб. ст. – СПб., 2004. – С. 100.

Цзяи и Не Чунчжэна «Китайская живопись — отражение истории» (2000),  
Аньчи Чжан «История китайской живописи» (2008).

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 китаеоведами.

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 пока не велико, и исследователь произведений живописи жанра «цветы и птицы» вынужден обращаться к работам китайских историков искусства, опубликованным на китайском языке.

В Китае изучение национальной живописи и эстетической мысли, в отличие от европейской дисциплины синологии, ее теоретическое осмысление началось в глубокой древности и продолжалось художниками и мыслителями в разные эпохи, оно имеет длительную историю. Наследие того или иного

выдающегося мастера становилось предметом изучения нередко сразу после его смерти, а в те времена 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 исследования: Ху Мань «История изобразительного искусства Китая» (1946), Чжэн Вэй «Об истоках и развитии хуаняохуа в древности» (1963), «Собрание известных произведений живописи Китая» (1964), Полное собрание китайского изобразительного искусства. Живопись (1984), 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), Ван Боминь, Жэнь Даобинь «Коллекция живописи» (2002), Хуан Дунь «Художественный Китай. Живопись» (2010), 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.

Исследование степени изученности проблемы позволяет с уверенностью утверждать, что в российском искусствоведении, несмотря на стабильный интерес к китайскому искусству в целом и китайской традиционной живописи в частности, который сложился в советской и постсоветской науке, ряд важных

проблем остался за пределами внимания, а многие из них требуют дальнейшей разработки и серьезного уточнения.

**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 классического жанра 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 искусствознании 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, словаря художников и терминологического словаря, а также альбома с иллюстрациями.

# ГЛАВА 1. Социокультурные предпосылки и особенности развития живописи хуаняохуа («цветы и птицы») в эпоху Юань

## 1.1. Истоки китайской живописи хуаняохуа, особенности сложения жанра

Китайская живопись является одной из старейших и непрерывных художественных традиций в мире. Наиболее известны произведения в традиционном стиле *гохуа*, в переводе на китайский язык означающие «национальная» или «родная живопись». Российский искусствовед Н.А. Виноградова определяет *гохуа* как «традиционную живопись минеральными и растительными водяными красками и тушью на шелковых и бумажных свитках, веерах, экранах, альбомных листах»<sup>2</sup>. Название *гохуа* возникло на рубеже XIX–XX столетий, когда на территории Китая приобрела популярность европейская масляная живопись, основанная на лепке формы, применении светотеневой моделировки и перспективы, и потребовалось ввести разграничение.

Традиционная китайская живопись отмечена яркой 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. В качестве основы для картин могут использоваться стены, лаки по дереву, складные экраны и т.д. Масло и холст в традиционной китайской живописи не применяются. Кроме того, для обрамления китайских картин не используется паспарту, как и рама или багет. Чаще всего, написанные китайскими художниками сюжеты изображались или монтировались на свисающих горизонтальных или вертикальных свитках, на ширмах, на веерах, на альбомных листах и т.д.

Традиционная китайская живопись – жемчужина китайской культуры и цивилизации, история ее восходит к незапамятным временам. В Китае немало ученых и искусствоведов считают, что ее истоки восходят к глубокой

---

<sup>2</sup> Большая Российская энциклопедия. – Режим доступа: [https://bigenc.ru/fine\\_art/text/2374154](https://bigenc.ru/fine_art/text/2374154).

древности, к тому времени, когда 5000 лет назад были изобретены оригинальные пиктографические китайские иероглифы, и одновременно были заложены основы уникальной техники живописи, получившей развитие с течением времени.

В середине XX века термин *гохуа* расширил свое значение. Им стали обозначать и современное искусство Китая в национальных традициях прошлого в целом<sup>3</sup>. 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 веке в предисловии к «Сюань хэ хуа пу» («Каталог живописи коллекции Сюаньхэ»), жанр «цветы и птицы» включает также изображения животных и растений, в частности: птиц, зверей, рыб, насекомых, цветов, деревьев, трав, овощей и фруктов<sup>4</sup>.

Корни жанра «цветы и птицы», как одного из основных в традиционной китайской живописи, уходят в древние времена. Чтобы выяснить истоки и особенности развития *хуаняохуа* в разные периоды истории Китая, прежде всего, следует уделить внимание эволюции этого древнего государства.

По мнению русского искусствоведа К.В. Васильева, история традиционного Китая делится на несколько автономных периодов, совпадающих с династическими эпохами: Доклассический период (эпоха Шести династий, III-VI в.); Классический период (эпохи Тан и Сун, VII – нач. XII в.); период иностранных экспансий и монгольского господства (эпохи Южная Сун и Юань, нач. XII – сер. XIV в.); период реставрации национальной государственности (эпоха Мин, сер. XIV – сер. XVII в.) и период маньчжурского господства (эпоха Цин, сер. XVII в. –1912 гг.)<sup>5</sup>. Что касается живописи жанра «цветы и птицы», то корни ее, как уже отмечалось выше,

---

<sup>3</sup> Цзян Шилунь: Китайская традиционная живопись «гохуа»: Каталог выставки / Сост. Л. И. Кузьменко. – Омск: Омский обл. музей изобразительных искусств, 1989.

<sup>4</sup> Каталог живописи коллекции Сюаньхэ. – Пекин: Народное изобразительное искусство, 1964. – С. 12.

<sup>5</sup> Васильев К. Истоки китайской цивилизации. – М.: Восточная литература, 1998. – С. 27.

уходят в глубокую древность, и возникновение ее связано с древними культурами почитания природы.

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 первые примеры китайской живописи на эту тему. Условные и сильно стилизованные изображения птиц и животных, выгравированные на бронзовых изделиях династий Инь (иначе – Шан, 1600 – 1046 гг. до н.э.) (Рис. 1) и Чжоу (1046 – 256 гг. до н.э.) (Рис. 2), были найдены благодаря археологическим раскопкам. Важнейшим археологическим открытием стали раскопки в городе Аньян провинции Хэнань. В окрестностях Аньяна в 1928 г. открыли столицу Шанского государства<sup>6</sup>. Многолетние изыскания в этой местности позволили найти остатки дворцовых и храмовых сооружений, фрагменты царской усыпальницы с оригинальным инвентарем высокой художественной ценности. Кроме того, ценными находками в Аньяне считаются так называемые надписи на гадательных костях. Они являются древнейшими образцами китайских письменных текстов, количество которых достигает уже более 100 000 единиц<sup>7</sup>.

К обнаруженным археологами памятникам относятся изображения птиц, нарисованные на шелке, и датирующиеся временем Сражающихся царств (475 – 221 гг. до н.э.). В поздний период Чжоуской эпохи наблюдается обновление духовной жизни, развитие общества протекает более интенсивно. Тогда же происходит формирование национальной философской мысли, организуются самостоятельные философские направления и школы, такие как конфуцианство и даосизм, складывается национальная письменная культура. Этот этап был ознаменован возникновением книги как таковой, созданием первых письменных поэтических произведений и образцов художественной прозы. Основой фундамента власти становится светский этикет, постепенно вытесняются несовместимые с ним кровожадные родовые обычаи.

---

<sup>6</sup> Древние культуры Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arheologija.ru/drevnie-kulturyi-kitaya/>

<sup>7</sup> Энциклопедия Китая. Часть первая. Феодалный Китай Глава I. Предыстория [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.abirus.ru/content/564/623/626/12562/12971.html>

В период династии Хань (206 г. до н. э.– 220 г. н. э.) границы империи расширяются. Страна занимает территорию от Кореи на востоке до Ферганы на западе, от южной границы Сибири на севере до Аннама на юге. В это же время, Китай вступает в непосредственный контакт с западным миром, и это естественным образом отразилось на культуре и искусстве как китайской, так и западной цивилизаций. Этот период является временем сложения и кристаллизации всего накопленного за предыдущий этап развития культуры. Создаются классические труды в области философии, литературы, права, истории. Стремление китайского государства к централизации коснулось и искусства. Среди археологических находок династии Западная Хань (206 г. до н.э.–25 г. н.э.) на шелковых и лаковых изделиях выделяются изображения «Чжуцюэ» – красной птицы, похожей на феникса, которая по легенде является духом-покровителем Юга (Рис. 3). А в следующий период династии Восточная Хань (25–220 гг. н.э.) появились напоминающие картины жанра «цветы и птицы». Однако, оригиналов живописи, написанных до I века н.э., фактически не сохранилось, но сведения о них имеются в исторических трактатах, они были переписаны художниками следующих поколений и стали предметом подражания. Результатом кропотливой работы китайской мысли того периода является бумага из древесного волокна и тушь, шелк и уникальная лаковая технология, а также сейсмограф, компас и др. Характерные черты искусства ханьского периода – простота и строгая линейная симметрия.

Согласно историческим материалам, во времена династий Вэй (220 – 265 гг.), Цзинь (265 – 420 гг.) и эпохи Южных и Северных династий (420 – 589 гг.) некоторые живописцы начали специализироваться на живописи «цветов и птиц», при этом постепенно шел процесс отделения *хуаняохуа* от пейзажного жанра.

В процессе рисования художники того времени размышляли о методах и правилах владения кистью, они привносили новое и сделали большие успехи в совершенстве техники рисования. Среди них, прежде всего, выделяется выдающийся художник и теоретик живописи династии Южной Ци – Се Хэ. Он



впервые предложил «*Се Хэ Лю Фа*» – Шесть базовых законов китайской живописи, которые переведены советским искусствоведом Е.В. Завадской и представляют собой:

1. «*Чи Юнь Шэн Дун*» (Одухотворенный ритм живого движения). Художник Се Хэ коротко выделил два важнейших вопроса при рисовании: как созерцать натуру и на что обращать внимание. Он считал, что, прежде всего, надо обращать внимание на дух, потому что через дух происходит сонастройка с натурой. В глазах Се Хэ процесс рисования рассматривается как танец кисти, исполненный в соответствии с ритмом дыхания и движения. Например, рисуя бамбук, художник должен инициировать его рост движениями кисти;

2. «*Гу Фа Юн Би*» (Структурный метод использования кисти). Неслучайно художник поставил метод владения кистью на второе место среди этих шести законов. Мастерское владение кистью – это самое главное условие существования китайской живописи, которая, главным образом, опирается на линию. С ее помощью создаётся силуэт; проведённая кистью линия подчеркивает эмоциональное состояние: яркость и тусклость, радость и печаль<sup>8</sup>. Мастерское владение кистью Се Хэ связывает с пониманием свойств изображаемых объектов. Он считал, что любой предмет имеет свой «позвоночник» и свою осевую черту, т.е. свою «кость». Кто эту «кость» найдёт быстрее, тот напишет объект точнее. Кроме того, художник должен ещё знать базовые свойства кистей, красок, поверхностей и других материалов;

3. «*Ин У Сян Син*» (Соответствие изображения роду вещей). Се Хэ считал, что художник должен уметь «резонировать», т.е. вполне ощущать качества и свойства окружающих его сущностей. Важна в процессе рисования и свобода кисти. Он отмечает, что в художественном полёте кисти не должно быть препятствий;

4. «*Суй Лэй Фу Сай*» – (Применение красок сообразно с объектом). С точки зрения Се Хэ, каждый художник должен осознавать принципы

---

<sup>8</sup> Ли Фантин. Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» (Эволюция и некоторые параллели). Дисс. На соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, 2003. С. 47.

визуального восприятия, быть колористом, который хорошо знает и может создавать монохромную и колористическую композиции. Умение видеть и ощущать цвет является одной из обязательных квалификаций хорошего художника;

5. «Цзин Ин Вэй Чжи» (Соответственное расположение вещей). Се Хэ считал, что красота любой картины зависит от многих факторов, в частности, от правильности композиции. Хороший художник должен уметь управлять структурой рисунка, понимать законы передачи пространства и грамотно составлять композицию;

6. «Чуань И Мо Се» (Следование древности, копирование). Для любого древнекитайского художника копирование работ старых мастеров являлось обязательным упражнением на начальном этапе изучения живописи. Обычно учащиеся тратили больше десяти лет на это упражнение, чтобы овладеть базовыми техниками рисования. Кроме того, это также являлось хорошим методом «сохранения» старинных произведений, которые утрачивались или разрушались с течением времени, на протяжении веков. Се Хэ поставил этот закон на последнее место, чтобы он не противоречил предыдущим законам творчества<sup>9</sup>.

Шесть вышеназванных базовых законов китайской живописи были сформулированы в V веке, когда она находилась на начальном этапе развития. После этого, художники следующих поколений всегда использовали их как критерии для оценки картин. Согласно мнению Го Жосюй, знаменитого знатока династии Сун, постулаты «Шести базовых законов китайской живописи бессмертны»<sup>10</sup>. Спустя века, они сохранили свою значимость, были развиты и обогащены, и с течением времени постепенно стали самой устойчивой теорией живописи и критерием эстетической оценки Древнего Китая.

---

<sup>9</sup> Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. / Е.В. Завадская. – М.: Искусство. – Издательство «Искусство», 1975. – С. 304.

<sup>10</sup> Го Жосюй. Ту хуа цзянь вэнь чжи (Шесть базовых законов китайской живописи бессмертны). – Цзянсу: Цзянсу вэнь, 2007. – С. 37.

Период династий Суй (581 – 617 гг.) и Тан (618 – 907 гг.) также является важной вехой в эволюции живописи жанра «цветы и птицы». В это время, с развитием экономики и общества, живопись *хуаняохуа*, выполнявшая декоративную функцию, была популярна в императорском дворце и кругу аристократов. Такая ситуация сохранялась и в период империи Тан (618 – 907 гг.), при которой во второй половине VII–VIII вв. Китай являлся крупнейшим государством Азии. В эпоху Тан можно проследить западное (из стран Центральной и Передней Азии) и индийское влияние в науке (медицине, математике, теории искусства и т.д.), архитектуре, литературе (заимствования буддийских сюжетов), изобразительном искусстве (скульптура и живопись), музыке и других областях.

В период династии Тан появились разные художественные школы, из которых вышло много выдающихся художников, работавших в разных жанрах и на разные темы. Они с большим мастерством писали цветы, деревья, травы, птиц, рыб, насекомых, овощи и фрукты и т.д. Большинство известных художников этого периода предпочитали изображать определенное животное. Среди них самым знаменитым являлся Хань Гань, который специализировался на рисовании лошадей. Многие из танских живописцев были последователями Се Хэ, автора «Шести базовых законов китайской живописи», жившего в предыдущий период. Чжан Яньюань, известный художник и знаток искусства, также был одним из его последователей. В трактате «Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» он написал о своём понимании его теории: «Изображая объект, художник должен правильно использовать подходящие мазки и штрихи, нанося их кистью и тушью. Половина успеха картины зависит от правильного выбора штриха, а остальная зависит от владения кистью»<sup>11</sup>. Таким образом, рассматривая картины династии Тан, отметим, что художники этой эпохи соблюдали законы живописи, предложенные Се Хэ, и добились большего прогресса в изображении животных, чем художники предыдущих

---

<sup>11</sup> Чжан Яньюань. Записки о знаменитых картинах прошлых эпох. – Гуйчжоу: Гуйчжоуское народное издательство, 2009. – С. 483.

династий. Именно в танскую эпоху жанр «цветы и птицы» впервые вошел в традиционное изобразительное искусство Китая как самостоятельный жанр живописи, а техника рисования, которую развивали художники той эпохи, легла в его основу.

После распада царства Тан в Китае началась эпоха политических переворотов, которая называется «Пять династий и десять царств» (907 – 960 гг.). В истории Китая это были бурные полвека, известные непрекращающейся борьбой и смешением национальностей. Однако в истории традиционной китайской живописи и развитии *хуаняохуа* это был важный период. Дело в том, что в отличие от императоров Северного государства, которые мало поддерживали развитие искусства, императоры десяти Южных независимых царств были его просвещенными покровителями. Они стимулировали развитие живописи, и в частности, организовали Придворную академию художеств, а также предоставляли художникам повышение в чине. Столицы этих царств, особенно города Чэнду, Нанкин и Ханчжоу, стали центрами традиционной китайской живописи того периода. Именно с этого времени принципы живописи Придворной академии художеств переросли в традицию, которой придерживались художники и в последующее время.

В эпоху Пяти династий и десяти царств появились мастера, достигшие совершенства в технике рисования, а также сформировались две художественные школы, отличавшиеся между собой – Хуанская и Сюйская. Первая из них была основана художником Хуан Цюанем (903 – 965 гг.) со своими сыновьями. Хуан Цюань был родом из города Чэнду провинции Сычуань, он много лет служил придворным живописцем. Основной темой его творчества были экзотические цветы и растения, которые произрастали в имперских садах, редкие птицы и животные, обитавшие во дворцах (Рис. 4). Хуан Цюань предлагал рисовать с натуры, для его картин характерен реализм и тщательная проработка деталей, а также использование ярких красок. Техника и манера рисования Хуан Цюаня были унаследованы его сыновьями Хуан Хуаюем (933 – ? гг.) и Хуан Джубао (даты рождения и смерти неизвестны) и

превратились в знаменитый стиль «*Хуан Цзя Фу Гуй*» (характерное величие Хуанской школы). Картины Хуанской школы считаются классикой раннего периода китайской академической живописи жанра «цветы и птицы». Техника и манера живописи художников этой школы широко использовались профессиональными придворными мастерами следующих поколений.

Между тем, Сюйская школа также оказала большое влияние на живопись жанра *хуаняохуа*. Ее основателем был художник – Сюй Си, выдающийся мастер живописи жанра «цветы и птицы». Несмотря на то, что он был родом из аристократической семьи, художник никогда не вступал в чиновничество и не служил, что было редкостью в то время. Картины Сюй Си выражали идиллическое счастье, из-под его кисти выходили цветы и растения, овощи и фрукты, птицы, насекомые в садах и рыба в ручьях (Рис. 5). Его стиль назывался «*Сюй Си Е И*» (Деревенское обаяние, созданное Сюй Си в картинах), он стал прототипом стиля *сеи*, который сформировался только в эпоху династии Мин.

Обе школы оказали огромное влияние на развитие традиционной китайской живописи и обусловили направление развития академической живописи жанра «цветы и птицы» династии Сун (960 – 1279 гг.).

После того, как первый сунский император объединил юг Китая, была основана империя Сун, имеющая два исторических периода: Северный (960 – 1127 гг.) и Южный (1127 – 1279 гг.). Эпоха Сун стала «Золотым веком» в истории развития китайской академической живописи, а *хуаняохуа*, как один из трех основных жанров, пережил свой первый расцвет. Династия Северная Сун характеризуется процессами реконструкции и консолидации в области традиционной китайской живописи. Это обуславливалось тем, что северная территория Китая была оккупирована государствами, построенными малыми народностями, включая древнейшую китайскую столицу – город Сиань, который тысячи лет служил центром культуры и искусства. В сунскую эпоху города Бьяньцзин и Ханчжоу, как столицы династий Северной и Южной Сун, последовательно заместили Сиань, став новыми центрами искусства, в которых

возродилась и начала путь к процветанию традиционная китайская живопись. Отметим, что традиции живописи, заложенные и развитые Придворной академией художеств в период Пяти династий и десяти царств, были полностью унаследованы в Сунскую эпоху.

По историческим сведениям, сунские императоры являлись восторженными покровителями искусств, они были людьми высокой культуры, имели хорошее образование, многие из них были талантливými художниками и каллиграфами. Самым известным из них представляется император Хуэйцзун, чья страсть к живописи ослепила его и привела к потере государством своих северных владений, а Кайфэн, одна из величайших столиц мира, был разграблен.

Хуэйцзун, широко известный как живописец и каллиграф под именем Чжао Цзи, предоставлял художникам низкого социального происхождения существенное повышение в должности и ранге, в том числе создал такую же беспрецедентную систему для отбора придворных художников: экзамены для получения учёной степени и права поступления на должность. Кроме того, каждый год он издавал указы об отборе талантливых мальчиков из всех областей страны, которых собирал в императорском дворце и обучал рисованию. Иногда император даже сам преподавал ученикам рисование редких цветов, птиц, растений и т.п. Придворные художники сунской эпохи достигли серьезных успехов в живописи жанра «цветы и птицы», продолжая и развивая разные техники и методы Хуанской и Сюйской школ предыдущей династии, в основе которых лежало следование реализму и «рисование с натуры».

Однако поведение императора и повышение социального статуса художников при дворе постепенно начало вызывать недовольство ученых чиновников. В свою очередь, это послужило толчком к развитию живописи образованных людей, не профессиональных художников (*Ши да фу хуа*), в противовес академическому направлению. В конечном итоге, этот процесс завершился появлением *вэньжэньхуа* – направления живописи, которое

постепенно стало соперничать с академическим в последующих династиях Юань (1206 – 1368 гг.), Мин (1368 – 1644 гг.) и Цин (1644 – 1912 гг.).

До династии Юань (1206 – 1368 гг.) основное место в традиционной китайской живописи занимал пейзажный жанр (*шаньшуйхуа*), которому отдавали предпочтение императоры Поднебесной. Он достиг пика своего развития в эпоху Сун. Вместе с этим, достиг своего зенита *гунби*, как основной стиль китайской академической живописи. Он использовался во всех жанрах живописи: *жэньхуа* (человек, портрет), *шаньшуйхуа* (пейзаж), *хуаняохуа* («цветы и птицы»).

Династии Юань (1206 – 1368 гг.), Мин (1368 – 1644 гг.) и Цин (1644 – 1912 гг.) являются тремя важными периодами в истории развития жанра «цветы и птицы», когда основные направления традиционной китайской живописи, академическое и *вэньжэньхуа*, были противоположны друг другу. Причем, дихотомия наблюдается не только между двумя живописными направлениями, но и между стилями *гунби* и *сеи*. Интересно, что на самом деле *гунби* – основной стиль академической живописи – был создан придворными художниками из низких социальных слоев, а стиль *сеи*, характерный для живописи *вэньжэньхуа*, был изобретен художниками-интеллектуалами высокого положения (образованными людьми, литераторами, которые славились поэзией, каллиграфией и живописью).

Стиль *гунби*, свойственный китайской Придворной академии живописи, появился около 2000 лет назад в период династии Хань (206 г. до н.э. - 220 г. н.э.), одновременно с изобретением бумаги. Потом его ростки пробились при династии Тан (618 – 907 гг.), а расцвел этот стиль в эпоху Сун (960 – 1127 гг.), когда тщательно исполненные, изысканные картины в стиле *гунби* с увлечением собирали китайские императоры и дворяне (Рис. 6–14).

Живопись стиля *гунби* основывается на китайской живописи *баймяо* – контурном рисовании с подчеркнута тщательной детализацией. Рассматривая картины в таком стиле, стоит отметить, что такие работы характеризуются использованием тонких кистей и пристальным вниманием к деталям. Стиль

*гунби* противоположен стилю *сеи* (в переводе – «живописи идей»), картинам в последнем стиле свойственны грубоватые и несколько небрежные, отчетливые штрихи (Рис. 15).

В любой картине стиля *гунби* каждый предмет изображается живописцем довольно тонко и тщательно. Каждая линия, штрих и деталь, даже прядь волос должны быть четко прорисованы, поэтому стиль *гунби* требует, чтобы художник не только имел хорошие знания и навыки рисования, но и работал с терпением и спокойной душой. Выполнение картины в этом стиле требует достаточно много времени и сил. Художник должен полностью посвятить себя работе, чтобы достичь совершенства и законченности, поэтому в Древнем Китае известные мастера, которые специализировались на живописи в стиле *гунби*, чаще всего были родом из богатых семей, либо придворными художниками. Они имели достаточно свободного времени и сил, чтобы работать над своим полотном. Так, *гунби* стал главным стилем китайской Академии живописи.

Известно, что в Древнем Китае живопись стиля *гунби* наносилась на непроницаемые материалы, чаще всего на бумагу *шу-сюань* или *шу-хуане*. Это была мягкая, непроницаемая бумага из бамбуковых волокон или непроницаемый тонкий шелк, которые были покрыты одним или несколькими слоями желатина и квасцов, чтобы влажные краски и тушь не впитывались.

Кроме бумаги, для живописи стиля *гунби* также был важен подбор кистей. Существуют различные специальные кисти, которые по своим функциям делятся на кисти для контура и кисти для окраски. Для контура употребляются четыре основных типа кистей:

1. *Хунмао*, используется для нанесения толстых штрихов и создания фона в пейзажной живописи.
2. *Ивэнь*, используется для написания более длинных линий и окраски одежды при изображении человека.
3. *Ецзин*, используется для контура цветов и птиц.
4. *Сечжуа*, является самой тонкой кистью, используемой для рисования



насекомых и детализации миниатюрных предметов в живописи стиля гунби<sup>12</sup>.

Для окраски поверхности картины обычно используются три размера кистей: *дабайюнь* (кисть большого размера), *джунбайюнь* (кисть среднего размера) и *сяобайюнь* (кисть маленького размера)<sup>13</sup>.

По мнению китайских художников и исследователей искусства, линия является основой живописи стиля *гунби*. В таких картинах все выражается различными линиями. При помощи и благодаря линиям живопись стиля *гунби* приобретает декоративный характер.

По техникам рисования стиль *гунби* подразделяется на три типа: *баймяо* (контурная живопись), *гунби даньцай* (живопись с точным очерчиванием и светлым колоритом) и *гунби чжунцай* (живопись с точным разграничением и густым колоритом).

Чтобы нарисовать картину стиля *гунби*, китайский художник должен совершить следующие шаги:

1. Зарисовать сюжет с натуры;
2. Сделать несколько набросков (эскизов) карандашом;
3. Скопировать эскиз и нанести на картину контурный рисунок кистью и тушью. Важно подобрать подходящие линии для росписи (их существует около 18 видов). В Древнем Китае картины обычно были нарисованы на рисовой бумаге, потому что шёлк был значительно дороже.
4. Несколько раз прописать картину красками (обычно от трех до девяти слоев)<sup>14</sup>.

Процесс рисования картины в стиле *гунби* довольно длителен, иногда требуется предварительно много раз покрыть бумагу или тонкий шёлк квасцовой водой, чтобы предотвратить просачивание туши и красок. Кроме

---

<sup>12</sup> Энциклопедия Байду. Кисти для китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%AF%9B%E7%AC%94/324034?fr=aladdin>

<sup>13</sup> Энциклопедия Байду. Кисти для китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%AF%9B%E7%AC%94/324034?fr=aladdin>

<sup>14</sup> О стиле Гунби [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://guohua.manyart.com/gongbi/2011-12-11/6388.html>

того, художник обычно покрывает картину желатиновой водой после нанесения красок для их закрепления.

Стиль *сеи* противоположен стилю *гунби*, характерному для китайской академической живописи. «Се» означает писать, а «и» – значение. Согласно определению, предложенному современным китайским художником Чжан Дацянем, «*сеи* – это запечатление духа, сущности изображаемого»<sup>15</sup>. В живописи *сеи* используется много каллиграфических приемов, с помощью которых на картину наносятся спонтанные линии. В отличие от стиля *гунби*, картина *сеи* выполняется очень быстро, однако это совсем не просто. Чтобы правильно и точно выразить свою идею, художник должен потратить достаточно много времени на упражнения.

Живопись стиля *сеи* наносилась на такую же, как и *гунби*, непроницаемую бумагу или тонкий шёлк, но используемые кисти были другими. При рисовании картин в стиле *сеи* подбор кистей зависел от изображаемого объекта. Существуют два основных типа кистей, использовавшихся в живописи стиля *сеи*:

1. *Ланхао*. Кисть большого размера, которая сделана из жёстких волчьих волосков, чаще всего употребляется для рисования ветвей и камней;

2. *Цзяньхао*. Кисть, смешанная из кроличьих и овечьих волосков, которая характеризуется силой и гибкостью. Она часто используется для изображения бамбука и орхидей<sup>16</sup>.

По историческим данным, мало кто из китайских живописцев, специализировавшихся на стиле *сеи*, обычно делал подготовительный рисунок перед выполнением картины. Но в исключительных случаях, когда изображаемый объект был очень сложным, то, сперва, карандашом наносили рисунок на бумагу или тонкий шелк, а затем уже работали красками. Весь

---

<sup>15</sup> Энциклопедия Байду. Стиль Сеи [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://baike.baidu.com/item/%E5%86%99%E6%84%8F%E7%94%BB/1137502?fr=aladdin>

<sup>16</sup> Энциклопедия Байду. Кисть китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://baike.baidu.com/item/%E6%AF%9B%E7%AC%94/324034?fr=aladdin>

процесс рисования длился всего несколько минут, что сильно отличало стиль *сеи* от *гунби*.

При работе над картиной в стиле *сеи*, кисть должна быть всегда влажной, нужно легко и быстро макать ее в тушь и краски. Изменяя жест и силу запястья, китайский художник может контролировать наклон кисти, толщину наносимой линии. Раз пропитав кисть, художник может ее кончиком написать точку самого насыщенного тона, а средней частью вершинки кисти нанести штрих более светлого оттенка.

Таким образом, до династии Юань пейзажный жанр или *шаньшуйхуа* оставался основным в системе жанров академической живописи, доминируя над *хуаняохуа* и являясь главным направлением традиционного китайского искусства. *Гунби* же являлся основным стилем всех жанров традиционной китайской живописи, таких как *жэньхуа* (человек, портрет), *шаньшуйхуа* (пейзаж) и *хуаняохуа* («цветы и птицы»). В течение династий Юань, Мин и Цин с появлением и распространением направления *вэньжэньхуа* новый стиль *сеи*, который был противоположен стилю *гунби*, постепенно занял доминирующее место. Живопись в жанре «цветы и птицы», выполненная в основном в стиле *сеи*, стала соперничать с пейзажем по своей значимости и постепенно заняла его место, определив на несколько веков вектор развития традиционной китайской живописи эпох Юань, Мин и Цин.

## **1.2. Специфика живописи жанра «цветы и птицы» эпохи Юань**

Благодаря своей культурной славе, период династии Южная Сун называется «Золотым веком» китайской академической живописи. Однако в глазах историков это время характеризовалось политическим спадом китайской государственности: сокращением площади и влияния страны, унижением военной мощи. В связи с этим, покорение Китая монголами впервые поставило страну под власть иноземцев. После распада государства Южная Сун на

территории Китая была основана новая империя, управлять которой стала монгольская династия Юань (1271 – 1368 гг.).

По мнению В.Ф. Сорокина, «в многовековой истории китайской культуры не однажды случалось так, что долго подготавливавшиеся перемены как будто вдруг обнаруживали себя, убыстряя плавный, замедленный ритм ее эволюции. Так произошло и в XIII веке»<sup>17</sup>. Действительно, эпоха династии Юань является особым периодом в развитии традиционного китайского искусства и литературы, несмотря на то, что она длилась всего 97 лет. Именно в это время в историю живописи жанра «цветы и птицы» была вписана новая, необычайно яркая страница.

В ранний период династии Юань традиционная китайская живопись, как и остальные виды искусства, развивалась с большим трудом, что было связано с напряженной социо-политической ситуацией в государстве. Под жестким монгольским правлением китайское общество было разделено на четыре класса: монголы, сэму (или «разные», к ним, например, причислялись мусульмане из Средней Азии и Персии), северные китайцы (*ханьжэнь*), южные китайцы (*наньжэнь*)<sup>18</sup>. После того, как была основана Юаньская империя, художественная традиция и установления Придворной академии художеств внезапно прервались. Под железной пятой монгольских правителей деятельность во всех областях национальной культуры, в том числе литературы и искусства, достижения которых аккумулировались в течение нескольких тысяч лет, также была запрещена. Можно сказать, что в ранний период династии Юань китайская академическая живопись находилась в шоковом состоянии.

Монголы, как воинственная нация и привилегированное сословие, дискриминировали коренных китайцев, особенно высокообразованных китайских интеллектуалов. Из-за глубоких национальных противоречий и

---

<sup>17</sup> Сорокин В. Классическая драма Китая в XIII-XVI веках // Изучение китайской литературы в СССР. – М.: Восточная литература, 1973. – С. 57.

<sup>18</sup> Династия Юань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://wreferat.baza-referat.ru/Династия\\_Юань](http://wreferat.baza-referat.ru/Династия_Юань)

расовой дискриминации в кругу коренных китайцев были распространены эскапизм и ностальгия, большинство из них не хотело служить государству, построенному захватчиками. В то же время, им и не предоставляли возможности стать чиновниками. Многие из них, не желая работать на монгольских императоров, нашли прибежище на юге Китая, вдали от политического центра, и ориентировались в своем творчестве на высокие достижения великих мастеров прошлого. Путем эскапизма китайские интеллектуалы сохраняли сокровища древней китайской культуры и искусства, в мыслях обращаясь к прошедшим блестящим периодам своего национального государства.

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. Именно в этом следует искать причины появления ряда выдающихся художников-интеллектуалов, которые стали ведущей силой в развитии традиционной китайской живописи династии Юань. Несмотря на то, что в кругу таких мастеров постепенно складывался своеобразный культ старины, возвеличивания китайской культуры прошлого, созданной в течение «Золотого века» династии Сун, в стилистике своих произведений они не следовали точно за художниками сунской эпохи, а соединяли манеру и почерк живописцев разного времени, стремясь выразить свою личность.

Художники-интеллектуалы Юаньской эпохи умело использовали кисть и тушь, их композиции служили средством выражения личных мыслей, идей, эмоций, внутренних переживаний. Такая 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»<sup>19</sup>.

По мнению китайских историков искусства, династия Южная Сун была зачаточным периодом в истории живописи *вэньжэньхуа*, тогда же выдающимся поэтом, художником и каллиграфом Су Ши впервые была предложена концепция *шижэньхуа* (или «Ши да фу хуа», в переводе – «живопись ученых-чиновников»), которая считается прототипом живописи *вэньжэньхуа*. Это искусство воплотило поэтику стихов всеми присущими ему визуальными средствами, само же стихотворение, в свою очередь, через глубину поэтического мышления автора пыталось поведать лаконичными словами о его восприятии мира. Пожалуй, именно поэтому Су Ши так высоко оценивал картину своего любимого художника Танской эпохи Ван Вэя: «Когда стихи и картины пишутся по одному закону, небо становится ясным ... Посмотришь на картины Танской эпохи Ван Вэя – в них стихи, прочитаешь стихи Ван Вэя – в них картины»<sup>20</sup>. Помимо этого, Су Ши четко объяснил, как изобразить бамбук: «Изображая бамбук ... прежде всего надо поместить образ бамбука внутри себя, держать в руках кисть, внимательно всматриваться. И тогда, когда ты разглядишь, что ты хочешь написать, – стремительно привести в движение кисть и уже не останавливаться. Если потеряешь мгновение – образ исчезнет, словно его и не было»<sup>21</sup>. Именно такая особенность легла в основу творческого метода мастеров живописи «цветы и птицы» Юаньской эпохи.

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 уголки природы «со

<sup>19</sup> Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 31.

<sup>20</sup> Желоховцев А. Н., Лисевич И. С., Рифтин Б. Л., Соколова И. И., Сухоруков В. Т., Черкасский Л. Е., Эйдин Л. З. Китайская литература: [III-XIII вв.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. Т. 2. – 1984. – С. 118.

<sup>21</sup> Там же. – С. 79-80.

свободной душой». 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, отметим, 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. Под жестким правлением монголов эти темы содержали более широкое значение: бамбук стал символом негибкости духа поработанного захватчиками народа, не сломленного, сохраняющего свои национальные духовные ценности, которые нельзя истребить. Лошадь, в основном, рассматривается как эмблема военной силы, в глазах художников династии Юань может выступать даже символом самого Китая. В живописи Юаньской эпохи лошадь не служит военным задачам, она бродит на природе одиноко и бесцельно, в такой метафоре подразумевается, что монгольский император не был способен обнаружить таланты. Разумеется, в то время лошадь была символом способности распознавать талантливых мужчин, но при династии Юань такие изображения трактовались, как предостережение правителям, наставление прислушиваться к искренним советам, высказанным верноподданными чиновниками, и использовать их в управлении своим народом.

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. Еще в IV в. выдающийся китайский художник и теоретик искусства Гу Кайчжи выдвинул

важный эстетический принцип, первым указав на безусловную необходимость выразительной техники: «Чтобы через форму передавать дух, должны быть и форма, и дух»<sup>22</sup>. И, хотя считается, что в данном случае, Гу Кайчжи имел в виду портретную живопись, это выражение с полным правом можно отнести и к другим жанрам, безотносительно к объекту изображения. После него художники разных эпох внесли свой вклад в развитие и обогащение теории композиции. Рассматривая произведения китайской живописи, выделим две особенности создания композиции: соблюдение закона единства противоположностей и подчинение формы содержанию.

После Гу Кайчжи новый прорыв в осмыслении композиционных основ китайской живописи произошел с появлением теории «Шести базовых законов китайской живописи», предложенных известным художником Се Хэ в V в. Один из этих законов – «Цзин Ин Вэй Чжи» (Соответственное расположение вещей). Спустя четыре столетия, художник и теоретик Танской эпохи Чжан Яньюань подчеркнул, что «самым важным в живописи является композиционное построение»<sup>23</sup>, комментируя теорию «Шести базовых законов китайской живописи».

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. Выделяются следующие этапы ее построения, использовавшиеся в живописи жанра «цветы и птицы» Юаньской эпохи, но в более лаконичном и простом варианте (Рис. 16):

1. Разделить полотно на девять квадратных частей, поставить две точки на каждой стороне, которые являются векторами для построения композиции;

---

<sup>22</sup> Гу Кайчжи. Живопись периода династий Вэй и Цзинь: каталог известных картин. – Пекин: Народное искусство, 1982. – С. 8.

<sup>23</sup> Чжан Яньюань. Записки о знаменитых картинах прошлых эпох. – Гуйчжоу: Гуйчжоуское народное издательство, 2009. – С. 263.



2. Выбрать любую точку, из которой начать писать стволы, ветки и т.п. Следует избегать рисования от центра в любую сторону и углы полотна;

3. Зрительно разделить полотно на четыре части: одна из них должна быть самой насыщенной изобразительными элементами, две – менее заполненными, последняя – свободной;

4. Часто в свободную часть картины добавляются маленькие объекты, которые не занимают много места и не мешают ее пустоте, такие как отдельные цветочки, листочки, птички, насекомые и т.д.

Описанные этапы воплощают способ создания композиции – «склонение к углу или краю полотна», которой славились художники Сунского периода Ма Юань и Ся Гуй, называвшиеся «*Ма И Цзяо, Ся Бань Бянь*» (в живописи Ма Юаня чаще всего был заполнен один угол полотна, а в картинах Ся Гуя – край листа)<sup>24</sup>. При создании композиции картины с большим количеством объектов (Рис. 17) следовало учитывать следующие принципы, а также уже названные выше:

1. Художник должен уметь отличать главное от второстепенного при рисовании;

2. Все изображенные объекты и надписи должны быть взаимосвязаны в одном произведении. Следует обеспечить равновесие всех предметов в пространстве. Надпись художника должна соответствовать общей идее работы;

3. 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. Этот принцип вполне воплощен в работе юаньского живописца Лай Аня «Рыба и водоросли» (Рис. 18). На этой картине художник не изобразил воду, а просто оставил пустое пространство, окружающее рыбу и водяные растения. Создалась иллюзия, что перед зрителями как будто плавают большая

---

<sup>24</sup> Энциклопедия Байду. Ма Юань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E9%A9%AC%E8%BF%9C/34010?fr=aladdin>

рыба. Действительно, в китайской живописи пустое пространство имеет большое значение и обладает выразительностью.

С точки зрения советского искусствоведа Е.В. Завадской, юаньская живопись является одной из наиболее совершенных страниц в истории китайского искусства. По ее словам, «живопись и каллиграфия этой поры явили необычайную тонкость монохромной техники, ясность и гармоничность восприятия мира, воплощенную в не имеющих себе равных пейзажах и живописи бамбука знаменитых художников династии Юань»<sup>25</sup>. Для известных картин Юаньской эпохи было характерным сочетание приемов живописи предыдущего времени, в частности, ясности художественного языка династии Тан, технической виртуозности и индивидуальности почерка династии Сун.

Рассматривая картины жанра «цветы и птицы» династии Юань, не трудно отметить, что монохромная техника широко использовалась. На самом деле эта техника была популярна уже в период государства Южная Сун, когда минеральные пигменты, являвшиеся редкими и дорогими материалами, были доступны лишь императорам, привилегированным сословиям и придворным художникам. На территории Китая большинство месторождений ископаемых, из которых изготавливались пигменты, находились на севере. В период династии Южная Сун эти места были оккупированы другими народами и не доступны. После того, как была основана Юаньская империя, монгольские правители перестали снабжать Придворную академию художеств, 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.

Известно, что изображение в традиционной китайской живописи выполняется наложением тушью линий и мазков. Историю использования туши в живописи Китая можно проследить вплоть до неолитической эпохи. До династии Тан тушь для рисования была простой, без обработки. Потом появилась техника многотональной (разбитой) туши, которая была открыта

---

<sup>25</sup> Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 121.

художником и поэтом Танской эпохи Ван Вэем, и стала новой страницей в истории ее использования. Живопись Ван Вэя характеризовалась применением техники «прерывистые мазки тушью разной густоты» (Рис. 19). А после него сложилась китайская живопись в монохромной технике.

В эпоху Юань возникли особые условия, послужившие толчком к широкому распространению монохромной живописи. Художники Юаньской эпохи достигли новых вершин в использовании туши, несмотря на то, что приемы и правила работы с ней были разработаны несколько веков назад. В глазах юаньских мастеров тушь не просто представлялась чёрной краской, она больше была похожа на изменчивое, имеющее оттенки вещество, которое может самостоятельно играть роль изображения при рисовании. Известно, что существуют пять (или шесть) оттенков туши в традиционной китайской живописи, которые называются «Пять тушей» (или «Шесть красок»). Под названием «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.

С точки зрения живописцев Юаньского периода, пользуясь правилом «Шести красок» можно использовать все возможности туши. С помощью только туши и кисти китайские художники могли создавать такие совершенные образы, что изображения словно оживали на картине. По историческим данным, цветы, вышедшие из-под кисти выдающихся художников династии Юань, нарисованные в монохромной технике, даже могли привлекать бабочек и пчёл. Секрет этого мастерства отчасти лежал в технике нанесения туши.

В основном выделяются следующие способы нанесения туши в традиционной китайской живописи:

1. «Густая тушь». Это почти черная тушь, в которую мало добавлено воды. С помощью нее изображают оборотные стороны, вогнутые поверхности и ближние предметы;

2. «Светлая тушь». Это тушь, которая содержит больше воды. Ею пишут светлые стороны, выпуклые поверхности и дальние предметы;

3. Техника «разбитой» и многотональной туши. Когда ранее нанесенная тушь еще не высохла, к ней добавляют еще туши, чтобы получить эффект движения. В результате создается эффект светотени;

4. Техника «брызганной туши». В древности сначала лили тушь на бумагу, а затем сразу же с помощью кисти из растекающейся туши создавали образы камней и деревьев. Теперь уже такой техникой не пользуются, а наносят изображение на бумагу, обмакивая кисть в тушь;

5. «Концентрированная тушь». Применяя разные способы рисования тушью, неоднократно наносят ее на бумагу. Обычно сначала рисуют светлой тушью, потом густой, более темной, как бы «накапливая» слой за слоем, чтобы создать впечатление многослойности;

6. «Пересохшая тушь». Густая до предела тушь. Она символизирует добротность;

7. «Вчерашняя тушь». Тушь не свежая, постоявшая ночь. Она очень черная, используется для создания эффекта особого контраста<sup>26</sup>.

Для классической живописи жанра «цветы и птицы» Юаньской эпохи было свойственно соединение изображения с поэтической каллиграфической надписью, что также было характерно для *вэньжэньхуа*. Поэтические строфы, как важный элемент китайской живописи, считались интеллектуалами вершиной китайской культуры. Не зря современному искусствоведу Цзун Байхуа принадлежат такие слова: «Китай – это царство и родина поэзии ... От «Шицзинь» («Книги песен») мы словно слышим эхо древности; в словах «утки кричат на островке», «красавица стоит у воды» звучат отзывы времен. Так современный человек возвращается в древние века с их простотой и непосредственностью, к безгрешному человеческому раю»<sup>27</sup>.

Поэтические надписи давно начали использовать китайские художники, но до династии Юань они, чаще всего, указывали на время, место и окружение

---

<sup>26</sup> Ли Фанпин. Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» (Эволюция и некоторые параллели). Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, 2003. – С. 48.

<sup>27</sup> Цзун Байхуа. Эстетическая прогулка. – Шанхай: Шанхайский народ, 1981.– С. 68.

художника, его творческую среду. В отличие от предыдущего времени, надпись Юаньской эпохи представляла собой скрытый контекст, который помогал дополнить и расшифровать символику изображения и его смысл. Кроме того, она также приносила в произведение декоративность и орнаментальность, служила важным толчком к возникновению необходимых ассоциаций у зрителя. При рисовании художники Юаньской эпохи стремились к единому ритму каллиграфического почерка и живописного мазка. Отмечено, что на картинах жанра «цветы и птицы», как правило, присутствуют и собственная надпись автора, и надписи коллекционеров последующего времени. Именно с династии Юань изображение и надпись, как некий художественный синтез, стали стандартом традиционной китайской живописи. Они одинаково ценились при прочтении картин жанра «цветы и птицы», как и остальных жанров живописи.

К структурным компонентам китайской живописи относится печать, которая придавала ей совершенство и законченность. Наличие печатей (одной или нескольких) очень характерно для картин жанра «цветы и птицы» Юаньской эпохи. Печати не играли такой важной роли в мастерстве живописца, как поэзия или каллиграфия. Но при этом, они нисколько не теряли своего значения на фоне становления и развития традиционной живописи. В древности различалась большая яшмовая императорская и малая «личная» печати. Как и в наше время, печать олицетворяла статус человека. Среди чиновников она указывала на власть, подчеркивала своеобразную иерархию. В среде образованных людей (художников-интеллектуалов) печать подтверждала место каждого человека в обществе, его уровень эрудиции и признания современниками и последователями. С эстетической точки зрения, любую печать можно рассматривать как своеобразную сконцентрированную картину. Она также отображает моральные качества конкретного человека, его эстетические вкусы и предпочтения.

Ни одно удачное и совершенное произведение живописи в Древнем Китае не могло обойтись без синтеза поэзии, каллиграфии, изображения и

печати. Именно так формировалась специфика классической китайской живописи, складывалось ее жанровое и стилевое своеобразие.

Итак, несмотря то, что монгольское владычество длилось всего около столетия, период династии Юань представляется особым в истории Китая, наложившим свой отпечаток на живопись своего времени. В Юаньскую эпоху живопись *вэньжэньхуа* оформилась как новая развивающаяся сила традиционной китайской живописи, которая потеснила позиции академического направления. В этот период жанр «цветы и птицы», выросший на основе теорий и эталонных произведений мастеров предыдущих времен, получил новые возможности в технике рисования и новые направления развития. Согласно мнению советского искусствоведа Е.В. Завадской: «Ясность членений, точность слова, необычайная изысканность и простота образов отличают как само искусство, так и его теорию в период Юань»<sup>28</sup>. Благодаря этим особенностям, живопись династии Юань оставила заметный след в истории развития традиционной китайской живописи.

### **1.3. Выдающиеся мастера эпохи Юань, поэтика и принципиальный символизм их живописи**

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<sup>29</sup>.

Следует подчеркнуть, что китайской живописи свойственен принципиальный символизм, 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 благожелательное

---

<sup>28</sup> Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 127.

<sup>29</sup> Там же. – С. 123.

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 негибкости 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 мастера Сунской эпохи представляли философским и мистическим действием. Бамбук становится ключевым образом в Юаньскую эпоху, символизируя идеал учёного, которого не могут сломить невзгоды жизни. Нередко, «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).

«Три друга холодной зимы» (сосна, бамбук, слива мэйхуа) и, в целом, зимний пейзаж были излюбленной темой живописи в жанре *хуаняохуа*, как и «цветы четырех сезонов» – символическое изображение четырех времен года.

Сюжеты на тему «Четырех благородных» – изображения орхидей, дикой сливы, бамбука и хризантемы появились в X веке и с течением времени снискали огромную популярность.

Несмотря на то, что после распада Сунской империи монгольские правители перенесли столицу из южного Ханчжоу в Пекин на севере, именно юг Китая по-прежнему оставался оплотом национальной художественной культуры. При этом в Юаньскую эпоху южный город Усинь, который находился недалеко от столицы бывшей империи Ханчжоу, был родиной многих живописцев. Отсюда вышла группа выдающихся художников, которую наименовали «Восемь талантов из Усина». Среди них самыми известными были Цянь Сюань и Чжао Мэнфу, которые специализировались на живописи жанра «цветы и птицы».

Цянь Сюань (1239–1299 гг.) с детства начал изучать конфуцианство. Получив хорошее образование, он сдал государственный экзамен для отбора чиновников, но, к сожалению, еще до его назначения на должность, столица государства Южная Сун была захвачена монголами, а вскоре пала и Сунская империя. Цянь Сюань отказался служить монгольскому государству и уехал в родной город Усинь. С тех пор он начал жить отшельником и посвятил себя искусству, каллиграфии и поэзии. Вместе с этим, он преподавал живопись, среди его учеников известнейшим стал Чжао Мэнфу, который вместе со своим учителем снискал большую славу и занимает видное место в истории традиционной китайской живописи.

Цянь Сюань, 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. Не случайно, его живопись характеризуется «духом древней живописи» (*гуьи*). Кроме того, многие картины Цянь Сюаня были созданы в



стиле *гунби*, который был свойственен академической живописи сунского времени (Рис. 20-22).

Рассмотрим одну из известных картин Цянь Сюаня «Цветущая груша» (Рис. 23), которая хранится ныне в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке. Эта картина была написана в стиле *гунби*. На ней изображены ветви дикой груши с распускающимися цветами. Тщательно передана текстура листьев, лепестков и ветвей, которые при всей четкости прорисовки окрашены легкими оттенками красок и туши. Композиция этой картины построена в традициях академической живописи Сунской эпохи: ветви, как главный мотив, написаны в центре полотна, белые цветочки как бы разбросаны в живописном беспорядке, а надписи исполнены по левому и правому краям. Все эти особенности придают картине изящество и элегантность.

В поэтической надписи Цянь Сюань выразил свое сожаление о прошлом Сунской эпохи. Действительно, изображение цветов груши означает две метафоры. Во-первых, тоску по оккупированной Родине: «груша» в китайском языке читается как «ли» и при произношении иначе означает «расставание», поэтому расцветающие цветы плодового дерева могут являться символом гнетущей тоски Цянь Сюаня по утраченной империи. Во-вторых, цветы груши можно трактовать и как психологический автопортрет художника. Пора их расцвета связана с весной, когда возрождается природа, и распускаются остальные цветы. Автор так пишет в своем стихотворении на картине: «Среди разноцветных цветов маленькие белые цветочки, наверное, не видны, тем более на закате солнца». Однако они все еще продолжают распускаться и цвести, их аромат распространяется вдаль, как будто собирается поведать кому-то свою тайну. Цянь Сюань родился в конце Сунской эпохи – «Золотого века» китайской живописи, того времени, когда творили многие великие мастера. Сравнивая себя со скромными цветами груши, молодой Цянь Сюань, может быть, представляет себя не таким блестящим, как они. Под пятой монгольских правителей фундамент китайского искусства, Придворная академия художеств разрушена, традиции китайской живописи, аккумулированные в течение

тысячи лет, сохраняются с большим трудом. В такой «смутный» период Цянь Сюань все ещё продолжает надеяться, творить и, как цветущие, нарисованные им грушевые цветы, с надеждой смотрит в будущее.

В глазах китайских исследователей живопись Цянь Сюаня служит связующим звеном, отражает переход в истории развития китайской живописи от эпохи Сун к Юань<sup>30</sup>. 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 гг.). Он родился в городе У Синь провинции Чжэцзян. В разгаре своей художественной карьеры Чжао Мэнфу был призван ко двору и обласкан монгольским императором Хубилаем (в китайской истории он известен под посмертным династическим именем Ши-цзу), который высоко ценил его многочисленные достоинства. Император так отзывался о нем: «У Чжао Мэнфу есть благородное происхождение, красивая обворожительная внешность, он также является честным и образованным человеком, одновременно талантливым в литературе, живописи и каллиграфии, кроме того, он ещё хорошо разбирается в буддизме и даосизме»<sup>31</sup>.

Будучи знатного рода, и в родстве с императорской династией Сун, Чжао Мэнфу в юности служил чиновником при дворе. После распада страны и завоевания китайского государства монголами он жил в маленьком южном городе Хучжоу. Однако десять лет спустя принял приглашение монгольского императора Хубилай-хана и переехал в столицу того периода Даду (Пекин). В течение следующих пяти лет Чжао Мэнфу был поборником денежной и

---

<sup>30</sup> Е Шанцзин. История китайской живописи жанра «цветы-птицы». – Ханьчжоу: Чжэцзянское народное изобразительное искусство, 2015. – С. 242.

<sup>31</sup> Энциклопедия Байду. Чжао Мэнфу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%B5%E5%AD%9F%E9%A0%AB/6733919?fr=aladdin>

антикоррупционной реформы. Из-за службы монгольскому правителю якобы из корыстных интересов, он в глазах коренных китайцев стал предателем родины. Тем не менее, будучи чиновником, приверженным монгольскому правительству, Чжао Мэнфу сделал много полезного для улучшения жизни коренных китайцев. Во время государственной службы он старался отстраняться от политических интриг и сохранял моральную чистоту отшельника. Такая напряженность и противоречие между активным участием в жизни страны и самоуглоблением и внутренним одиночеством вполне была воплощена в его живописи.

Как сторонник живописи «*Ши Да Фу Хуа*» (родственный *вэньженьхуа* термин, означающий «живопись ученого-чиновника»), 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 китайской общества Юаньской эпохи. Чжао Мэнфу, как большой знаток старины, сохранил много картин трех мастеров живописи, ученых-чиновников династии Сун – Су Ши (1037–1101 гг.), Ли Гунлиня (ок. 1041–1106 гг.) и Ми Фу (1052–1107 гг.), которые относились не только к литературной элите своего времени, но были также выдающимися художниками и каллиграфами. Исследуя их работы, Чжао Мэнфу стал новатором живописи ученых-чиновников, внеся в свои произведения эстетические каноны сунской живописи. Отметим, что в своих работах жанра «цветы и птицы», и особенно в изображении скал, деревьев и бамбука Чжао Мэнфу подражал сунским художникам Су Ши и Вэнь Туну (1019–1079) (Рис. 24–26). Его произведение «Удод на ветке бамбука» из собрания Государственного китайского музея Гугун в Пекине — один из примеров его живописи в жанре «цветы и птицы» (Рис. 27). Картина выдержана в сдержанных, коричнево-серых тонах, она напоминает старинное полотно, отмеченное «духом древней живописи» (*гуйи*). Гораздо более красочной работой Чжао Мэнфу является свиток «Десять хризантем», датирующийся ок.

1305 г., и происходящий из коллекции Чэн Ци, Токио (Рис. 28). Здесь художник в лучших традициях северосунского реализма изобразил десять кустов хризантем разного цвета. На примере этой работы хорошо видно влияние его учителя и друга Цянь Сюаня, который был известен, прежде всего, как мастер жанра «цветы и птицы». Тем не менее, полихромные картины с изображением цветов для Чжао Мэнфу крайне редки, известен лишь один его свиток «Подсолнух», выполненный на бумаге, из музея Гугун в Пекине.

Чжао Мэнфу стремился в своих произведениях передать «дух древней живописи» (*зуйи*). Он являлся последователем философии своего предшественника, художника и мыслителя Су Ши, который утверждал, что «подобие формы не является целью создания образа, идея рождается раньше кисти»<sup>32</sup>. Чжао Мэнфу 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 «Четыре великих мастера живописи эпохи Юань»: Хуан Гунван (1269 – 1354 гг.), У Чжэнь (1280 – 1354 гг.), Ни Цзань (1301 – 1374 гг.) и Ван Мэн (1308 – 1385 гг.), которые достигли больших высот в живописи. При знакомстве с их произведениями и изучая сведения об их жизни, понимаешь, что между этими мастерами много общего.

Во-первых, все они были коренными китайцами, не явно, но находились в оппозиции к монгольским правителям и не хотели им служить. По большей части, все они жили отшельниками в южных городах Китая, далеких от административных центров.

Во-вторых, с детства эти художники воспитывались в духе конфуцианства, что при династии Юань не приветствовалось, их знания и

---

<sup>32</sup> Энциклопедия Байду. Су Ши [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8B%8F%E8%BD%BC/53906?fr=aladdin>

умения не были признаны монголами. Чтобы приобрести душевное равновесие и покой, они избирали для себя новые религии – буддизм и даосизм.

В-третьих, живопись для них была духовной отдушиной – изображая природу, они не стремились к внешнему сходству, а вносили личностные переживания и идеи в изображаемый сюжет. Их произведения отличались субъективностью и подготовили утверждение стиля *сеи* при династии Мин.

В-четвёртых, все они были художниками-интеллектуалами. Живописные произведения этих мастеров, как правило, состоят из трех частей: изображения, каллиграфии и поэзии, что является важной особенностью нового для того времени типа живописи *вэньжэньхуа*<sup>33</sup>.

Среди вышеназванных четырех живописцев эпохи Юань Хуан Гунван и Ван Мэн были великими пейзажистами, а Ни Цзань и У Чжэнь специализировались на живописи жанра «цветы и птицы» (*хуаняохуа*).

Ни Цзань, как великий мастер живописи жанра «цветы и птицы» Юаньской эпохи, был родом из семьи помещиков. В детстве он получил хорошее образование, в его доме хранились богатые семейные коллекции картин знаменитых художников прошлых веков. Уже с детства, Ни Цзань проявлял большой интерес и влечение к живописи. Однако в пору его юности с распадом Сунской империи его спокойная жизнь была нарушена. При монголах Ни Цзань стал жить отшельником на юге Китая в городе Уси, вдали от шума больших городов. Окунувшись в сельскую спокойную жизнь, он посвятил себя живописи, каллиграфии, поэзии, создав свой личный стиль, девизом которого выбрал «естественность и великую простоту» (*пиндань*). Этот стиль лег в основу 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

---

<sup>33</sup> Ян Ци. Сборник из шестнадцати лекций по старому китайскому изобразительному искусству. – Пекин: Чжон хуа шу цзюй, 2008. – С. 296.

совершенства стиля. В это время Юаньская империя стала клониться к закату, коренные китайцы подняли восстание против монгольского правления. Однако политические волнения не оказали никакого влияния на творчество художника.

Продолжая свою аполитичную и спокойную жизнь, Ни Цзань сосредоточился исключительно на живописи и написал свои лучшие работы в жанре «цветы и птицы». Среди них самой известной является свиток «Ветви бамбука» (Рис. 29), который хранится в Государственном китайском музее Гугун в Пекине. Характер изображение бамбука на этой картине, ее композиция, полностью отражают стиль живописи мастера – «естественность и великую простоту». Действительно, Ни Цзань не раз рисовал бамбук еще с юности. Рассматривая его раннее произведение «Деревья на осеннем ветру» (Рис. 30) из собрания Государственного китайского музея Гугун в Тайбэе можно заметить, что в юности художник предпочитал реалистическую манеру. Изображая бамбук, он тщательно написал его сочленения, ветви, листья. А в последние годы жизни он перестал стремиться к внешнему сходству, ввёл свою идею в каждый мазок кисти, даже можно сказать, что его кистью управляла не рука, а воля. Это ярко выражено в поздней картине Ни Цзаня «Ветви бамбука». Растение изображено без «коленцев», непрерывными бесперебойными линиями, а старые и свежие листья исполнены разными оттенками туши: густыми и лёгкими. Несмотря на то, что художник не тщательно выписал детали бамбука, он замечательно использовал простые линии и оттенки туши в передаче характера растения, и возникает ощущение, как будто эти ветви реально колеблются на осеннем ветру.

Кроме того, идею и смысл этой работы Ни Цзань непосредственно выразил в поэтической надписи на картине: «На закате жизни у меня больше нет радости, творить мне хочется, но не могу, кисть не держит старая рука, моя художественная карьера клонится к закату». Разумеется, это прощальные слова художника. Однако из-под его кисти вышел бамбук совсем другой по характеру, он богат жизненными силами, у него нет вялых листьев. Действительно, после этой картины Ни Цзань написал еще несколько на тему

бамбука (Рис. 30-33), стиль и техника которых были похожи на предыдущую работу. В них Ни Цзань использовал еще более простые линии, на некоторых картинах бамбук был изображен одним движением кисти.

После распада династии Юань китайская пейзажная живопись возродилась, но в действительности *шаньшуйхуа* утратил главенствующие позиции, а жанр «цветы и птицы», напротив, начал путь к процветанию. При этом, работы *хуаняохуа* Ни Цзяня продолжали высоко цениться в периоды Мин и Цин. Известный художник и эстет минской эпохи Дун Цичан так писал об этом большом живописце: «среди художников Юаньской эпохи можно выделить много великих мастеров, тем не менее, их творчество было ограничено стандартами живописи Сунского периода. В отличие от них, живопись Ни Цзяня характеризуется великой простотой и непосредственностью»<sup>34</sup>. В глазах минского ученого и знатока искусства Ван Шичжэня произведения Ни Цзяня были неподражаемы, потому что в них были использованы скупые и простые линии, лишённые недостатков и небрежности, которые придавали работам непритязательность и глубокомысленность, скопировать их было невозможно<sup>35</sup>. Многие из художников Минской и Цинской эпохи изучали технику рисования Ни Цзяня и применяли ее в своём творчестве. Может быть, последователи Ни Цзяня и овладели его манерой, но они не могли полностью воспроизвести дух его живописи, в связи с отсутствием жизненного опыта.

В Юаньскую эпоху бамбук не только изображал Ни Цзань, он также был любимой темой другого художника эпохи Юань – У Чжэня. Он родился в провинции Чжэцзян в городе Шаньцзя, который находился недалеко от столицы Сунской империи. После ее оккупации монголами он отказался от приглашения нового правителя и начал жить в уединении. Проживая в горах, У Чжэнь много читал классиков, о конфуцианстве, буддизме и даосизме, одновременно занимаясь живописью, каллиграфией и поэзией. Поэтому, его

---

<sup>34</sup> Ян Ци. Сборник из шестнадцати лекций по старому китайскому изобразительному искусству. – Пекин: Чжон хуа шу цзюй, 2008. – С. 302.

<sup>35</sup> Там же. – С. 303.

картинам свойственна особая философия. На его произведениях чаще всего встречается монохромный бамбук и цветы сливы мэйхуа, в изображении которых художник добился больших успехов. Самое знаменитое произведение У Чжэня – альбом «Монохромный бамбук», хранящийся в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе. Рассмотрим одну картину из этого альбома – «Бамбук на ветру» (Рис. 34). Изображая на ней побеги бамбука, У Чжэнь использовал прямые и крепкие мазки, похожие на каллиграфический штрих «Чжуань». А при написании листьев бамбука он использовал короткие каллиграфические штрихи «бешеной скорописи», сделанные резкими ударами кисти.

Кроме бамбука, У Чжэнь ещё с удовольствием рисовал тушью цветы сливы. На своей известнейшей картине «Дерево дикой сливы» (Рис. 35), которая ныне хранится в Ляонинском провинциальном музее в городе Шэньян, У Чжэнь написал сливовую ветвь с зимующими цветочными почками. Ветви на картине были сделаны непрерывными линиями густой тушью, а цветочки написаны узкой кистью прозрачной тушью, так, что создается впечатление, будто сливовые цветочки наполнены жизненной силой и растут под зимним снегом. В надписи на картине У Чжэнь сообщает, что зима – его любимое время года, когда под снегом цветет дикая слива – это «единственная красота в мире». В самом деле, сливовые цветы являются метафорой жизни художника – хотя он и жил под пятой монгольских правителей, не служил чиновником, но наслаждался жизнью в уединении и нашел путь к духовному покою, которым стала для него живопись. В целом, У Чжэнь достиг высокого мастерства в живописи жанра «цветы и птицы», он 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 «Мочжу» в ранний период династии Мин.

Таким образом, в течение столетия Юаньской эпохи появилось много выдающихся живописцев, чье мастерство и талант обновили традиционную



китайскую живопись. В период потери независимости и национального унижения для коренных китайских интеллектуалов живопись стал главным способом выражения тоски по Родине. С помощью ее средств и оригинальной техники художники передавали свое восприятие окружающего мира и свои собственной идеи, они стимулировали развитие живописи *вэньжэньхуа* и возникновение стиля *сеи* в Минскую эпоху.

### **Выводы к первой главе**

Подводя итоги первой главы диссертации, сделаем следующие выводы.

1. *Гохуа* – традиционная китайская живопись, которая отличается от европейской инструментами, материалами и способом обрамления картин. По темам творчества китайская живопись классифицируется на три жанра: *жэньхуа* (человек, портрет), *шаньшуйхуа* (пейзаж) и *хуаняохуа* («цветы и птицы»). Последний жанр подразумевает не только изображение цветов и птиц, но и животных, насекомых, деревьев, трав, камней и др.

2. История изображений растений и птиц в китайском искусстве прослеживается от эпохи неолита. 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. В развитии китайской живописи *хуаняохуа* можно выделить три важных периода: до династии Тан (до VII в.), династии Тан и Сун (VII–XIII вв.), династий Юань, Мин и Цин (XIII–XX вв.).

3. В период династии Тан стало происходить отделение жанра «цветы и птицы» от пейзажа. Выполняя декоративную функцию, живопись *хуаняохуа* при династии Тан была популярна в кругу аристократического сословия и вошла в традиционное изобразительное искусство как самостоятельный жанр. В эпоху Пяти династий и десяти царств (VII–X вв.) была основана первая в истории Китая Придворная академия художеств. При этом, жанр «цветы и птицы» стал одним из основных в академической живописи Китая. Эпоха Сун была «Золотым веком» китайской академической живописи, популярнейшими жанрами которой являлись *шаньшуйхуа* (пейзаж), и *хуаняохуа* («цветы и

птицы»)), переживавшие свой первый расцвет. В поздний период эпохи Сун возникло новое направление – живопись ученых-чиновников, которое находилось в оппозиции к придворному академическому, и внесло свежую струю в развитие жанра «цветы и птицы».

4. До династии Юань в китайской живописи доминировало академическое направление, в таких работах широко использовался стиль *гунби*. После основания Юаньской империи художественные традиции Придворной академии искусств не нашли продолжения, но живопись ученых-чиновников продолжала развиваться, что подготовило переход от нее к живописи ученых-интеллектуалов, которая при династии Мин получит официальное наименование *вэньжэньхуа*.

5. В эпоху Юань при монгольских правителях живопись стала важным способом выражения личных идей (в том числе политических) и мнений коренных китайских интеллектуалов, многие из которых отказались от государственной службы, уехали на юг Китая и жили уединенно. В отличие от придворных художников, изображавших сюжеты, связанные с императорским дворцом или по заказу императоров, художники-интеллектуалы эпохи Юань писали свое окружение, бытовые сюжеты. Любимым иносказательным мотивом их творчества был бамбук.

6. Живопись жанра «цветы и птицы» в Юаньскую эпоху представляет собой синтез изображения, каллиграфии, поэзии и печати. Такое единство станет стандартом живописи *вэньжэньхуа* в последующее время. Большинство картин были выполнены в монохромной технике. Художники Юаньской эпохи достигли новых вершин в применении туши и построении композиции. Одной из главных черт творчества юаньских мастеров было то, что они не скрывали процесса своей работы, а, скорее, позволяли зрителям «видеть» свою кисть, чувствовать и анализировать процесс, видеть свой авторский почерк. В изучении и обновлении техник рисования они продвинулись дальше, чем живописцы предыдущего времени.

7. Среди художников-интеллектуалов эпохи Юань стало довольно распространенным упоминать о ранних стилях живописи. В некотором смысле, стала формироваться теория развития живописи. Этот процесс осмысления прошлого затронул не только пейзажи и другие работы современников, но и тематику большого количества более ранних картин, которые коллекционировали и пытались критически анализировать. Кроме того, известно, что в эпоху Юань поддержку китайскому искусству оказали даосские монахи, которые имели более высокий социальный статус, при этом стиль живописи *вэньжэньхуа* Юаньской эпохи в полной мере соответствовал их эстетическому вкусу.

8. Выделяются пять наиболее известных живописцев Юаньской эпохи, которые специализировались на живописи жанра «цветы и птицы»: Цянь Сюань, Чжао Мэнфу, Жэнь Жэньфа, Ни Цзань и У Чжэнь. Все эти художники были коренными китайцами, их мировоззрение сложилось под влиянием конфуцианства, буддизма и даосизма, что нашло отражение в их живописи. Их картины были нарисованы в стиле *гунби*, который, тем не менее, отличался от академической манеры живописи Сунской эпохи своей естественностью и привнесением личностного начала. Творчество этих мастеров оказало большое влияние на живопись раннего периода династии Мин и стимулировало возникновение стиля *сеи*.

## ГЛАВА 2. Развитие китайской живописи *хуаняохуа* в эпоху Мин.

### Дихотомия *вэньжэньхуа* и академического направлений

#### 2.1. Особенности развития живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период правления династии Мин

Когда власть в Китае перешла в руки династии Мин (1368 – 1644 гг.), то начались процессы укрепления экономики и социальной стабильности. Уже в начале XVI века количество населения в Китае насчитывало более 100 млн. человек<sup>36</sup>. Развитие культуры и искусства в эпоху империи Мин, как и раньше, было тесно связано с социально-политической ситуацией в Китае. Поэтому вкратце необходимо отметить, что основные усилия новой династии были направлены на укрепление устаревших феодальных институтов. Было невозможно сделать это без облегчения нищенского положения местных земледельцев и горожан. «Крестьяне прикреплялись к земле, а горожане приписывались к месту проживания. Так они подчинялись бюрократическим инстанциям, которые вынуждали их отбывать тяжелые трудовые обязательства»<sup>37</sup>.

Минская династия еще в начале своего правления приложила много усилий для стабилизации экономики страны. Сделала она это, с помощью введения вместо обесцененных бумажных денег бронзовых монет и весового серебра. Отмечается, что правители «укрепили идеологические основы государства официальным признанием приоритета реформированного конфуцианства (чжусианства) и классической конфуцианской системы образования»<sup>38</sup>.

Внешние отношения были оживлены, путем обмена посольствами. Китайские миссии направлялись в различные страны, осуществлялись также и морские экспедиции. Но начало кризиса феодального китайского общества

<sup>36</sup> Китай в XVI – начале XVII в. // История Востока / Л. Б. Алаев, К.З. Ашрафян и Н.И. Иванов. – Москва: Институт востоковедения РАН, 1999. – Т. 3. – С. 270.

<sup>37</sup> Очерки истории Китая с древности до «опиумных» войн / Под редакцией Шан Юэ. – М., 1959. – С. 403–412.

<sup>38</sup> Китай во второй половине XIV – XV в. // История Востока: В 6 тт. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2000. – Т. 2. – С. 84.

(XVI–XVII вв.) значительно ослабило позиции империи на международной арене. Это стало особенно ощутимо после череды острых поражений в ходе ряда захватнических походов китайских войск.

Эпоха династии Мин характеризовалась довольно развитым земледелием, даже учитывая сложные условия жизни и труда крестьян, которые использовали усовершенствованные ирригационные сооружения. В частности, применялись водоподъемные транспортеры, совершенствовались способы отбора семян и его яровизации, сроки пересадки и полива растений. Развивались методы обработки различных почв, учитывая при этом совместимость растений, умело сохранялась влага. Актуальным стало распространение хлопчаткачества и, соответственно, применение крестьянами хлопчатобумажных тканей собственного производства. Этими процессами объясняется и совершенствование механизмов станков для изготовления шелка, который служил главным материалом придворной живописи.

Известно, что развитие культуры и изобразительного искусства зависит от политических, экономических и социальных обстоятельств. После падения монгольской династии Юань, возрождение родной страны сделало Китай вновь великой державой. Династия Мин подчеркнула свою связь со славным прошлым государств Тан и Сун, которые были «Золотыми веками» в истории Китая. Такая преемственность в эпоху Мин нашла выражение в оптимизме и расцвете культуры и искусства.

На начальном этапе правления династии Мин все виды искусства нуждались в возрождении. Прежде всего, на юге Китая в городах Ханчжоу и Нанкине, стали оживляться экономика и торговля. Ханчжоу был столицей Китая при династии Сун, здесь были сосредоточены все главные достижения и традиции китайской живописи, а Нанкин стал новой столицей при Мин. Сюда переехал двор, здесь собирались почти все состоятельные и образованные люди, которые проявили большой интерес к живописи. Поэтому эти города, в первую очередь, стали торгово-экономическими и культурными центрами в ранний период династии Мин. В них жили и работали многие

профессиональные художники, которые были рекомендованы императору и стали придворными, другие же, которых причисляют к художникам-интеллектуалам, не жили рисованием, они состояли не государственной службе, были чиновниками и т.д.

Действительно, можно разделить художников Минской эпохи на две группы: придворных художников (работавших в Академии художеств) и художников-интеллектуалов (образованных людей, которые славились живописью, но занимались ею в свое удовольствие). Различия между ними состоят не только в географии места их пребывания, но в первую очередь, они относятся к стилю их работ, содержанию произведений, а также заключаются в принадлежности художника к тому или иному социальному слою. Соответственно, живопись Минского периода также можно разделить на два основных направления: *вэньжэньхуа* и академическое. Отметим, что 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. На самом деле, такая дифференциация сложилась исторически по нескольким причинам.

С III века произошло разделение путей развития северной и южно-центральной областей Китая. Север на несколько столетий превратился в арену иноземных нашествий, разрушения и смешения культур, а юг волна вторжений практически не затронула. Различия естественно-хозяйственных, этнических и социальных условий Севера и Юга усилили разделение. Возникли и параллельно существовали две отличные друг от друга культуры, чему не мог помешать даже систематический отток на Юг населения с вовлеченного в бездну политического хаоса и войн Севера. При династии Юань на севере Китая находился политический центр монгольского господства, а на юге коренные китайцы обрели спокойную жизнь.

С наступлением периода Мин восстановление китайской государственности и традиционной культуры усилило творческую конкуренцию двух художественных школ – «Северной» и «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*.

По историческим сведениям, в ранний период династии Мин китайская академическая живопись начала восстановление раньше, чем *вэньжэньхуа*. Ее оплотом была известная Чжэцзянская школа.

Чжэцзянская школа состоит из ряда китайских придворных художников, которые служили в Академии художеств династии Мин. Эти мастера специализировались на больших и декоративных картинах в стиле *гунби*, в духе династии Сун. Название этой школы произошло от названия провинции Чжэцзян, которая является родиной для большинства представителей этой школы.

Еще до того, как была основана Придворная академия художеств, минский император нередко оказывал поддержку художникам Чжэцзянской школы и покупал их картины. А затем они были приглашены служить в Придворной академии художеств. Поэтому можно сказать, что Чжэцзянская школа полностью посвятила себя академической живописи. Ее художники часто перерабатывали и копировали картины известных мастеров прошлого, особенно картины жанра «цветы и птицы» в стиле *гунби*. Их работы характеризовались использованием ярких красок и густой туши.

Основателем Чжэцзянской школы является Дай Цзинь, который стал одним из главных придворных художников династии Мин и считается самым знаменитым из них. Большинство достижений этой школы связано с ранним и средним периодом династии Мин, а в поздний ее постепенно затмила школа *Умэнь*, которая специализировалась на живописи *вэньжэньхуа*.

Дай Цзинь, как основатель Чжэцзянской школы, считается известнейшим придворным художником раннего Минского периода. Он родился в провинции Чжэцзян в обычной крестьянской семье. В юности учился живописи у художников из своего родного города, которые специализировались на жанрах

*шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*. Во время правления императора Сюаньдэ он, благодаря своему мастерству, был рекомендован на службу в Придворную академию художеств. Его коллеги завидовали ему, и из-за их интриг он был уволен, вернулся домой на юг и там продолжил свои занятия. Хотя он ушёл из Придворной академии художеств, но его стиль сильно повлиял на манеру живописи остальных, тем более у него было много учеников, которые также были отобраны и стали придворными художниками.

Чжэцзянская школа разворачивалась на уникальном историческом фоне. Представляется далеко не случайным, что именно она сделала первый шаг на пути восстановления традиционной китайской живописи в ранний период династии Мин. При династии Южная Сун (1127 – 1279 гг.) столица была перенесена в город Ханчжоу, что создало экономические и культурные условия развития провинции Чжэцзян и восстановило там традиции китайской академической живописи. После распада династии Сун (в 1279 году) без поддержки верховных властителей академическая живопись перестала развиваться, но ее техника и приемы были сохранены в провинции Чжэцзян местными профессиональными художниками. После того, как в начале династии Мин была воссоздана Придворная академия художеств, живопись стала возрождаться, и на тот момент именно Чжэцзянская школа удовлетворила спрос заказчиков на традиционные картины.

В истории китайского искусства Дай Цзинь считается «знатоком живописи всех мастеров», что указывает на его широкие познания в области старинной живописи, которые он использовал в своем творчестве. Например, он пользовался выразительными «топорными», фактурными штрихами и композиционными построениями, которые были популярны в сунской живописи, а также стилем *гунби*, характерным для произведений династии Юань. Иначе говоря, он умело заимствовал и преобразовывал технику и стили различных мастеров прошлого.

В нашем исследовании рассмотрим две картины жанра «цветы и птицы» Дай Цзиня. Первая называется «Мальва, камень и бабочки» (Рис. 36), она



хранится в Государственном китайском музее Гугун в Пекине. Эта работа создана в стиле *гунби*. На картине художник тщательно выписал расцветающую мальву, стоящую на склоне, перед ней – камень, а над цветами – пара летящих бабочек. При изображении листьев мальвы, чтобы показать их мягкость и нежную красоту, Дай Цзинь использовал технику *могуфа* (рисование предметов тушью без контуров), которая была характерна для мастера предыдущей эпохи Цянь Сюаня. Лепестки цветов художник окрасил переходом от белого к красному цвету. А текстуру камня передал мощными и грубыми «топорными» штрихами. Бабочки так тщательно изображены, что кажется, будто они живые и реально парят над цветами. По надписи на картине можем понять, что Дай Цзинь создал эту картину для своего друга, который жил отшельником. Она была выполнена в 1441 г., когда художнику исполнилось 50 лет. Именно тогда его оклеветали коллеги, он был уволен из Придворной академии художеств и вернулся в родной город. Там он нашел новых друзей, они понимали друг друга, «как цветы и бабочки». Отметим, что мальва – растение, тянущееся к солнцу, в Китае она символизирует искренность и жизнерадостность. Следовательно, на этой картине расцветающая мальва – сам художник, летающие бабочки – его новые друзья, а дикие травы и твёрдый камень – завидующие ему коллеги. Видимо, Дай Цзинь, наслаждаясь новой жизнью в родном городе, в один прекрасный летний день кистью, тушью и яркими красками метафорически запечатлел свою жизнь.

Вторая картина Дай Цзиня, происходящая из частной китайской коллекции, называется «Бамбук, камень и хризантемы» (Рис. 37). Эта работа, как и первая, написана в стиле *гунби*. Она выполнена в духе сунской академической живописи. Дай Цзинь написал ее во время своей службы в Придворной академии художеств. На картине тщательно изображены бамбук, хризантемы и большой камень во всех деталях и подробностях. Бамбук и камень на переднем плане окрашены в темные тона, а хризантемы на заднем – в светлые. Такой контраст придаёт картине скромную, но изысканную красоту. Установлено, что все изображенные элементы композиции относятся к

любимым темам китайских императоров разных династий. Бамбук, камень и хризантемы в глазах китайцев являются символами человека высших моральных качеств, который соответствуют принципам конфуцианства. Учение Конфуция в древнем Китае было основой общественной идеологии и государственного устройства, оно также являлось важным методом укрепления власти, которым пользовались императоры разного времени. Таким образом, картина Дай Цзиня была исполнена вполне в духе академической живописи и в то же время, удовлетворяла эстетическому запросу господствующей верхушки общества.

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.

Таким образом, в ранний период династии Мин достижения Чжэцзянской школы в основном выразил в своем творчестве Дай Цзинь, именно он проложил главный путь развития академического направления и оказал большое влияние на следующее поколение художников, которые стали последователями Чжэцзянской школы.

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. Исключение составляет школа *Мочжу*.

Школа *Мочжу* (в переводе – «живопись бамбука тушью») была основана в конце XIV века в провинции Цзянсу. Ее приверженцами были Сун Кэ, Ван Фу, Ся Чан и др. Школа *Мочжу* характеризовалась тем, что:

1. Основной темой и элементом картин был бамбук;

2. Материалами и средствами живописи являлись тушь и вода;
3. В традициях рисования чувствовалась большая преемственность;
4. В своих произведениях художник ярко выражал черты своего характера, свою личность<sup>39</sup>.

Сун Кэ, первый представитель школы *Мочжу* Минского периода, родился в 1327 г. в городе Сучжоу. В молодости он был военным, потом стал чиновником, в зрелом возрасте уволился и уехал в родной город, где увлекся рисованием, стал известным поэтом, каллиграфом и художником. По характеру Сун Кэ был щедрым и прямодушным человеком, с ним общалось много художников-интеллектуалов, среди которых самым знаменитым был мастер эпохи Юань Ни Цзань, который стал его учителем. Под его влиянием, Сун Кэ в совершенстве овладел живописью бамбука и стал основателем этого направления в живописи. В своих произведениях он обычно изображал бамбук на фоне прекрасных пейзажей, которые существовали в реальности в его родном городе Сучжоу. Красота окружающей природы и счастливая жизнь давали ему творческое вдохновение, что нашло заметное отражение в его работах.

При анализе сохранившегося известнейшего произведения Сун Кэ «Бамбуковый лес» (Рис. 38) из собрания Художественной галереи Фрира в Вашингтоне, не трудно заметить, что в этой картине густая бамбуковая роща символизирует группу людей, имеющих общий язык и интересы, это – художник со своими друзьями. Они скромны, дружны и жизнерадостны, как бамбук, оптимистично относятся к жизни.

В школе *Мочжу* на втором месте стоит один из выдающихся учеников Сун Кэ – Ван Фу. Этот художник родился в 1362 г. в городе Уси, который находится недалеко от родины его учителя. Судьба Ван Фу оказалась не столь счастливой, как у его учителя. В молодости он был скромным чиновником, за чужое преступление его отправили в ссылку на северную границу на 10 лет. Он

---

<sup>39</sup> Ван Чжунсюй. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы и птицы». В 8 тт. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – С. 41-42.

был умным и талантливым человеком, в трудную минуту обратился к живописи, особенно полюбил рисовать бамбук. Художник считал, что «бамбук крепкий, прямой, и надежный. Его может согнуть ветер, буря и дождь, но он никогда не сломится. Он является настоящим примером мужества и выносливости»<sup>40</sup>. Свои картины он никогда не продавал торговцам и не дарил аристократам, так как он оставался верным сторонником древнекитайского утверждения: «не надо опускаться из-за нищеты и изменять своим идеалам»<sup>41</sup>. Ван Фу высоко ценил бамбук: «Деньги и почёт не совратят его, нужда и низкое положение не изменят его, сила не согнёт его»<sup>42</sup>.

Большой вклад Ван Фу внес в развитие школы *Мочжу*: с одной стороны, он наследовал у своего учителя Сун Кэ традиции его рисунка, с другой – на этой основе усовершенствовал тип живописи – «бамбук тушью на фоне пейзажа» (Рис. 39), который приобрел особую серьезность и монументальность в истории китайской живописи. В отличие от счастливой жизни его учителя Сун Кэ, судьба Ван Фу была полна трудностей и неудач, из-за чего его характер стал замкнутым. Эта особенность нашала отражение в его работах.

Ван Фу предпочитал изображать побеги бамбука рядом с камнем, как, например, на одном из его одноименных известнейших произведений (Рис. 40), которое сейчас хранится в Государственном китайском музее Гугун в Пекине. На этой картине бамбук кажется старым и одиноким, вокруг него нет прекрасного пейзажа, а только большой, тяжелый камень лежит рядом. Все это создает у зрителя суровое впечатление. Произведение будто вторит судьбе художника, символизируя горькие неудачи и жизненные трудности, пережитые им. Однако, благодаря именно такому повороту судьбы, Ван Фу достиг больших успехов на стезе творчества, став знаменитым художником Минской эпохи.

---

<sup>40</sup> Ван Чжунсюй. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы и птицы». В 8 тт. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – С. 45–46.

<sup>41</sup> Нань Хуайцзинь. Мэн-цзы. Тэнвэньгун. Гаоцзы. – Шанхай: Восток, 2015. – С. 73.

<sup>42</sup> Ван Чжунсюй. Там же. – С. 45–46.

Говоря о школе *Мочжу*, нельзя не отметить еще одного ее представителя – художника Ся Чана. Он родился в 1388 г. в городе Куньшань, который расположен неподалеку от города Сучжоу. Ся Чан два года учился у Ван Фу рисованию, его манера была близка духу живописи учителя (Рис. 41). Но в отличие от него, Ся Чан стал профессиональным художником, который охотно продавал свои работы, снискав широкое признание в ранний период эпохи Мин.

Чтобы произведения более соответствовали эстетическим запросам и духу своего времени, Ся Чан специально обогатил содержание своих полотен. На его картинах бамбука стало меньше, художник добавил к нему изображение камней и бурлящих рек. В его произведениях характер самого художника был отражен также ярко, как и в работах остальных членов школы *Мочжу*. Это легко заметить, если обратиться к одному из его известнейших произведений «Бамбук на берегу реки» (Рис. 42) из собрания Государственного китайского музея Гугун в Пекине.

Рассматривая произведения художников школы *Мочжу*, в частности картины Сун Кэ «Бамбуковый лес», Ван Фу «Старый бамбук с камнем» и Ся Чана «Бамбук на берегу реки» можно отметить, что эти мастера обычно изображали один стебель бамбука или группу стеблей с листьями с разной текстурой. Для них был важен контраст между передним и задним планами. 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.

Таким образом, развитие живописи в раннюю эпоху Мин было тесно связано с политическими и социо-культурными преобразованиями в Китае. В этот период академическая живопись была доминирующим направлением в традиционной китайской живописи, а *вэньжэньхуа* еще не стала достаточно

развитой. Для художников-интеллектуалов той поры искусство было одним из увлечений или ступеней образования, но не стало средством существования.

## **2.2. Соперничество академического направления и *вэньжэньхуа* в средний период династии Мин**

Китайская живопись среднего периода эпохи Мин, как и предыдущего, делится на два основных направления: академическое и *вэньжэньхуа*.

Как уже отмечалось, китайская академическая живопись, как самый древний тип китайского искусства, сохраняла традиции, аккумулированные на протяжении тысячи лет. Ее существование тесно связано с деятельностью Придворной академии художеств. К среднему периоду династии Мин академическая живопись уже полностью восстановила свои позиции, чему способствовало основание Придворной академии художеств. Мастера, которые там служили, должны были работать по императорским заказам.

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 Цзина. Они подробно изучили технику своего предшественника и работали в традициях китайской академической живописи.

Линь Лян (1428 – 1494 гг.) – один из ведущих придворных художников среднего периода династии Мин. Он родился в провинции Гуандун в обычной крестьянской семье, уже в детстве обнаружил высокие способности к рисованию. В молодости его отобрали для службы в Придворной академии художеств. Линь Лян 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*, с помощью которой изображаются мимолетные движения животных.

В нашем исследовании анализируются две картины Линь Ляна.

Первая из них называется «Осенний сокол», она происходит из Государственного китайского музея Гугун в Тайбэе (Рис. 43). Она исполнена тушью и водой на шелке. На данной картине выразительно запечатлен тот момент, когда летящий сокол спикировал в воздухе для захвата своей жертвы, но маленькая птичка в страхе смогла избежать смерти. Художник написал ветви дерева быстрыми движениями кисти, насыщенной густой тушью, чтобы создать охватывающее движение под летящим соколом. Детали листьев прописаны энергичными плотными штрихами, что добавляет картине большего напряжения.

Вторая, анализируемая нами картина, «Два ястреба» из собрания Музея искусств Метрополитен в Нью-Йорке (Рис. 44). Современные китайские исследователи дают высокую оценку этому полотну: «Никогда раньше не было таких ястребов, как у Линь Ляна»<sup>43</sup>. На этой картине изображены два ястреба, сидящие на ветвях, как своеобразные монументы, посвященные силе и мужеству. Крупные птицы воплощают идею героизма. Обычно ястребы свободно парят в небесах или над самыми высокими замерзшими вершинами. Однако, на этой картине две благородные птицы, сидящие на ветвях, выглядят замкнутыми и нелюдимыми, как будто они заблудились в густом лесу, куда никто не может добраться.

К знаменитым придворным художникам среднего периода династии Мин относится также Люй Цзи. Он родился в провинции Чжэцзян и уже в возрасте одиннадцати лет был отобран служить в Придворной академии художеств династии Мин. Подробности его жизни до сих пор остаются не известными, но его произведения отличаются великолепным мастерством и имеют большую художественную ценность.

---

<sup>43</sup> Лю Хайюн. О китайской живописи жанра «цветы-птицы» в стиле Сеи династий Мин и Цин. Ханчжоу: Китайская академия художеств, 2012.– С. 32-35.

Во время службы в Придворной академии художеств Люй Цзи написал ряд картин, многие из которых были выполнены по приказу императора. Согласно историческим записям, сначала Люй Цзи подробно изучал стиль живописи своего учителя Дай Цзиня – видного придворного художника раннего Минского периода, который был умелым мастером *хуаняохуа*. В течение своей службы в Придворной академии художеств он также имел возможность просматривать и копировать известные картины династий Тан и Сун. Затем он учился у своего предшественника в Придворной академии художеств – Линь Ляна. С течением времени, он нашел свой личный стиль живописи, отличавшийся великолепием и реализмом. Его работы жанра «цветы и птицы» восхищали императора, и, естественно, стали классическими образцами, которые изучали не только китайские художники следующих поколений, но и художники из других восточноазиатских стран, таких как Япония, Корея и Вьетнам. Чаще всего, при рисовании он вертикально держал кисть и пользовался центрированными округлыми кистями. Его картины характеризуются использованием ярких красок, но некоторые исследователи отмечают, что им не хватает тепла и твердости.

Люй Цзи предпочитал рисовать на такие темы, как уголки природы с дикими гусями, утками или изображал 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 придает картинам легкую и нежную красоту. К сожалению, из-за маньчжурского завоевания, до нашего времени дошло мало его работ. Из сохранившихся, отметим три его картины, которые сейчас хранятся в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе и Государственном музее Востока в Москве.



Первая картина называется «Весенний сад дворца» (Рис. 45), она выполнена на шелке<sup>44</sup>. На картине изображен павлин, стоящий на скалистом камне, в окружении пионов и цветущего дерева сливы. В Китае пион и павлин ассоциируются с властью и богатством. Все элементы картины соответствуют атмосфере императорского дворца. Рассматривая павлинье оперение, лепестки пионов и текстуру дерева, можно определить, что это работа выполнена в типичном стиле *гунби*. Работая над картиной, художник использовал тонкие и точные кистевые линии, окрасил предметы яркими цветами. Композиция и особенности живописи сообщают картине торжественную и спокойную красоту.

На еще одной картине Люй Цзи «Цветы мальвы и коричное дерево» из собрания Государственного музея Востока в Москве (Рис. 46) изображены ветви и цветы растений, произрастающих на берегу ручья. Все благоухает, природа наполнена жизнью: по воде плывут утки, в игибах зеленых ветвей среди листьев коричневого дерева присели птицы. Картина наполнена радостным летним настроением.

Совершенно иное состояние природы передал Люй Цзи на своем полотне «Зимний пруд» (Рис. 47), хранящемся в Государственном музее Гугун в Тайбэе. На нем мастерски изображен берег пруда после снегопада. Дикая утка, нахохлившись от холода, отдыхает на берегу, в высоких ветвях склонившейся ивы сидит несколько воробьев и пара голубей. Художник точно уловил позы мерзнувших птиц, дав почувствовать зрителю холод зимнего дня. Тщательное изображение птичьего оперения и текстуры дерева указывают на стиль *гунби*. Несмотря на то, что на картине отсутствуют яркие цвета, художник так умело использовал градации оттенков туши и белой краски, что на плоском шелке создается ощущение глубины пространства.

---

<sup>44</sup> Авторский свиток Люй Цзи из собрания Государственного музея Востока в Москве называется «Павлин под деревом сливы». См. Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. –М.: Государственный музей Востока, 2014.– С.85.

Таким образом, 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 характеризуется новыми успехами в средний период династии Мин.

Известно, что развитие *вэньжэньхуа* было тесно связано с поддержкой, которую оказывали художникам покровители каждой династии. Это утверждение доказано и относится к разным историческим эпохам, в том числе Сун, Юань, Мин и Цин. При более подробном рассмотрении этой особенности, отметим, что в Сунский период художников-интеллектуалов поддерживали императоры, но в большей степени покровительство и забота последних распространялись на придворных художников. С течением времени, в конце династии Сун императоры с большим интересом обратились к новым веяниям в искусстве, в том числе в живописи, и художники-интеллектуалы следовали за эстетическим запросам верховных правителей Поднебесной.

А при династии Юань главными покровителями художников-интеллектуалов стали даосские монахи, которые будучи служителями юаньских императоров, пользовались многими привилегиями. Они защитили китайскую традиционную культуру в пору жестокого гнета при монголах. При этом, в картинах художников-интеллектуалов отразилось стремление к

духовному покою, что соответствовало принципам *дао*, базировавшихся на соблюдении законов мироздания и стремлении к единству природы и человека.

В отличие от предыдущего времени, в средний период династии Мин новыми покровителями живописцев становятся богатые купцы и помещики, которые стремились к свободной жизни на природе. Чтобы поправить свое материальное положение, художники-интеллектуалы начали продавать свои картины. Их стиль отразил запросы рынка того времени и эстетические предпочтения меценатов. Такая ситуация возникла и была характерна на юге Китая, и в особенности получила распространение в городе Сучжоу.

Во второй половине XIV века, после падения империи Юань и основания царства Мин, Сучжоу стал одним из ведущих городов, в котором активно шли процессы восстановления китайской экономики, образования, культуры и искусства. К середине XV века этот город уже стал одним из самых развитых городов империи Мин, уровень жизни народа повысился, расцвело образование. Кроме того, Сучжоу находится на юге Китая, вдали от политического центра – Пекина. Благодаря такому расположению, он стал популярным местом, куда селились прогрессивные мыслители и интеллектуалы: поэты, писатели, философы, художники, каллиграфы и т.д.

Далеко не случайно, что именно в Сучжоу появилась школа *Умэнь*, прославившаяся впоследствии. 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 следующем:

- 1) в основу художественного языка живописи *Умэнь* легли древнекитайские традиции изобразительного искусства и восточной эстетики;
- 2) *вэньжэньхуа* достигла совершенства формы и содержания;
- 3) мастера *Умэнь* овладели стилем *гунби* и создали новый стиль *сеи*;

4) в живописи нашли отражение духовные поиски и стремления интеллектуалов, соединившиеся с лучшими традициями реализма<sup>45</sup>.

Главными представителями школы *Умэнь* считаются Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Тан Инь и др.

Шэнь Чжоу, как основатель школы *Умэнь*, является одним из четырех величайших художников Минского периода. Он родился в 1427 г. в городе Сучжоу. Поэзия, каллиграфия и живопись Шэнь Чжоу отличались большой изысканностью. Шэнь Чжоу происходил из семьи потомственных ученых и унаследовал художественные ценности, а позже он учился рисовать у художника Дю Цюна. Имея богатую фамильную коллекцию искусства Шэнь Чжоу с детства впитывал достоинства старых произведений, исследовал техники мастеров предыдущих династий Сун и Юань, чтобы сформировать свой собственный стиль живописи. Сюжеты и темы, которые он изображал на своих полотнах, были чрезвычайно разнообразны. Он, как художник, наслаждался наблюдением повседневной жизни, в том числе изображал на своих картинах фрукты, овощи, птиц, цветы и разных домашних животных.

В отличие от остальных интеллектуалов Минского периода, Шэнь Чжоу, получив хорошее образование, не участвовал в сдаче государственного экзамена *кэцзюй* (система государственных экзаменов в Древнем Китае для получения учёной степени и права поступления на должность). Он увлекся живописью и занимался рисованием всю жизнь.

По характеру, Шэнь Чжоу был доступным и общительным человеком. У него дома всегда толпились гости, хотевшие купить его картины, и он никогда не отказывал людям невысокого происхождения. Иногда, некоторые из них приносили подделки и просили его поставить свою подпись, что он и делал, зная о том, что в кругу своих друзей он пользовался высоким уважением и репутацией. Однако из-за этого, картины Шэнь Чжоу имеют широкое

---

<sup>45</sup> Ци Лань, Дэн Фэн. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 9. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – С. 8-11.

распространение, подлинные смешались с поддельными, и с большим трудом их можно различить.

Известно, что в течение династии Мин, Шэнь Чжоу играл первостепенную роль в живописи *хуаняохуа*. Он следовал традициям живописи Сунской эпохи, которая впервые представила зрителю изображения фруктов, цветов и овощей, исполненных тушью. Шэнь Чжоу в своих произведениях неизменно подчеркивал такие свойства туши, как ее влажность и жидкость, часто использовал случайные и безудержные мазки. Он преуспел в наблюдении природы, нередко изображал предметы из повседневной жизни и использовал разные художественные приемы в воплощении своего замысла. Поэтические надписи на картинах Шэнь Чжоу также были полны смысла, они подчеркивали его достижения в литературе и раскрывали его как мастера «трех Совершенств – живописи, поэзии и каллиграфии».

Обратимся к одному из известнейших произведений Шэнь Чжоу – альбому «*Гуань у чжи шэн*», который ныне хранится в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе, проанализируем его с точки зрения композиционных приемов и техники исполнения. Данный альбом состоит из шестнадцати страниц, на которых изображены разные сюжеты, связанные с повседневной жизнью художника, включая различные растения и животных. Фронтиспис содержит надпись в виде четырех иероглифов «*Гуань у чжи шэн*», означающих «Наблюдения за жизненной силой вещей» (Рис. 48)<sup>46</sup>.

В предисловии к этому альбому Шэнь Чжоу скромно упомянул о том, что он занимался живописью, развлекаясь с кистью в руке, а также утверждал, что он не умеет рисовать, но эта работа, тем не менее, демонстрирует его страстное отношение к искусству. Шэнь Чжоу изобразил предметы из окружавшей его повседневной жизни, и запечатлел их на листах бумаги, используя свой уникальный метод. С точки зрения композиции, формы и технических приемов эти картины раскрывают его творческий метод и изобретательность. Например, фон первого листа (Рис. 49) с изображением магнолий полностью окрашен

---

<sup>46</sup> В российских исследованиях название переводится, как «Альбом с изображениями живой природы»

светло-голубым цветом для выделения чистого белого тона лепестков. С другой стороны, на четвертом листе (Рис. 50) листья лотоса исполнены широкими штрихами туши, а их текстура и стебли нанесены тонкой кистью. Кроме того, художник специально не обвел контуры лотоса и оставил фон светлым для выделения силуэта лягушки. Пятый лист (Рис. 51) с изображением винограда, демонстрирует искривленную лозу и виноградную кисть, он выполнен с использованием аналогичных каллиграфических линий. На пятнадцатом листе (Рис. 52) художник нарисовал кота, свернувшегося в шар, мех его сделан мазками разных оттенков туши, а вся картина говорит о том, что это, возможно домашний питомец художника. И в то же время, картина могла быть аллюзией на известное изречение: “Цицзи, Луэр, Фэйту и Линьлю — лучшие скакуны в Поднебесной. Но если ими ловить крыс, то лучше с этим справится хромой кот” (кони в Китае ассоциировались с учеными-чиновниками, соответственно речь идет о том, что служители императора не могут решить все проблемы в государстве, некоторые из них – в компетенции простых смертных).

Шэнь Чжоу почувствовал «жизнь» всех изображенных им персонажей из окружающей его повседневности и смог передать свое ощущение зрителю. В его творчестве встречаются некоторые сюжеты (растения и животные), которые написаны отрывочными мазками и из-за некоторой «небрежности» могут не понравиться зрителю с первого взгляда, но на самом деле художник в полной мере попытался передать дух изображенных объектов. Может быть, стиль живописи Шэнь Чжоу не восхищает всех людей, ведь и сам он считал себя «вне живописи» и говорил, что когда он закончил работу, у него «появилась своя жизнь» (свободное время, он стал располагать им). Но, поистине, его произведения отличает исключительная естественность, простота и красота жизни.

Стиль рисования Шэнь Чжоу оказал большое влияние на его последователей, и среди них важное место принадлежит его ученику Вэнь Чжэнмину. Он родился в 1470 г. в городе Сучжоу. Хотя его семья относилась к потомственным военнослужащим, его отец и дед были не чужды живописи. В

1489 г. Вэнь Чжэнмин начал учиться у Шэнь Чжоу, старшего из четырех мастеров династии Мин и основателя живописной школы *Умэнь*, в которой сам художник позже стал ведущей фигурой.

Вэнь Чжэнминь был одним из известнейших художников-интеллектуалов династии Мин, которые были настроены против профессионального, академического влияния, распространенного в регионе Чжэцзян. Он, вместе с другими художниками школы *Умэнь*, придерживался традиций живописи *вэньжэньхуа*. Опасаясь зависимости от официального покровительства императорского двора, художники школы *Умэнь* искали частных коллекционеров-меценатов и, в то же время, уважали своих современников, придворных художников, нередко рисуя произведения в стиле старших мастеров.

Вэнь Чжэнмин учился у основателя школы *Умэнь* – Шэнь Чжоу, под глубоким влиянием стиля которого он пребывал. Иногда он добавлял свои собственные стихи к картинам Шэнь Чжоу, чтобы добиться признания, благодаря репутации своего учителя. Но после того, как он прославился, его картины получили широкое признание не только при династии Мин, но и в наши дни.

Вэнь Чжэнмин высоко ценил работы своих предшественников, художников предыдущих династий Сун и Юань. Тем не менее, он редко имитировал их напрямую, а в живописи жанра «цветы и птицы» ввел свои технические усовершенствования. В отличие от своего учителя Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин сделал акцент на композицию картин, ограничивал количество изображаемых элементов, привнес разумный художественный язык и условность в моделирование форм. Его картины были рассчитаны на общественный вкус современников: с одной стороны, он подлаживался под вкусы простонародья, преобразовывая традиционные темы изображения; с другой стороны, не теряя достоинства интеллектуала, своими картинами он оказывал воспитательное и культурное воздействие на необразованных людей.

Рассмотрим некоторые знаменитые произведения Вэнь Чжэнмина. В первую очередь, к ним относятся листы из альбома «Растения» (Рис. 53, 54). Они были нарисованы Вэнь Чжэнмином в 1533 г. в городе Цзясин, там художник отдыхал у своего друга на озере Дунтин, чтобы избежать летней жары в Сучжоу. Проводя приятное время с другом, художник в хорошем расположении духа создал этот альбом. Все цветы и растения из этого альбома были написаны Вэнь Чжэнмином с натуры. Они исполнены тушью и красками различных нежных оттенков и обладают естественной и изящной красотой. Художник сам был доволен этими картинами: «как предшественники, так и я, можем точно передать жизнь изображенных предметов, но только при тщательном наблюдении природы и рисовании с натуры»<sup>47</sup>. В процессе творчества Вэнь Чжэнмин не предполагал следовать манере художников предыдущих династий, но в технике изображения, тем не менее, ощущается их влияние.

На альбомных листах очертания стеблей, листьев и цветов написаны то тонкими, то толстыми каллиграфическими штрихами. Также там есть изображения, которые сперва нарисованы густыми красками и тушью, а потом – с разбавлением водой. При изображении листьев Вэнь Чжэнмин свободно использовал тяжелые и лёгкие движения кисти, а также умело применил контрастный эффект светлых и темных тонов. В отличие от легкости и прозрачности листвы, скалы Вэнь Чжэнмин изобразил, передав безудержную их тяжесть, как и стволы деревьев, создав гармонию из сочетания твердости и податливости.

Рассмотрим картины художника «Платан и орхидея» и «Орхидея и бамбук» (Рис. 55, 56). Последняя из них была написана Вэнь Чжэнмином в возрасте семидесяти восьми лет. На этой картине изображены растения на склоне холма. Стебли бамбука слегка изогнуты, как и листья орхидей, которые колыхнутся на ветру, как легкие ленты. Используя кисть энергично и мощно,

---

<sup>47</sup> Ци Лань, Дэн Фэн. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 9. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – С. 84-86.



художник нарисовал стебли густой, а листья орхидей светлой тушью, что создало визуальный эффект градации разных ее оттенков. Кроме того, несмотря на то, что все элементы композиции плотно расположены на бумаге, различия в высотах травы, орхидеи и бамбука, отраженные в оттенках туши, создают глубину пространства на картине. Композиция и каллиграфическое оформление тщательно продуманы художником, рисунок выполнен чистыми и интенсивными штрихами кистью и тушью, и в полной мере создается впечатление элегантности и изысканности.

Рассмотрим лицевую сторону веера «Бамбук и орхидея» (Рис. 57). Он был исполнен Вэнь Чжэнмином в возрасте семидесяти лет. Можно сказать, что орхидея и бамбук являлись любимыми темами творчества Вэнь Чжэнмина в последние годы его жизни. Изображая одиночные орхидеи, растущие на склоне, а за ними бамбук, художник использовал каллиграфические линии для передачи естественности их листьев мощным, но плавным движением кисти. На картине длинные листья орхидеи переплетаются на ветру, это нарисовано поворотом и вытягиванием кончика кисти. Художник добавил несколько стеблей бамбука, которые выполнены диагональными штрихами. Все элементы плотно заполняют поверхность листа, но не сжаты, художнику удалось добиться удивительного баланса между твердостью и мягкостью. Тона туши также варьируются от светлого к темному, что подчеркивает чистоту и ясность замысла автора.

Как друг Вэн Чжэнмина, Тан Инь также является одним из самых известных художников в истории китайского искусства, и принадлежит к «Четырем мастерам династии Мин». Он родился в 1470 г. в городе Сучжоу. Тан Инь вышел из низких социальных слоев, его отец был хозяином небольшой харчевни (в Древнем Китае они, как и торговцы, относились к самым низким слоям). Вопреки некоторым данным, Тан Инь учился прилежно в юности, не обращая внимания на мирские искушения. Его успехи в поэзии, каллиграфии и рисовании позже получили широкое признание на юге Китая, и он стал известен как самый талантливый и просвещенный человек. Благодаря своей

репутации и известности он вскоре был принят в богатом культурном кругу Сучжоу. Известный художник Вэнь Чжэнмин стал его другом, а отец – одним из его покровителей. Дружба с Вэнь Чжэнмином оказала большое влияние на живопись Тан Иня.

Тан Инь был, как мастером живописи, так и поэтом. Живописи он учился у последователей школы *Умэнь* – Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмина, глубоко изучил традиции живописи *вэньжэньхуа* династии Юань и раннего периода династии Мин. Тан Инь писал картины в разных жанрах, он занимался портретом, пейзажем, изображал цветы, растения и птиц. Он был мастером в использовании разных кистей и оттенков туши, а также в построении композиций, его живопись отличается нежной и элегантной красотой (Рис. 58, 59).

Проанализируем две картины жанра «цветы и птицы» Тан Иня, которые хранятся в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе.

Первая из них называется «Бамбук» (Рис. 60), это рисунок на лицевой стороне веера. На нем бамбуковые листья написаны тушью. Художник использовал кисть свободно и просто, штрихи нанесены без напряжения, но с энергией. Кроме того, на картине варьируются разнообразные светлые и темные оттенки туши, что создает пространство между ближними и дальними листьями. Художник также показал изгибы и повороты листьев, как будто они «танцуют» на ветру или под дождем.

При изображении бамбука вода используется для создания градаций оттенков туши и формирования зон света и темноты, а также выполнения влажных и сухих штрихов. Следует отметить, данная картина нарисована на специальной позолоченной бумаге, которая не так впитывает тушь, славится проникновением воды и усилением чувства влажности, что создаёт ощущение, как будто бамбуковые листья колышутся под нежным дождём.

Другая картина Тан Иня называется «Цветы абрикоса» (Рис. 61). На ней изображена ветвь абрикосового дерева, цветущего весной. Выдвигаясь с левой стороны к центру композиции, художник сначала написал основную ветвь, а

затем использовал кисть, насыщенную водой, для изображения текстуры дерева. Небольшие веточки добавлены преимущественно густой тушью, а цветки написаны точками светлой туши. Отсутствие земли дает зрителю ощущение, как будто это абрикосовое дерево растёт не на земле, а в раю. Картина исполнена в стиле *сеи*. Исследователи изучили содержание и стиль надписи, определив, что она была написана около 1519 г. Художник не случайно изобразил цветы абрикоса. Период их цветения достаточно короток, обычно они цветут в апреле, через месяц уже опадают. Такая скоротечная красота похожа на весенний сон. В период династии Мин, когда цвел абрикос, проводили государственные экзамены *кэцзюй* для отбора чиновников. В возрасте двадцати восьми лет Тан Инь сдал экзамен и занял первое место в своей провинции. К сожалению, через некоторое время, он оказался замешан в экзаменационном скандале и попал в тюрьму, его карьера оказалась сломанной. Тан Инь использовал цветы абрикоса в качестве метафоры, описав взлет и падение в своей жизни. Он написал в своем стихотворении на свитке: «Все хорошее, как весенний сон, быстро проходит». Однако, прочитав его, понимаешь, что художник давно уже пережил позорное событие своей карьеры и начал свободную жизнь.

Таким образом, 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*.

Итак, в средний период династии Мин академическая живопись продолжила свое развитие в тесной связи с основанием и деятельностью Придворной академии художеств, а живопись *вэньжэньхуа* приобрела популярность на юге Китая. Оба направления отличаются достижениями, в

каждом из них появились выдающиеся представители – художники, сделавшие значимый вклад в развитие китайского искусства.

### **2.3. *Вэньжэньхуа* как главное направление китайской живописи *хуаняохуа* позднего периода династии Мин**

Перед тем, как рассмотреть специфику китайской живописи позднего периода династии Мин, необходимо отметить, что конец предыдущего отрезка времени характеризовался расширением системы образования, направленной, в первую очередь, на подготовку чиновников<sup>48</sup>. Однако система государственных экзаменов *кэцзюй* становилась все сложнее, многие из китайских интеллектуалов посвятили свою молодость, и даже всю свою жизнь бесконечной сдаче экзаменов. Поэтому, многие из образованных людей того времени после поражения на них бросали политическую карьеру и, чтобы выжить и улучшить условия своей жизни, начинали жить продажей картин. Уже в предыдущий период династии Мин на юге Китая стал формироваться рынок произведений искусства, прежде всего, в больших южных городах Сучжоу и Ханчжоу. К концу династии Мин культурный рынок достаточно разросся, спрос на живопись тоже стремительно рос, это способствовало бурному развитию живописи *вэньжэньхуа*.

В отличие от нее, в развитии академического направления позднего Минского периода 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.

---

<sup>48</sup> Законы Великой династии Мин со сводным комментарием и приложением постановлений: Да Мин люй цзи цзе фу ли. Ч. 1 / Пер. с кит., исслед., примеч. и прилож. Н.П. Свистуновой. – М.: Восточная литература, 1997. – С. 573.

В поздний период династии Мин в живописи *вэньжэньхуа*, развивавшейся в том же направлении, что и в предыдущий, 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 характеристикой живописи *вэньжэньхуа*. Представителями этого направления в поздний Минский период были три преемника школы *Умэнь* – Чэнь Чунь, Сюй Вэй и Чэнь Хуншоу, а также представитель Южной школы – Дун Цичан.

Среди последователей школы *Умэнь* позднего периода династии Мин, прежде всего, следует выделить художника Чэнь Чуня, который считается лучшим учеником одного из «Четырех мастеров династии Мин» – Вэнь Чжэнмина. Чэнь Чунь родился в 1483 г. в городе Сучжоу, был родом из богатой семьи ученых-чиновников.

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).

В нашем исследовании анализируется ряд ярких и выразительных произведений Чэнь Чуня, в частности, лицевые стороны двух вееров и свиток, которые хранятся в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе.

Первое из них – веер под названием «Камень и дикие цветы» (Рис. 62). На нем изображен большой камень, на котором растут травы и дикие цветы. Камень изображен только тушью и водой без тщательной прорисовки текстуры, а дикие цветы и травы окрашены яркими красками. Данная картина написана в нежном колорите, которым славился известный художник Вэнь Чжэнмин. Мастер использовал тонкие штрихи и нежные оттенки цвета, придавшие картине чистоту и изысканную красоту. Данное произведение было написано Чэнь Чунем в 1514 г. в возрасте 32 лет, когда он сблизился со своим учителем Вэнь Чжэнмином. Когда автор завершил его, то пригласил своего учителя написать на нем стихи. Камень на картине символизирует Вэнь Чжэнмина, а дикие цветы и травы – самого художника. В этой картине полностью воплощена идея дружбы между художником и своим учителем.

Вторая картина «Индийская сирень», выполненная на лицевой стороне веера (Рис. 63), также относится к ранним произведениям Чэнь Чуня. На ней изображена ветвь цветущей лагерстрёмии индийской, изгибающейся над склоном, под ней стоит темный скалистый камень. Цветы, листья и ветки растения исполнены в технике *могуфа*, окрашены чистыми и нежными красками. Вся картина выполнена в изысканном стиле, который характерен для произведений жанра «цветы и птицы» Вэнь Чжэнмина. А Чэнь Чунь, как его ученик и последователь, продолжил развивать стиль Вэнь Чжэнмина в течение пятидесяти лет.

В последние годы своей жизни Чэнь Чунь писал: «С детства я предпочитал использовать нежные краски для изображения цветов, сейчас же я

состарился, пользуясь только тушью и водой»<sup>49</sup>. Как сообщил сам художник, в своих работах позднего периода при рисовании с натуры он предпочитал использовать только тушь и смелую, выразительную технику кисти.

Третья картина «Жасмин» (Рис. 64) была выполнена Чэнь Чунем в 1541 г., когда ему исполнилось 59 лет. Она относится к позднему периоду его творчества. На картине светлой тушью изображена сломанная ветвь жасмина. Стебель растения художник написал снизу вверх, потом постепенно добавляя ветви с цветами и листьями, расходящимися налево и направо. Оттенки туши были использованы с большим мастерством.

По сравнению с картинами раннего периода жизни (Рис. 65, 66), отличавшимся использованием цвета, техника поздних работ выглядит проще и лаконичней, но более точно передает естественность и живость мотива природы. Кроме того, «Жасмин» изображен на светло-желтой бумаге, что подчеркивает нежную красоту его цветов.

С конца XV до первой половины XVI века в сфере живописи наступает и длится эпоха «Цинтэн-Байян». Под «Байяном» подразумевается Чэнь Чунь, а «Цинтэн» – это прозвище выдающегося художника Сюй Вэй.

Сюй Вэй был живописцем, поэтом, писателем и драматургом Минского периода, прославившимся своей художественной одаренностью и неординарностью. Он родился в южном китайском городе Шаосин, расположенном неподалеку от Ханчжоу. В юности, благодаря своему поэтическому и художественному дарованию, он получил широкую известность в своем родном городе. Однако Сюй Вэй в течение 20 лет пытался сдать Государственный экзамен *кэцзюй*, его не принимали на государственную службу, и почти всю свою жизнь он прожил в нищете. Из-за несчастливого детства и жизненных неудач у Сюй Вэй сложился вспыльчивый и сложный характер, после случайного убийства третьей жены и нескольких попыток самоубийства он трагически закончил свою жизнь.

---

<sup>49</sup> Ван Чжунсюй. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 8. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – С. 26.

Несмотря на столь непростую и печальную судьбу, 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 Вэй 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. Более того, Сюй Вэй считается основателем современной живописи Китая.

Рассмотрим несколько известных картин Сюй Вэй. Первая из них называется «Танец шестнадцати цветов» (Рис. 67). Эту работу художник выполнил по просьбе своего друга. На своем монументальном полотне он изобразил шестнадцать растений разных сезонов: цветы сливы, орхидею, хризантему, бамбук, подорожник, пион, нарцисс, лотос, бегонию, камелию, гибискус, мальву, гранат, лилию, гортензию и др., – что придало композиции большую содержательность и насыщенность. Изображая цветы и растения, художник употребил разные техники и приёмы, такие как брызги туши, цветовую градацию, использовал разные оттенки туши и различные штрихи несколькими кистями. Это характерная классическая работа в стиле *сеи*. Все изображенные элементы являются символами благородности, согласно китайской художественной традиции. Шестнадцать цветов ассоциируются с художником и его друзьями: несмотря на то, что они разного происхождения и возраста, у них похожие черты характера и общие интересы, поэтому им хорошо и интересно вместе. А все эти качества символизируют гармонию.

Вторая работа Сюй Вэй под названием «Виноград» (Рис. 68) широко известна и считается шедевром живописи в стиле *сеи*. Эта картина, как одно из самых выдающихся произведений мастера, хранится в Государственном китайском музее Гугун в Пекине. Она исполнена исключительно тушью и



водой. Рассматривая этот шедевр, отметим, что на свиток как бы беспорядочно, брызгами нанесены капли туши, среди них более темные и густые – это листья винограда, а округлые и светлые, с черными точками – его плоды. Виноградные лозы художник передал простыми и тонкими штрихами. Используя, казалось бы, беспорядочные и хаотичные движения кисти, мастер построил пропорциональную композицию. При подробном рассмотрении картины, можно заметить, что маленькие ягоды винограда, скрытые под большими листьями, словно колышутся от дуновения ветра. Благодаря умелому владению техникой нанесения туши с водой и свободному использованию разных кистей, художник смог передать зрителю свои тяжёлые и печальные раздумья о жизни, описанные им в стихотворении на картине: «Уже прошла половина жизни, он потратил столько усилий, но к сожалению, не получил никакого признания, поэтому он, как обычный дикий виноград, висит в тени запутанных лоз».

Еще одна картина Сюй Вэя называется «Пион» (Рис. 69), она хранится в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе. Художник в зрелые годы обратился к изображению цветов, тщательно изучал их строение, и, как пишут исследователи, «все, что выходило из-под его кисти, было естественно, безудержно и полно блестящим очарованием»<sup>50</sup>. На этой картине пион и бамбуковые стебли изображены только тушью и водой, свой замысел художник воплотил смело и быстро. В отличие от других мастеров династии Мин, Сюй Вэй написал лепестки и листья пиона светлой тушью, насыщенной водой, затем окунул кисть в густую тушь и нанес стебли пиона и бамбука тонкими линиями, а в конце добавил бамбуковые листья толстыми штрихами. В результате получился визуальный эффект градаций оттенков туши. Стебли и листья бамбука нанесены каллиграфическими штрихами в китайском «курсирующем» стиле, который требует силы и скорости кисти в течение рисования. Все эти техники и приемы придали произведению Сюй Вэя динамику, большую ясность и легкость.

---

<sup>50</sup> Ван Чжунсюй. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 8. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – С. 55.

В поздний период династии Мин работал еще один известный художник – Чэнь Хуншоу, достойный стать в ряд с выдающимися «Четырьмя мастерами династии Мин». Он родился в 1599 г. в городе Шаосин провинции Чжэцзян. За свою жизнь Чэнь Хуншоу несколько раз менял занятия: он был ученым, чиновником, монахом, художником. Именно как художник он получил наибольшую известность и пользовался заслуженным уважением.

Чэнь Хуншоу стал буддийским монахом в 1646 г. Он мучительно разрывался между своими идеалами конфуцианской государственной службы и буддийской уединенной жизни. В своих произведениях Чэнь Хуншоу изображал жизнь китайского народа, сравнивая ее с жизнью при династии Сун (960 – 1279 гг.). Он был одаренным живописцем, работавшим не только в портретном и пейзажном жанрах, но и в *хуаняохуа*. Создавая свои портреты, он стремился к изображению характеров людей, а не к абсолютному подобию. Чэнь Хуншоу использовал криволинейные линии, близкие манере произведений Ли Гунлиня (1049 – 1106 гг.) и Чжао Мэнфу (1254 – 1322 гг.). 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.

Рассмотрим одно из его произведений – альбом «Пейзаж, птицы и растения», который хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке. Этот изысканный альбом Чэнь Хуншоу создал в возрасте двадцати четырёх лет. Авторские листы характеризует широкий спектр изображенных тем и мотивов, а также необычайно изысканная манера письма, ярко иллюстрирующая его мастерство. После того, как альбом был завершен, сам художник добавил критические замечания, записав их на нескольких альбомных листах.

Выделим один живописный сюжет, который вызывает интерес у современных исследователей. Это первый лист альбома Чэнь Хуншоу (Рис. 71). На нем художник изобразил пасмурный день в неухоженном саду – старое высыхающее дерево стоит одиноким, вокруг него только тяжелые камни и

сорняки. Все эти элементы символизируют упадок империи Мин, окружённой сильными врагами-маньчжурами и угодливыми сановниками. В своей сопроводительной надписи Чэнь Хуншоу спрашивает: «Кто-нибудь замечает?». Таким образом, подтверждая, что в картине скрыта идея, она полна символического смысла.

На другом листе из того же альбома (Рис. 72) изображена слива со множеством цветущих бутонов, равномерно распределенных среди ветвей различных форм. Каждый лепесток сливовых цветов написан тушью легкими и тонкими круговыми движениями.

Художник специально выбрал светло-голубой фон, чтобы подчеркнуть чистоту цветов сливы на фоне неба. Кроме того, он передал сухость темных ветвей, а камень изобразил лаконичными и угловатыми штрихами, которые более свойственны каллиграфии. На ветвях и камне умело чёрными точками написаны мхи, а шероховатая текстура камня создана короткими штрихами.

Рассмотрим еще одну знаменитую картину Чэнь Хуншоу «Сливовое дерево и дикая птица» (Рис. 73), которая хранится в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе.

На ней изображено дерево сливы мэйхуа с белыми цветами и зелёными почками. Боковая ветвь его растёт сквозь дыру в скале, и на ней сидит дикая птица. Некоторые исследователи полагают, что эта необычайная птица является аллюзией неординарного художника, и больше ему соответствует, чем обычные пернатые в природе. Техника Чэнь Хуншоу также заслуживает высокой похвалы: ствол дерева написан сильными и смелыми штрихами, которые свойственны китайской каллиграфии, а округлые формы цветов сперва прописаны тонкими, но твердыми линиями туши, а затем дополнены белыми цветками. Лепестки были подкрашены белым, чтобы создать объёмный визуальный эффект. Текстура камней также тщательно и изящно передана.

Таким образом, школа *Умэнь* занимала ведущее место в поздний период династии Мин. Ее последователи продолжили традицию художников

предыдущего времени и развивали стиль *сеи*, что оказало серьезное влияние на искусство династии Цин.

Кроме последователей школы *Умэнь*, в поздний период династии Мин выделяется еще один знаменитый художник – Дун Цичан, который считается основателем Южной школы живописи.

Дун Цичан – художник, ученый, каллиграф, теоретик искусства позднего периода династии Мин. 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.

Южная школа традиционно представляется именами художников-интеллектуалов. Это вводит исследователей в заблуждение, поскольку все они так или иначе относятся к Северной и Южной школам чань-буддизма, но не привязаны к географическим районам. В любом случае, это не соответствует представлению о Северной школе, как поверхностной или просто декоративной. Их живописное творчество можно сопоставить с внезапным просветлением, чему способствовало мировоззрение «южно-чанского буддизма». Эта дифференциация, наряду с другими самоназначенными арбитрами вкуса, помогала определить, какие художники должны считаться коллекционными. Как указывает современный китайский исследователь Сюе Юннэнь, такие люди были предшественниками современных искусствоведов<sup>51</sup>.

Дун Цичан и его круг друзей считали, что правильную линию академического направления в живописи представляло творчество: Ван Вэя при династии Тан; Дун Юаня и Цзюй Жаня при Пяти династиях; Су Ши и Ми Фу,

---

<sup>51</sup> Сюе Юннэнь. Теория и практика каллиграфии Дун Цичана // Исследование искусства. – Пекин: Искусство. – 1992. – № 3. – С. 61–68.

Хуан Гунвана, У Чжэня, Ни Цзяня и Ван Мэна из династии Юань; Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмин периода Мин. Он называл этих художников «Южной школой», соотнеся их творчество с чань-буддизмом и его философией спонтанного просветления, в то время как отвергал учение «Северной школы» и значимость наследия ее представителей: Ли Тана, Ма Юаня, Ся Гуя, Дай Цзиня и Цю Ина.

Дун Цичан считал, что величайшие художники были особо одаренными людьми, что подразумевало исключительную оригинальность и нестандартность. Соответственно, его собственная пейзажная живопись часто выглядит именно такой, необычной, иногда смелой, в особенности, когда он применял приемы искажения и видоизменял прошлые стили. Однако, вдохнув новую жизнь в беспокойную традицию, всматриваясь в прошлое, переосмысливая его (в частности это касается стилей Дун Юаня и Цзюй Жяня) художники создали новый идеал. Для его постижения современники и последователи не могли обойтись без напряжения умственных сил, непосредственного возвращения к природе и отхода от исторически сложившихся стандартов китайской живописи.

Лишь немногие художники династии Мин смогли достичь высокого уровня, главным образом, уровня художественного воображения. Многие живописцы последовали за Дун Цичаном бездумно, в теории, и не добились ничего в реальной творческой практике.

Хотя Дун Цичан посвятил себя живописи жанра *шаньшуйхуа* (пейзажу), и его картины находятся вне интересов нашего исследования, его теоретические заключения и размышления о живописи являются сокровищем китайской мысли, они оказали большое влияние не только на творчество художников династий Мин и Цин, но и на современных мастеров.

## **Выводы ко второй главе**

Подводя итоги второй главы диссертации, сделаем следующие выводы.

1. По сравнению с периодом правления династии Юань, когда темпы художественных процессов и развития культуры снизились, при Минской

династии стала осуществляться государственная поддержка и восстановление национальной культуры, что привело к широкому обновлению традиционных видов искусства, в том числе китайской живописи.

2. В ранний период династии Мин академическое направление доминировало над живописью *вэньжэньхуа*, в связи с тем, что его поддерживал император, а рынок произведений искусства еще не сформировался. Академическое направление представляла знаменитая Чжэцзянская школа во главе с придворным художником Дай Цзинем, который изучал технику и стили мастеров прошлого, развивал стиль *гунби* и стремился к расширению декоративных функций живописи в своём творчестве. В качестве примера менее развитой в то время живописи *вэньжэньхуа* можно рассматривать школу *Мочжю*, к которой принадлежали художники Сун Кэ, Ван Фу и Ся Чан, писавшие бамбук тушью и водой.

3. В средний период династии Мин китайская живопись четко разделилась на два основных направления, которые были противоположны друг другу – академическое и *вэньжэньхуа*. Несмотря на их соперничество и дихотомию, в тот период основным стилем обоих направлений оставался *гунби*, а *сеи* укрепится и станет основным стилем *вэньжэньхуа* только в поздний период эпохи Мин.

4. Вместе с интенсивным развитием экономики и торговли в средний Минский период, на юге Китая образовался новый городской класс ценителей и заказчиков искусства. Представители его были богаты, образованы, имели высокие эстетические запросы и формировали спрос на живопись, что способствовало сложению рынка живописи *вэньжэньхуа*. С этого времени все больше художников-интеллектуалов начало жить продажей своих произведений и поддержкой меценатов. Таким образом, развитие живописи *вэньжэньхуа* тесно связано с рыночной экономикой и частным заказом. Ярким примером живописи *вэньжэньхуа* среднего Минского периода была школа *Умэнь*, и ее представителями – Шэнь Чжоу,

Вэнь Чжэнмин, Тан Инь и др. художники, работавшие в жанре «цветы и птицы».

5. В отличие от *вэньжэньхуа*, в средний Минский период задача академического направления заключалась в удовлетворении императорского вкуса. Однако, придворные художники под влиянием живописи *вэньжэньхуа* предыдущей династии Юань, иногда также вкладывали свои личные чувства, идеи и переживания в свои картины. К представителям академического направления среднего Минского периода относятся последователи Чжэцзянской школы, которые были учениками Дай Цзиня. Самыми выдающимися из них стали Линь Лян и Люй Цзи. Они во многом следовали за стилем и техникой своего учителя, но и развивали свой собственный художественный язык в живописи жанра «цветы и птицы».

6. В поздний период династии Мин академическая живопись постепенно теряла ведущее место в китайском изобразительном искусстве в связи с постепенным закатом империи, а *вэньжэньхуа* стала занимать ее место. Выделяются три ведущих художника-интеллектуала позднего Минского периода – Чэнь Чунь, Сюй Вэй и Чэнь Хуншоу, которые являлись последователями школы *Умэнь*. Официально считается, что именно Чэнь Чунь создал стиль *сеи*, который в полной мере отражал дух живописи *вэньжэньхуа* и был противоположен *гунби*, а Сюй Вэй развил его и сделал основным в творчестве художников-интеллектуалов.

7. Академическая живопись в период династии Мин не достигла такого блестящего уровня, каким отличалась в Сунскую империю, в связи с тем, что финансовых и материальных ресурсов у правящей верхушки оказалось меньше. Однако придворные художники раннего и среднего периодов династии Мин разработали новые техники и приемы изображения, которые нашли широкое применение в минской академической живописи и оказали большое влияние на творчество придворных художников следующей династии Цин.

8. По сравнению с Юаньской эпохой, при династии Мин был осуществлен качественный скачок в развитии китайской традиционной живописи. В особенности, интенсивно развивалось направление *вэньжэньхуа*, что было связано с активизацией торговли, экономики и социальных процессов. Развитие живописи *вэньжэньхуа* напрямую зависело от спонсорства и меценатства. Если в Юаньскую эпоху она отвечала эстетическому вкусу даосских монахов, которые покровительствовали художникам-интеллектуалам, то в эпоху Мин живописцев стали поддерживать богатые городские купцы и торговцы, так что стиль живописи *вэньжэньхуа* стал ориентироваться на их вкус.



## ГЛАВА 3. Развитие китайской живописи *хуаняохуа* на мультикультурном фоне эпохи Цин

### 3.1. Развитие китайской живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период династии Цин

Династия Цин (1644 – 1912 гг.) была последней императорской династией Китая, самой продолжительной по времени своего правления и состояла из иностранцев – маньчжур, пришедших с территорий, расположенных севернее Великой китайской стены. Они являлись потомками чжурчжэней – людей, живших в областях, известных теперь как китайские провинции Цзилинь и Хэйлуцзян<sup>52</sup>. Это естественным образом повлияло на мультикультурную ситуацию в Китае того периода.

Императорами династии Цин были: Шуньци (1643-1661 гг.), Канси (1661-1722 гг.), Юнчжэн (1722-1735 гг.), Цяньлун (1735-1796 гг.), Цзяцин (1796-1820 гг.), Даогуан (1820-1850 гг.), Сяньфэн (1850-1861 гг.), Тунчжи (1861-1875 гг.), Гуангу (1875-1908 гг.) и Сюаньтун (1908-1911 гг.)<sup>53</sup>. Среди них, императоры Канси и Цяньлун считаются величайшими покровителями традиционного китайского искусства, в частности, живописи и каллиграфии, а также декоративного искусства и ремесел.

В 1644 г. маньчжуры захватили столицу Китая Пекин и основали здесь свою династию Цин, которая оставалась у власти вплоть до начала XX в. Политика Цинской империи в целом была направлена на восстановление старых феодальных порядков и способствовала укреплению привилегированного положения маньчжурских феодалов. В ранний период династии Цин, маньчжуры пользовались всеми достижениями китайской культуры, накопленными веками, и неслыханно разбогатели за счет эксплуатации китайского народа. Маньчжурские правители пытались всячески

---

<sup>52</sup> Бурькин А.А. Заметки об этнониме «чжурчжэни» и наименовании «чжурчжэньский язык» // Кюнеровские чтения (2001–2004). Краткое содержание докладов. СПб., Кунсткамера, 2005. С. 16–19.

<sup>53</sup> Ломбар Дени. Императорский Китай. – М.: АСТ, 2004. – С. 61.

закрепить свое господствующее положение в стране, ограничивая права коренного населения Китая. Смешанные браки запрещались, условия жизни, нормы поведения, одежда, прическа – все это строго регламентировалось и должно было подчеркивать превосходство маньчжуров над другими народами страны.

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. Такая политика активно насаждалась маньчжурскими императорами, в том числе, для очернения правителей предыдущей династии и обеления цели своего правления. 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. Это объяснялось тем, что юг Китая был важным транспортным узлом и своеобразным экономическим центром, благодаря удачному географическому расположению и природным ресурсам. Здесь издавна существовали и развивались многие виды национального ремесла и искусства, в том числе, живопись.

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. Буддийский храм в Древнем Китае был тем особым местом, которое существовало как бы отдельно от реальности. А монах жил в буддийском храме, будто пребывая в ином мире, не ограниченном законами, вдали от политики<sup>54</sup>.

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 средний период династии Цин в истории развития живописи наметился переход к возрождению, причины чего можно объяснить следующим. Во-первых, репрессивное управление маньчжурского правительства не только не получило ожидаемого результата, но, наоборот, сильно обострило национальные противоречия и вызвало сопротивление всей страны. Поэтому, правителям пришлось принять китайские традиции, культуру и религию для достижения согласия и получения признания. Во-вторых, при погружении в китайскую тысячелетнюю культуру и традиции, маньчжурские правители заметили, что их уровень развития им уступает. Они занялись самосовершенствованием, в частности ввели конфуцианское образование, узаконили изучение четырёх основных видов древнекитайского искусства – игру на китайской люте, игру в облавные шашки «*го*», обучение каллиграфии и живописи, – которые в древнем Китае назывались «четыре занятия ученого», и даже стали исповедовать буддизм.

---

<sup>54</sup> Цзоу Юэцинь. История изобразительного искусства Нового Китая 1949–2000 гг. – Чанша: Хунаньское искусство, 2002. – С. 315-317.

Таким образом, жесткая «культурная революция» закончилась и наступила «оттепель». Вместе с этим, китайская живопись снова стала одной из обязательных квалификаций образованного человека и вступила на путь возрождения.

В середине периода династии Цин процесс возрождения китайской живописи можно разделить на два этапа:

Во-первых, в соответствии с древнекитайской традицией, манчжурские императоры воссоздали Придворную академию художеств, в которой полностью сохранили структуру и функции прежнего учреждения, существовавшего при предыдущей династии. Всех профессиональных художников, которые бы стали в ней работать, отбирали по всему Китаю. Эти функции осуществляли люди из Министерства дворцового управления, они руководили академией и вели ежегодный учет. Мастера, которые служили в Придворной академии художеств, должны были рисовать по заказам членов императорской семьи и обучать детей императора рисованию.

В XVII – XVIII вв., в период императоров Канси и Цяньлуна Придворная академия художеств переживала расцвет, наступил так называемый «Золотой век» в ее истории. Период правления этих двух императоров считается самым роскошным из всех китайских феодальных династий. Он известен в Китае как «процветающий век Кан-Цянь»<sup>55</sup>. В это время все виды китайского искусства достигли апогея своего развития за всю историю династии Цин.

Следует отметить, что тогда же, в Придворную академию живописи поступило несколько художников, которые ввели в традиционную китайскую изобразительную систему, в том числе в *хуаняохуа*, методы и техники европейского изобразительного искусства, создав свой специфический стиль. Он быстро получил широкое распространение и стал свойственен Академическому направлению живописи среднего Цинского периода.

Во-вторых, заметив, что проблемой для государства все чаще становилась нехватка современного качественного образования, маньчжурские императоры

---

<sup>55</sup> *Непомнин О.Е.* История Китая: Эпоха Цин. XVII - начало XX века. – М.: Наука, 2005. – С. 316.

восстановили древнекитайскую систему государственных экзаменов *кэцзюй* для отбора чиновников. Эту инициатву поддержало большое число литераторов и бюрократии, что также имело большое значение в восстановлении всех видов традиционной китайской культуры, в том числе живописи. Воссозданная система государственных экзаменов *кэцзюй* дала китайской интеллигенции возможность повышать свой социальный статус, а живопись, как обязательная квалификация древнекитайских интеллектуалов, снова стала высоко цениться и вернула свое значение. Вместе с этим, на юге Китая быстро развивалась экономика, рынок произведений искусств рос, как и повысился спрос на живопись. Это подстегнуло развитие *вэньжэньхуа*, которая пользовалась популярностью при предыдущих династиях Юань и Мин. В середине династии Цин к приверженцам направления *вэньжэньхуа* присоединяется художественная группа «*Янчжоу Багуай*» («Восемь чудаков из Янчжоу»).

Таким образом, два основных типа древнекитайской живописи – академическая и *вэньжэньхуа* – в середине династии Цин были возрождены и отмечены большими достижениями.

В поздний период династии Цин маньчжурские правители издали указы (1757 г.), которые запрещали торговлю с иностранцами во всех китайских портах, кроме Гуанчжоу. Европейцам было запрещено посещать Китай, а китайцам выезжать за пределы страны. «Так маньчжурская династия Цин навязала китайцам и другим покоренным народам реакционную систему изоляции от внешнего мира»<sup>56</sup>. Известны три причины, по которым династия Цин запретила внешнюю торговлю:

1. Китайский правящий класс считал, что Китай является величайшей империей – «Поднебесной» – и поэтому, должен презирать посторонние народы.

2. Маньчжурские правители не хотели, чтобы китайцы в прибрежных районах обогащались и крепили, благодаря торговле с иностранцами.

---

<sup>56</sup> *Инатова А.* Политика «закрытых дверей» Цинов: политика «самозащиты» или «самоубийства государства» (к постановке вопроса в современной историографии КНР) // Всемирная история и Восток. – М.: 1989. – С. 242-251.

3. Цинское правительство было возмущено «невежеством» иностранных послов – они отказывались вставать на колени перед правящим классом<sup>57</sup>.

В итоге, Китай пропустил первую промышленную революцию, потерял доминирующее положение на мировой арене. Помимо этого, политика самоизоляции несколько затормозила процесс проникновения европейских колонизаторов в Китай. Однако главным ее результатом была консервация феодальных порядков, двойное угнетение маньчжурскими и китайскими феодалами народов Китая. Ограничив внешнюю торговлю, оборвав внешние связи страны, маньчжурские правители нанесли жестокий удар развитию ремесла, мануфактур, торговли, искусства и обрекли Китай на замкнутость и застой, невежество и отсталость. В то же время политика самоизоляции не защищала Китай от вмешательств со стороны европейских колониальных держав, а наоборот, ослабила его, заставляя общество жить средневековыми представлениями о военной мощи Цинской империи.

Из-за этого феодальное правление маньчжурской империи постепенно приходило в упадок, что оказало значительное влияние на развитие различных видов китайской культуры, особенно на академическую живопись. В поздний период династии Цин из-за военных поражений, маньчжурским правителям пришлось уступить территорию и выплатить контрибуции западным захватчикам, они были не в силах жить в роскоши, как раньше. Вследствие этого, академическая живопись также пришла в упадок, и, в конце концов, исчезла вместе со свержением Цинской империи.

Зато другой тип традиционной китайской живописи – *вэньжэньхуа* – сохранилась на юге Китая и начала развиваться по новому пути.

С 1840 г. начался процесс превращения китайского феодального государства в полуколонию капиталистических государств<sup>58</sup>. На юге Китая ряд городов превратился в колонии европейских стран. Самым крупным из них был

---

<sup>57</sup> Myers, H. Ramon & Wang, Yeh-Chien (2002), «Economic developments, 1644-1800 гг.», in Peterson, Willard, *The Ch'ing Empire to 1800*, vol. 9, [The Cambridge History of China](#), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 563-647.

<sup>58</sup> Мясников В.С., Степанов Е.Д. *Историография погранично-территориальных проблем Китая: от традиционных подходов к современной интерпретации. Границы Китая: история формирования.* – М.: 2001. С. – 83.

Шанхай, который стал новым торгово-экономическим центром Китая. Это дало больше возможностей развитию живописи *вэньжэньхуа*. Следует особо обратить внимание на Шанхайскую школу. Это известное художественное объединение было основано в Шанхае и специализировалось на живописи *вэньжэньхуа*. Художники этой школы следовали традициям живописи предыдущих династий, но использовали новые приемы рисования, и внесли весомый вклад в развитие современной китайской живописи.

Итак, в течение правления 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, Ван Цзянь, Ван Хуэй и Ван Юаньци, которых называют «Четыре Вана». Они работали в единственном жанре – *шаньшуйхуа* (пейзаж). Творчество этих мастеров основывалось на изучении и копировании полотен известных художников прошлого. В процессе работы они использовали образы, позаимствованные из произведений предшественников, но вводили новые приемы живописи кистью и тушью, что значительно обогатило традиционную китайскую живопись. Однако они не стремились к рисованию с натуры, не собирали материал, не наблюдали за живой природой, в итоге, в их работах отсутствовала оригинальность, им не хватало жизненной энергии. Это помешало художникам достичь больших успехов в области живописи. Несмотря на то, что стиль их работ соответствовал эстетике классической китайской живописи и ведущим тенденциям ее развития в Цинский период, она не получила широкого признания у представителей

интеллигенции. Оказав серьезное влияние на процесс восстановления академического направления живописи в середине Цинского периода, достижения художников этой группы не перевесили вклада художников-индивидуалистов.

Художники-индивидуалисты были образованными интеллектуалами, нередко с эксцентричным характером. Представителями этой группы являются Хунжэнь, Кунь Цань, Чжу Да, Шитао (Даоцзи) и др. Следует отметить, что многие из индивидуалистов после падения династии Мин (1644 г.) стали буддийскими монахами, в том числе Чжу Да и Шитао, которые принадлежали к боковой ветви императорской семьи предыдущей династии Мин. Творчество художников-монахов, как представителей группы индивидуалистов раннего Цинского периода, вызывает неподдельный интерес у современных исследователей, а китайская традиционная критика называет эту группу «Четыре прославленных монаха».

Кунь Цань, как монах-художник из группы индивидуалистов, славится пейзажными картинами, в которых было ярко выражено чувство меланхолии. В его работах заметно увлечение усложненной манерой Ван Мэна, видного представителя юаньской живописи.

Другим художником, который также присоединился к буддийским монахам, является Хунжэнь. Он выработал образцовый стиль живописи, уходящий корнями в искусство района Синьань или Хуэйчжоу юго-восточной провинции Аньхой, основной темой которого стали живописные пейзажи близлежащих Желтых гор.

Группа художников, сегодня известных как школа *Аньхой*, включавшая Сяо Юньцуна, Хуан Юэ и др., в своих пейзажах эмоционально противопоставляла себя манере Кунь Цаня. Они пытались передать суровую прохладу гор и рек, используя лаконичный и сухой линейный стиль известного юаньского художника Ни Цаня. Однако практически все они, так или иначе, демонстрируют влияние композиций Дун Цичана. В XVII в., когда стиль школы *Аньхой* приобрел популярность у богатых коллекционеров района



современного Шанхая, их работы стали появляться в каталогах, иллюстрирующих оригинальную живопись *Аньхой*.

Еще два буддийских монаха-художника, имевших родственные связи со свергнутой императорской династией Мин – Шитао (Даоцзи) и Чжу Да – выделяются среди мастеров-индивидуалов и оставили после себя значимое творческое наследие, ценность которого была признана не сразу.

Шитао (Даоцзи) тайно воспитывался в буддийской общине *Чань*. Он путешествовал по таким разнообразным живописным местам, как район Желтых гор в провинции Аньхой, бывал в Нанкине и, наконец, поселился в процветающем городе Янчжоу. «Его творчество обладает свежестью, оно вдохновлено не мастерами прошлого, а собственным необузданным воображением. Он использовал чистые приемы, которые были свободны и нетрадиционны, со смелым включением цвета»<sup>59</sup>. В своих работах Шитао высмеивал традиционализм, отмечая, что его собственный стиль «не является методом» и настаивал на том, что, «подобно природе, творчество с кистью в руке должно быть спонтанным и естественным, как образ цветка, как “объединяющая линия”»<sup>60</sup>.

Принципиальная позиция Шитао в отношении подчеркивания художественной индивидуальности выделялась на фоне растущей схоластики придворной живописи династии Цин и вдохновляла художников, сгруппировавшихся вместе как «*Янчжоу Багуай*» («Восемь чудаков из Янчжоу»), к которым относятся Цзинь Нун, Чжэн Се, Хуан Шэнь, Ли Шань, Ли Фаньин, Ван Шишэнь, Ло Пин и Гао Сян. Им покровительствовали богатые купцы Янчжоу начала XVIII века. «Однако искусство Чжу Да и Шитао не было прочно утверждено до конца XIX века, когда в Шанхае появился новый

---

<sup>59</sup> *Одинокова П.* Синтез живописи, литературы и каллиграфии в альбомных листах Шитао раннего периода // Человек и культура. – 2016. – № 1. – С. 146.

<sup>60</sup> *Ши Тао.* Сборник живописи и каллиграфии Ши Тао. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное искусство, 2014. – С. 47.

индивидуалистический толчок в ответ на вызов западной культуры. Их влияние на китайское искусство с тех пор, особенно в XX веке, было глубоким»<sup>61</sup>.

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 (1626-1705 гг.), является самым известным среди художников-индивидуалистов, и имевшим большой талант. Он был вынужден скрываться под видом буддийского монаха, а его живопись в жанре «цветы и птицы» повествует об обстоятельствах его жизни.

Чжу Да родился в 1626 г. в городе Наньчан провинции Цзянси, где его семья жила в течение нескольких поколений. Он был в родстве с императорской семьей династии Мин. В детстве Чжу Да учился у своего отца, который славился своей каллиграфией и живописью по всей округе к югу от реки Янцзы (Чанцзян). В восемь лет он уже умел писать стихи, а в одиннадцать у него проявился талант к живописи и каллиграфии, что отличало его от других детей. Чжу Да получил классическое образование и готовился к государственным экзаменам *кэцзюй* для отбора чиновников, но его надеждам не суждено было осуществиться. Когда ему исполнилось всего девятнадцать лет, династия Мин (1368-1644 гг.) распалась, воцарилась Цин. Распад империи Мин, смерть отца и жены оказали разрушительное психологическое воздействие на молодого Чжу Да, он стал замкнутым и эксцентричным, притворялся глухонемым, скрывая свою фамилию и имя, чтобы избежать преследования маньчжуров. Примерно через год, его ум смутился, и он больше не владел собой. Позже, он окончательно сошел с ума. Иногда он мог ни с кем не разговаривать, но любил посмеяться и выпить. Если кто-нибудь угощал его спиртным, он хлопал в ладоши и веселился.

Когда ему исполнилось двадцать три, он нашел духовное убежище в буддийском храме, стал монахом и посвятил себя живописи. Когда в 1705 г. Чжу Да исполнилось семьдесят девять лет, он уже был известен как Бада

---

<sup>61</sup> *Сунь Шичан*. Мир искусства художника Ши Тао. – Ляонин: Ляонинское искусство, 2002. – С. 122.

Шаньжэнь («человек восьми великих гор»), этот псевдоним он придумал себе в 1685 г. Он сам объяснял его так: «Ба – это восемь сторон мира, Да – великий, Шаньжэнь – отшельник, поэтому я – великий отшельник, известный всему миру»<sup>62</sup>.

Жизнь Чжу Да была столь же загадочна, как и его достижения в живописи жанра «цветы и птицы». Он 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. Им свойственен очень личный индивидуальный стиль исполнения мастера. Часто, в них скрыт политический подтекст, содержащий символы оппозиционных взглядов художника, его неприятия официальной власти<sup>63</sup>. Отметим, что в живописи Чжу Да, как и в его поэзии, образы природы являются аллюзиями его мыслей и чувств.

Рассмотрим одно из его известнейших произведений «Лотос» (Рис. 74), которое хранится в Бостонском музее изобразительных искусств.

Лотос, одно из самых любимых растений китайских художников, здесь изображен с помощью только туши и воды, но кисть художника настолько точно воспроизвела бутоны и листья цветка, что их можно реально их ощутить. Основным стилем, в котором работал Чжу Да, был *сеи*. Художник изобразил листья растения брызгами туши, цветочные бутоны и стебли – каллиграфическими штрихами.

Чаще всего, лотос ассоциируется у китайцев с чистотой, но на данной картине он стал метафорой Китая, находящегося под пятой маньчжурских правителей. Лаконичная черно-белая гамма символизирует китайскую народную жизнь раннего Цинского периода, лишенную национальных

---

<sup>62</sup> Вань Синьхуа, Чжан Цинфан. Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т 10. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008.– С. 100–106.

<sup>63</sup> Cheng F. Chu Ta, 1626-1705, le génie du trait.Paris: Phébus, 1986.– P. 44.

традиций, культуры и свободы. Единственным утешением художника служит надежда, что в будущем династия Мин будет восстановлена, ее символизируют несколько небольших цветочных бутонов. Скрытая символика, недоступная пониманию непосвященных, вполне соответствовала эстетической теории художников-интеллектуалов, сформулированной еще в XI веке, которая заключалась в том, что живопись должна выражать идеи человека, а не просто воспроизводить внешний вид, «оболочку» природы.

Надпись под стихотворением на данной картине указывает, что Чжу Да подражал покойному художнику предыдущей Минской династии Сюй Вэю (1521–1593 гг.), который также имел трагическую судьбу (о его душевном расстройстве свидетельствовало множество фактов, однажды он пробил гвоздем свои уши и повредил топором лоб, а в другой раз убил свою третью жену). Достижения Сюй Вэя в живописи были столь велики, что оказали исключительное влияние на художников следующего поколения, особенно тех, кто специализировался на живописи жанра «цветы и птицы». Одна из его известных картин из серии «Цветы четырех сезонов» – «Лотос», на которой художник передал свое мрачное настроение с помощью луж и брызг туши и дополнил язвительным стихотворением, послужила примером для Чжу Да.

Сильное влияние живописи Сюй Вэя заметно еще в одной картине Чжу Да «Пионы и павлины», написанной им в 1690 г. (Рис. 75). На ней художник изобразил пару павлинов, сидящих на скалистых утесах, пионы, расцветающие под скалами, и несколько бамбуковых листьев. Как правило, эти три элемента являются символами красоты в традиционном китайском искусстве. А из-под кисти Чжу Да они вышли совсем некрасивыми. Можно заметить, что один павлин с тремя короткими и жидкими перьями, как и другой, сидят на камне, можно даже сказать, они «улеглись», будто потеряв свою естественную гордость. Пионы растут, вопреки обыкновению, сверху вниз, как бы над птицами, а бамбуковые листья совсем не сочетаются с цветущими растениями. С первого взгляда, эта картина кажется гротескной, странной и беспорядочной.

На самом деле, все так изображено не случайно. Создавая свою картину, художник направил критические стрелы сатиры на китайских образованных интеллектуалов, которые стали чиновниками маньчжурского государства. В глазах Чжу Да они, как жалкие и некрасивые павлины на его картине, потеряли свою гордость, надели шляпы с тремя павлиньими перьями (такую носили чиновники династии Цин) и стали раболепными служителями нового маньчжурского правителя. Пион в китайской традиционной культуре ассоциируется с императором и богатством. Пионы же, растущие вниз, означают, что маньчжурский владыка не является подлинным императором и хозяином Китая. Чжу Да представил династию Цин развивающейся «вниз», и предвидит ее неизбежный упадок. В отличие от пионов, бамбуковые листья, смоченные туманным дождем, символизируют людей с национальным достоинством, волей и честностью, но их, к сожалению, не ценят.

Интересно, что большинство известных картин были созданы Чжу Да в состоянии опьянения. У него не было других страстей, кроме вина. Желавшие приобрести его картины люди, нередко дарили ему вино и так расплачивались с художником. Также, они заранее подготавливали для Чжу Да кисти, тушь и бумагу. После того, как художник впадал в состояние опьянения, он радостно разбрызгивал тушь по всему листу. Иногда он размазывал ее способом «старой метлы» или своими волосами, так что весь рисунок на бумаге выглядел неряшливо. Затем он брал кисть, несколько раз смешивали тушь с водой для получения разных оттенков черного, и мастерски выявлял из небрежных клякс и разводов формы гор и лесов, холмов и долин, птиц и цветов, бамбука и камней. Такой экстраординарностью отличался процесс творчества Чжу Да.

Согласно историческим сведениям, Чжу Да часто отдавал свои картины бедным и скромным людям, но отказывался рисовать по просьбе чиновников и богатых купцов. Однажды кто-то дал ему шелк – дорогой материал для рисования – и попросил изобразить на нем что-нибудь по заказу. Говорят, что

художник, получив шелк, сказал: «Я мог бы сделать из него несколько носков»<sup>64</sup>.

Чжу Да, будучи известным китайским мастером, 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. Попробуем проанализировать одну из его известных работ, которая хранится в Музее Нельсона-Аткинса в Канзасе, и называется «Пара птиц на скале» (Рис. 76). На ней изображена птица, стоящая одной ногой на краю скалы и с тревогой смотрящая вверх на угрожающе нависающий над ней обрыв. А другая, сидящая с ней рядом, обернулась и смотрит в пустоту. Движения и позы птиц точно схвачены художником и переданы скупыми мазками, а обрыв и скалы изображены извилистыми каллиграфическими движениями. Нельзя невольно не задаться вопросом, являются ли эти задумчивые, загадочные птицы олицетворением Чжу Да и других сановников павшей династии Мин?

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. Прежде чем начать писать, они обычно

---

<sup>64</sup> Цзоу Юэцинь. История изобразительного искусства Нового Китая 1949–2000 гг. – Чанша: Хунаньское искусство, 2002. – С. 251–306.

внимательно изучали живую природу, пытались увидеть и уловить самое интересное в ней. При рисовании они не просто изображали какие-то элементы, но и «вдыхали в них жизнь» с помощью композиции, красок, особых мазков и т.д. Каждый художник этой группы имел свои предпочтения в способах нанесения изображения, чтобы вернее передать свои мысли, ощущения и все, что можно выразить с помощью кисти. Иначе говоря, каждый из них имел свой художественный язык, благодаря которому эти мастера и получили название «индивидуалисты». Возникновение этой группы в полной мере предвозвестило 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. Такие картины в этот период исполняли тушью с водой. К известным придворным художникам династии Цин относятся Ян Цзинь (1644–1728 гг.), Гу Фан (работал в 1690–1720 гг.) и Ван Хуэй (1632–1717 гг.). В их число входили и иностранцы, в частности итальянские монахи-иезуиты, приглашенные ко двору (например, самый видный из них, Джузеппе Кастильоне, 1688–1768 гг.). Они создавали картины, используя европейские методы: строили линейную перспективу, использовали светотень и др., что было не известно и вновинку большинству китайских живописцев.

Следует отметить, что в средний период династии Цин в авангарде процесса восстановления китайской живописи стояло академическое направление, в котором работали придворные и профессиональные художники. В периоды владычества императоров Канси и Цяньлуна, которые считаются самыми роскошными в истории эпохи Цин, академическая живопись достигла вершины своего развития за всю историю китайского искусства. Изучая картины этого времени, не трудно заметить, что многие из них во всех подробностях передают важные исторические моменты, роскошную императорскую жизнь и некоторые события из жизни народа в Цинский период.

В наше время они служат драгоценными и важными материалами в изучении истории, традиций и культуры той эпохи. Однако придворные художники чаще всего рисовали по приказу императора, поэтому в их произведениях не отражалась подлинная картина народной жизни, отсутствовал и критический взгляд на окружающую реальность.

Известно, что всех придворных художников отбирало Министерство дворцового управления. Согласно ежегодной учетной документации, высококвалифицированные художники могли находиться на постоянной службе в Придворной академии художеств, а других специалистов вызывали в Пекин на определенный период работы. Чтобы получить постоянное место при дворе и остаться в императорском дворце, многие художники обращали пристальное внимание на эстетические склонности императора и рисовали в угоду его вкусу. В итоге они постепенно теряли свою индивидуальность в живописи, их картины оказывались «бездушными».

Для удовлетворения запросов императора придворные художники в своем творчестве стремились только к воспроизведению внешнего вида природы, их задача заключалась в передаче характерных признаков изображаемого предмета, иногда – в преукрашении и идеализации его в процессе рисования, а личные идеи и переживания обычно не вкладывались в картину. Это сильно отличает академическое направление от *вэньжэньхуа*, чья философия утверждает, что живопись должна сосредоточиться на выражении идеи человека, а не просто воспроизводить внешнюю оболочку природы.

Вместе с упадком маньчжурской династии Цин китайская академическая живопись также стала клониться к закату. 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.

Подводя итоги социокультурного развития Китая при династии Цин, отметим, что даже маньчжурский захват не нарушил поступательного хода китайской культурной жизни, как это случилось при монгольской династии Юань (1271–1368 гг.). Сами маньчжурские правители, особенно Канси и Цяньлун, были просвещенными монархами, которые стремились заручиться поддержкой китайских художников-интеллектуалов. Благодаря их покровительству появился ряд выдающихся мастеров, которые были сильны в различных стилях и жанрах живописи, а традиционное китайское искусство достигло при Цин блестящего расцвета.

### **3.2. Стилиевые особенности живописи *хуаняохуа* придворных художников и отдельных художников-интеллектуалов среднего периода династии Цин**

Как уже отмечалось в предыдущем параграфе, маньчжурское завоевание не привело к разрушению устоев китайской общественной и культурной жизни, как это произошло в период монгольского вторжения при династии Юань. Напротив, еще до покорения Китая, маньчжуры начали подражать китайцам, их традициям и искусству. Самые известные правители династии Цин, императоры Канси (1661–1722 гг.) и Цяньлун (1735–1796 гг.), были образованными людьми, которые стремились заручиться поддержкой китайских ученых и художников. Они были чрезвычайно консервативны в своих убеждениях, взглядах на искусство, и в художественных предпочтениях. Их любовь к экстравагантности (которую китайцы рассматривали как варварскую) была довольно сдержанной, ироничной, со столь же сильной консервативной жилкой.

Произведения живописи, созданные в середине династии Цин выдающимися художниками (а многие из них отличались экстраординарностью), можно охарактеризовать как исключительно

декоративную, эффектную, мастерски исполненную в превосходной технике и в консервативном вкусе. «Однако к XIX столетию внутренняя слабость Китая и его унижение со стороны западных держав отразились в растущем застое искусства»<sup>65</sup>.

Одновременное влечение маньчжурских правителей, как к ортодоксальному академизму, так и к неумеренному украшательству определило характер творчества придворных художников<sup>66</sup>. Что касается первого стремления, то 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 (1368–1644 гг.) как результат воздействия незнакомого китайцам западного искусства. Второе предпочтение больше относится к тщательно исполненным картинам в жанре «цветы и птицы», следовавшим европейскому стилю, весьма экзотическому с азиатской точки зрения, который возник под влиянием живописи итальянского миссионера Джузеппе Кастильоне (1688–1766 гг.), 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. Он использовал западную перспективу в своих иллюстрациях к текстам о выращивании и обработке рисовой и шелковой культур.

Лан Шинин родился в 1688 г. в центральном округе Сан-Марчеллино в Милане, где была расположена знаменитая студия живописи Боттеге дельи Штампатор. В молодости Лан Шинин учился рисовать в студии художника Карло Корнары, его стиль живописи сложился под сильным влиянием известного художника Андреа Поццо, который был членом иезуитского ордена

---

<sup>65</sup> Ковалев А. «Столетие унижения» Китая: как Запад грабил Поднебесную [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ruposters.ru/news/21-12-2015/britanka-gadit>

<sup>66</sup> Elliot, Mark C. The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China. Stanford: Stanford University Press, 2001. – P. 58.

в Тренто. В 1707 г., в возрасте 19 лет Лан Шинин переехал в Геную, чтобы продолжить свою учебу. К тому времени, он уже добился некоторого признания как художник, и как члена ордена его приглашали расписывать иезуитские церкви.

В 1715 г. Лан Шинин впервые приехал в Китай. Сначала он недолго прожил в городе Макао, потом переехал в Пекин. В Пекине он жил в общине иезуитской церкви под названием Миссия Святого Иосифа, которая называлась Восточным залом (Дун Тан) на китайском языке. Он был представлен императору Канси, который внимательно просмотрел его картины. Лан Шинину было поручено несколько китайских учеников, после того, как он был отобран Министерством и начал служить в Придворной академии художеств.

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. Это хорошо заметно в его самой ранней сохранившейся картине, которая была создана в первый год правления императора Юнчжэна (1723 г.).

Несмотря на то, что к этому времени традиционная китайская живопись уже вполне восстановила свои позиции, а академическое направление развивалось и процветало при дворе, успехи Лан Шинина, не были сразу оценены по достоинству. Дело в том, что правление Юнчжэна было сложным периодом для ордена иезуитов, поскольку христианство подвергалось гонениям и те миссионеры, которые не работали на императора, были изгнаны.

Однако уже при следующем императоре Цяньлуэ, сыне Юнчжэна, мастерство художника было высоко оценено. Пользуясь покровительством императора Цяньлуэ, Лан Шинин не раз получал повышение в чине в течение трех десятилетий службы в Придворной академии художеств. В течение своей профессиональной карьеры он изображал различные сюжеты из жизни императорского двора, в том числе портреты императора и остальных членов

его семьи, пейзажи, цветы и птиц, исторические события, связанные с династией Цин. Особенно, императору Цяньлуну нравилась его серия картин с изображением лошадей.

Следуя эстетике и традициям живописи среднего периода династии Цин, Лан Шинин подстроил методы европейского изобразительного искусства под китайские, что проложило новый путь развитию академического направления в истории китайского искусства. Рассматривая его произведения, можно заметить, что 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.

Необходимо отметить, что добиться идеального синтеза европейского и китайского стилей живописи для удовлетворения китайского притязательного вкуса, в то время было не просто.

В Китае картины писали на тонкой бумаге или на шелке, что сильно отличалось от европейской техники живописи на холсте, где можно было исправить ошибки. Неточные же штрихи кисти на шелке почти невозможно было удалить. Поэтому такая филигранная работа требовала большого внимания и опыта от художника. Лан Шинин потратил довольно много времени и сил на приспособление к этим сложным требованиям. Обычно перед выполнением картины на шёлке, Лан Шинин предварительно тщательно рисовал на бумаге ее подготовительный эскиз.

Проанализируем несколько произведений художника в жанре «цветы и птицы».

Картина «Весенний пейзаж» на шелке, которая хранится в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе (Рис. 77), является одной из известнейших работ Лан Шинина. Она выглядит ярко, декоративно и содержательно: под расцветающими яблоневыми ветвями изображена пара

золотых фазанов (самец и самка), сидящих на камнях, рядом растут китайские грибы долголетия (*личжи*), другие цветы, а на заднем плане – бамбук. Все эти элементы, как символы удачи, счастья и долголетия, являются самыми любимыми в китайском изобразительном искусстве. Золотой фазан с красивым оперением выглядит достаточно экзотично, художник почеркнул яркость его перьев, их блеск белыми штрихами, он также использовал светотень для передачи объема формы. Такая манера основывалась на теории европейской живописи. Яблоневые ветви и грибы на скалистых утесах также были тщательно прописаны со светотеневой проработкой. Помимо этого, стоит обратить внимание и на другие детали. Художник использовал законы построения световоздушной перспективы, свойственные европейской живописи, благодаря чему сквозь расщелины в скале можно различить яблочное дерево и бамбуковую рощу на заднем плане.

Успехи в живописи жанра «цветы и птицы», достигнутые Лан Шинином, можно оценить на примере альбомных листов «Весенние цветы» (Рис. 78), которые хранятся в Государственном китайском музее Гугун в Тайбэе. Данный альбом состоит из шестнадцати свитков, на которых изображены различные птицы, растения и цветы: пионы, цветы персика, яблоневые цветы, фиолетовая и белая сирень, бамбук, вьюнок, лотос, петушиный гребень, хризантемы и др. Судя по стилю живописи данного альбома (шедевра периода правления императора Юнчжэна, 1723–1735 гг.), Лан Шинин пользовался преимущественно традиционным стилем *гунби*, который был свойствен академическому направлению и требовал точности композиции и тщательной раскраски. Овладев техникой этого стиля, Лан Шинин вырвался из рамок традиционного изображения птиц, существовавших в придворной живописи и впервые использовал европейскую манеру изображения – со световоздушной перспективой, лепкой объема, благодаря чему добился фантастических результатов. Сначала такой стиль не получил признания у императора Юнчжэна, он был не доволен изображением теней на картине. Но Лан Шинин смог скорректировать свою манеру живописи и подстроиться под эстетический

вкус императора. Нововведения заключались в следующем: при изображении птиц и цветов, определив места прикосновения света и тени, художник использовал белый пигмент для выделения наиболее ярких и выпуклых поверхностей изображаемых предметов, что хорошо заметно на листах из данного альбома.

Разумеется, такая «реалистическая» живопись в европейском вкусе, созданная Лан Шинином, оказалась очень популярной при Цинском дворе, где ее высоко ценили за документальные качества: на портретах художника был запечатлен сам император Цяньлун. Китайцы в то время были сильно впечатлены европейским способом создания иллюзии объема на плоской живописной поверхности. «Это произвело особенно заметное впечатление в придворных кругах, где императоры быстро осознали, насколько новый стиль живописи может хорошо служить для документирования своей деятельности, так как, он казался серьезнее и убедительнее, благодаря своему реализму»<sup>67</sup>. Однако все же следует отметить, что такая живопись в эпоху Цин никогда 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. С XIV в. наибольшее значение в китайской живописи имело умение художника выразить свои личные чувства – создать на картине образ своего внутреннего мира, вместо того, чтобы изображать внешние признаки вещей. 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

---

<sup>67</sup> Цзоу Юецзинь. Другой взгляд: западизм в современном искусстве. – Пекин: Писатели, 1996. – С. 48.

активно занимались творчеством, не получая, однако, никакого покровительства со стороны маньчжурского правителя. В совокупности эти художники представляют славный, но недолгий момент в истории живописи и литературы Китая, вызванный в значительной степени остротой эмоционального напряжения после завоевания маньчжурами Поднебесной. Они не раз отказывались от приглашений чиновников маньчжурского правительства и стали бедняками, вынужденными продавать свои картины ради поддержания существования. «Стилистически, так же, как и более ортодоксальные их современники, они в основном демонстрировали влияние метода живописи Дун Цичана»<sup>68</sup>. Однако, в отличие от придворных художников, они ставили целью достижение эмоциональной привлекательности, отражавшей их собственный темперамент.

Представителями художников-индивидуалистов среднего периода династии Цин являются восемь известнейших мастеров, которых причисляют к художественной группе «Янчжоу Багуай» («Восемь чудаков из Янчжоу»).

Эта группа состоит из восьми китайских художников середины Цинского периода: Цзинь Нуна, Чжэн Се, Хуан Шэня, Ли Шаня, Ли Фанина, Ван Шишэня, Ло Пина и Гао Сяна. Все они жили в южном китайском городе Янчжоу. Большинство из них были из бедных или неблагополучных семей, и отличались нестандартностью и эксцентричностью характера.

Группа «Янчжоу Багуай» образовалась в конце царствования императора Канси и достигла своего пика во время императора Цяньлуна. Члены этой группы были не только мастерами поэзии, каллиграфии и живописи, но и хорошими резчиками печатей. Внимание исследователей нашего времени сосредоточено, прежде всего, на их достижениях в области живописи. Каждый из этих «чудаков» был известен своим эксцентричным характером и индивидуальным почерком живописи, который, как считали художники-традиционалисты, отличался от общепринятого.

---

<sup>68</sup> Духовная культура Китая: Энциклопедия. В 5 тт. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006 –. Т. 6 (дополнительный). –2010.– С. 572–574

В период активного возрождения всех видов искусства в середине правления династии Цин, спрос на произведения китайской живописи на рынке превышал их предложение. Появление работ в индивидуальном стиле как раз удовлетворило рыночный спрос на картины *вэньжэньхуа*, поэтому они быстро получили широкое общественное признание и оказали значительное влияние на творчество таких видных художников последующих поколений, как Чжао Чжицзянь, У Чаншо, Ци Байши и др.

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 чудаков из Янчжоу». Тем не менее, именно они открыли новую эру в китайской истории живописи и создали революционные приемы в живописи жанра «цветы и птицы».

Из группы «Янчжоу Багуай», прежде всего, следует выделить Цзинь Нуна (1687–1764 гг.). Он родился в 1687 г. в Ханчжоу и занял особое место в ряду «чудаков». Он был талантлив во многих областях, но начал рисовать только в возрасте пятидесяти трех лет. Живя бедно, он чаще изображал традиционные образы, обладающие устойчивым символическим значением, такие как орхидеи, бамбук, хризантемы и мэйхуа. По характеру Цзинь Нун был горд и самолюбив. Сначала он предпочитал продавать свои картины разным небогатым коллекционерам на рынке и не хотел заручаться поддержкой состоятельных ценителей, но потом, из-за чрезвычайной бедности, передумал и стал сотрудничать с богатыми покровителями. Согласно историческим сведениям, Цзинь Нун был первым художником в китайской истории, который нарисовал большое количество автопортретов и за свое творчество получал деньги от богатых лиц в городе Янчжоу. К его покровителям относились покупатели его живописи, коллекционеры и издатели. Цзинь Нун, вероятно,



понимал противоречивость такой ситуации, он утверждал, что «жизнь вне живописи не следует считать бесцельной».

Обратившись к картинам Цзинь Нуна, хочется отметить, что из-под его кисти лучше всего выходили цветы китайской сливы *мэйхуа*. Попробуем проанализировать одно из его произведений – монохромный альбомный лист «Сливы цветут» (Рис. 79), который Цзинь Нун исполнил в 1756 г. в возрасте шестидесяти девяти лет. Он хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке.

Известно, что стиль этой картины балансирует между традиционным изобразительным и индивидуалистическим направлениями. Перед нашими глазами предстает исключительно красивое и эстетически привлекательное произведение, на котором изображены одновременно мощные и изящные ветви цветущей *мэйхуа*, изображенной энергичными и элегантными движениями кисти. Кроме того, данная работа характеризуется закрытой композицией с плотным расположением элементов. Художественные приемы, использованные Цзинь Нуном, заключаются в следующем: цветы сливы написаны типичными для художника точками, главная ветвь – сильными, простыми движениями кисти густой тушью, а тонкие ветки – слабой тушью, что придает рисунку живость, а картине в целом последовательную красоту.

Кроме Цзинь Нуна, к группе «Янчжоу Багуай» также принадлежит Хуан Шэнь (1687–1768 гг.), который родился в провинции Фуцзянь. Он также был родом из бедной крестьянской семьи. В юности у Хуан Шэня проявился талант к живописи и каллиграфии. Основные его достижения связаны с живописью *жэньхуа* (человек, портрет). Художник черпал сюжеты и образы из древних китайских мифов, но мог также изображать и простых людей. К его знаменитым работам относятся «Пьяный небожитель» и «Пастух Су У» (верный китайский посол, который жил в I в. до н.э.).

Ли Шань (1686–1762 гг.) также входит в группу «Янчжоу Багуай». Он родился в провинции Цзянсу. Уже в детстве он заинтересовался живописью, а известность на своей родине он приобрел в возрасте шестнадцати лет. Стиль

его живописи сложился под влиянием известных художников династии Мин Сюй Вэя и мастера Цинского периода Шитао (Даоцзи). При рисовании он часто пользовался светлыми цветами и чернильными брызгами для создания ощущения свободы и легкости. К его известным произведениям относятся «Ягоды локвы (мушмулы)» (Рис. 80) и «Сосна» (Рис. 81).

Ли Фаньин (1695–1755 гг.) – еще один художник из группы «Янчжоу Багуай», родился в провинции Цзянсу. Он дружил с Цзинь Нуном и Чжэн Се, которых также включают в группу «чудаков». Стиль его живописи был похож на первого из его друзей, Цзинь Нуна. В последние годы своей жизни он сосредоточился на рисовании цветов сливы *мэйхуа*. К его наиболее известным картинам относятся «Цветы сливы» (Рис. 82), «Орхидеи и камень» (Рис. 83) и др.

Гао Сян (1688–1753 гг.), художник из города Янчжоу, также включаемый в группу «Янчжоу Багуай». Он был последователем теории живописи известного мастера раннего Цинского периода – Шитао (Даоцзи) и выдающимся пейзажистом. Его заметной картиной в жанре «цветы и птицы» является «Сливы цветут» (Рис. 84).

Ван Шишэнь (1685–1759 гг.) также входит в группу «Янчжоу Багуай». Он родился в провинции Аньхой в бедной семье. В юности переехал в город Янчжоу, который был важным экономическим центром юга страны в середине периода династии Цин, и жил продажей своих картин. Его любимой темой являлись цветущие сливы, что хорошо иллюстрирует одно из его самых известных одноименных произведений (Рис. 85).

Цзинь Нуна, Гао Сяна, Ло Пина и Ван Шишэня называют еще «четыре мастера, рисовавших сливу-мэйхуа».

Ло Пин (1733–1799 гг.) также относится к группе «Янчжоу Багуай». Он родился в провинции Аньхой, был учеником Цзинь Нуна и является самым молодым художником в группе «Восемь чудаков из Янчжоу». Ло Пин обладал серьезными познаниями и был наделен большим талантом к живописи. В молодости он сдал Государственный экзамен *кэцзюй*, вступил в чиновники и

служил в провинции Шандун. Но однажды он вызвал гнев своего начальника, открыв приют для бедных, и тот стал сильно ему вредить. Потом Ло Пин отказался служить цинской власти, ушел в отставку и начал жить продажей своих картин. Его живопись славится особенным приемом, который называется «штриховка растрёпанными листьями конопли». Этот приём он нередко использовал в изображении гор и волнообразных равнин. Его достижения в живописи в основном были связаны с пейзажным жанром.

Чжэн Се (1693–1765 гг.), именовавшийся также как Чжэн Баньцяо, был самым известным художником среди членов группы «Янчжоу Багуай». Он родился в провинции Цзянсу и начал свою жизнь в нищете, но пошел в гору после сдачи Государственного экзамена *кэцзюй* для отбора чиновников. Однако после двенадцати лет службы, ему наскучила такая жизнь. Имея прямой и принципиальный характер, он задел несколько высокопоставленных чиновников, после чего был вынужден уволиться. Освободившись от службы, он полностью отдался искусству и приобрел большую известность. На китайском художественном рынке он снискал признание как мастер «орхидей, бамбука и камней». В 1748 г. императором Цяньлуном ему было присвоено почетное звание «выдающийся художник и каллиграф», в связи с этим он ненадолго возобновил свою профессиональную карьеру.

Как известно, орхидеи, бамбук и камни были любимыми темами творчества Чжэн Се. Изображая их, художник передавал свои истинные чувства и смог добиться многого. Нередко, в сильных и изящных побегах орхидей и бамбука, выходявших из-под его кисти, исследователи видят психологический автопортрет мастера (Рис. 86).

Опираясь на манеру живописи предыдущих известных художников, таких как Сюй Вэй, Шитао, Чжу Да и др., Чжэн Се стал сведущим знатоком стиля *сеи* и развивал в своем творчестве теорию «трех шагов живописи»,

созданную известным китайским пейзажистом династии Юань Дун Цичаном, который говорил так: «иметь бамбук в глазах, руках и сердце»<sup>69</sup>.

Действительно, бамбук на картинах Чжэн Се был своеобразным воплощением его мыслей и характера. Изображая это растение, художник мастерски пользовался сухой и влажной кистями, нанося тушь сильными и легкими штрихами. Виртуозная техника письма сделала каждую из его картин индивидуальной. Кроме того, Чжэн Се превосходно сочетал на своих свитках поэзию, каллиграфию и живопись. Выполнив картину, он обычно добавлял строки стихов, чтобы подчеркнуть сюжет и натолкнуть зрителя на его скрытый смысл. Это был один из традиционных приемов китайской живописи *вэньжэньхуа*.

В глазах современных исследователей, изучающих китайскую живопись династии Цин, картины Чжэн Се имеют исключительно высокие художественные достоинства. Проанализируем одно из известных произведений Чжэн Се – «Туманная бамбуковая роща на далёких горах» (Рис. 87), которое хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке.

Это крупная композиция, состоящая из четырех вертикальных свитков, на которых изображена бамбуковая роща, растущая на склоне горы. Художник создал неглубокое живописное пространство, умело расположив стебли растений, написанных на бумаге снизу вверх и простирающихся за верхние и боковые границы картин, отчего создается впечатление бесконечности бамбуковой рощи. Помимо этого, он так умело использовал разные оттенки туши (от густо-черной до светло-серой), что кажется, будто рощу накрыл плотный туман. Чтобы достичь такого результата и добиться таких точных тоновых градаций при кажущейся легкости работы кистью, художник должен обладать большим мастерством.

Некоторые историки живописи относят к группе «Восемь чудачков из Янчжоу» еще одного мастера – Бянь Вэйци, известного еще как Бянь Шоумин

---

<sup>69</sup> Лю Хайюн. О китайской живописи жанра «цветы-птицы» в стиле Сеи династий Мин и Цин. – Ханчжоу: Китайская академия искусств, 2012. – С. 88-96.

(1684–1752). Другие же (О. Сирен) считают этого художника продолжателем традиций, заложенных представителями этой группы.

Бянь Шоумин родился в Шаньяне (ныне Хуайань) провинции Цзянсу, успешно сдав государственные экзамены, получил ученую степень, а затем приобрел известность как поэт, живописец, каллиграф. Считается мастером изображения диких гусей в бесконтурной технике *помо*, как на свитке «Гуси в тростнике» из собрания Государственного музея Востока в Москве (Рис. 88). Бянь Шоумин рисовал птиц с натуры, т.к. его рабочий кабинет располагался в местности, где они водились и жили в естественной природе. Так как дикие гуси мигрируют на Юг, то есть летят за солнцем, они ассоциируются со светлым началом Ян, а в традиционной китайской живописи *гохуа* пара гусей символизирует узы брака (гуси формируют пару на всю жизнь), являются символом долгожданных вестей и тоски по родине.

Следует отметить, 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.

Таким образом, в эпоху Цин процветали традиционные формы искусства, но и новое также находило себе путь. Этот период характеризовался высоким уровнем грамотности, процветанием городов, успешной издательской деятельностью, обращением к конфуцианским идеям в государственном устройстве – все это питало живую и творческую атмосферу культурных сфер деятельности.

### 3.3. Шанхайская школа как особая группа художников-индивидуалистов позднего периода династии Цин

С 1840 г. китайские художники начинают осваивать европейскую технику живописи. Этот процесс стал происходить сразу за поражением Китая в первой «опиумной» войне с Британской империей, открытием для внешней торговли сразу несколько китайских портов, в том числе крупнейшего из них – Шанхая. В целом, рубеж конца XIX – начала XX вв. стал бурным периодом в истории Китая и для династии Цин<sup>70</sup>.

В течение этого времени Китай был еще более дестабилизирован тайпинским восстанием и неравными договорами, навязывавшимися европейскими империалистами. Тем не менее, западные прогрессивные технологии и новое мышление начали постепенно распространяться на территории Китая.

В конце XIX – начале XX вв. 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<sup>71</sup>. Художники, которые работали над синтезом традиций китайской и европейской живописи, считаются последователями группы индивидуалистов. Большинство из них были одаренными людьми, 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

---

<sup>70</sup> XX век в китайской пейзажной живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://usinart.ru/xx-vek-v-kitajskoj-pejzazhnoj-zhivopisi/>

<sup>71</sup> Чжу Босюн, Чэнь Жуйлинь. Пятидесятилетие европейской живописи в Китае: 1898–1949. – Пекин: Народное искусство, 1989. – С. 183.

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 <sup>72</sup>. Среди них, самой влиятельной художественной школой оказалась шанхайская, иначе называемая «Хайпай» (в переводе с китайского – «Морская»).

Определение «Хайпай», первоначально, использовалось как унижительное наименование коммерческой живописи Шанхайской школы, члены которой не следовали традициям китайской живописи <sup>73</sup>. Так ее именовали пейзажисты позднего Цинского периода в художественной критике. Позже термин стал официальным названием Шанхайской школы и сохранился до нынешнего времени, потеряв свою ироничную и унижительную окраску. Известно, что художники этой 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.

Следует особо подчеркнуть, что картины художников школы «Хайпай» характеризуются неким общим стилем, который заметно отличается от двух традиционных – *гунби* и *сеи* – и так и называется «стилем Шанхайской школы».

---

<sup>72</sup> Источники Шанхайской культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sh.sohu.com/20090524/n264134171.shtml>.

<sup>73</sup> Люй Пэн. История китайского искусства XX века – Пекин: Пекинский университет, 2007. – С. 679–957.

В течение трехсот лет в китайском искусстве, вплоть до появления Шанхайской школы, доминировал стиль живописи, ярким представителем которого был Шэнь Чжоу – основатель школы *Умэнь* XVI века. (Рис. 48–52).

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, как и члены группы «Янчжоу Багуай» в XVIII веке. Однако стиль Шанхайской школы характеризовался большей вариативностью, интонационными нюансами живописного изображения.

К основателям Шанхайской школы, прежде всего, относится У Чаншо.

У Чаншо (1844–1927 гг.) – известный художник, каллиграф и резчик печатей позднего периода династии Цин. Он родился в провинции Чжэцзян и происходил из семьи интеллектуалов. Из-за Тайпинского восстания молодой У Чаншо ушел от родителей и переехал в город Сучжоу, а затем – в Шанхай.

Первоначально, У Чаншо занимался поэзией и каллиграфией, и много достиг на этом поприще. Позднее, решил попробовать себя в живописи, благодаря дружбе с известным художником того времени Жэнь Бонянем, который также относится к Шанхайской школе. В 1913 г. он вместе со своими друзьями создает Ханчжоуский союз резчиков печатей.

Как один из самых выдающихся художников позднего периода династии Цин, У Чаншо славится живописью жанра «цветы и птицы» и выразительно-индивидуалистическим стилем рисования. Его достижения считаются современными историками искусства «вершиной развития живописи *вэньжэньхуа* позднего периода династии Цин<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> У Янь, Хуан Бай, Ху Цзяньцзюнь. Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т. 17. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – С. 46-49.



Рассматривая картины У Чаншо, прежде всего отметим, что художник смело использовал в своей живописи яркие краски, изображая цветы и растения. Такой прием, основанный на контрасте и цветовом многообразии, оказывает на зрителя сильное эмоциональное воздействие. Его стиль живописи *хуаняохуа*, заметно отличался от стиля традиционных живописцев *вэньжэньхуа*, которые предпочитали изображать цветы, птиц и растения только тушью и водой. Как только картины У Чаншо появились на художественном рынке, то сразу приобрели большую популярность у нового городского класса Шанхая.

Рассмотрим поподробнее несколько произведений У Чаншо. Одно из них под названием «Весна» (Рис. 89) хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке. На этой картине запечатлен момент оживления природы с наступлением весны: зацвели нарциссы у подножья скалистого камня, а дерево китайской весенней облепихи принарядилось для приветствия нового года. Все эти элементы являются устойчивыми символами долголетия, обновления и имеют большое значение в праздновании китайского Нового года в любом южно-китайском доме. Близкую по сюжету и колориту композицию имеет более крупный по размеру свиток «Холодная пора», датирующийся 1904 г., из собрания Государственного музея Востока в Москве.

Изображая эти простые образы природы, художник использовал несколько упрощённую композицию, написал скалу и стебли кончиком круглой кисти, смело организовал пространство, варьируя контрастные формы и размер разбросанных цветов, скал и стеблей, в результате чего возникает ощущение динамики и перекрестного движения.

Еще одна из картин У Чаншо называется «Орхидеи» (Рис. 91), она хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке.

Орхидея является символом скромного и благородного человека в китайском традиционном искусстве. Чаще всего, китайские живописцы изображали ее только тушью и водой. В отличие от них, У Чаншо впервые окрасил цветок светлыми оттенками краски, что придало композиции свежесть

и изящную красоту. Его стиль направил развитие китайской живописи *вэньжэньхуа* и ее эстетику в новое русло и оказал большое влияние на развитие современного китайского искусства (Рис. 92).

Помимо У Чаншо, к основателям Шанхайской школы относится Жэнь Бонянь.

Жэнь Бонянь (1840–1896 гг.), известный также под именем Жэнь И, был видным художником позднего периода династии Цин и участником знаменитой Шанхайской школы. Он родился в семье художников в провинции Чжэцзян. После смерти отца, в 1855 г. переехал в город Шанхай. Чтобы как-то увеличить доходы, он начал продавать свои картины. Он с головой окунулся в кипучую городскую среду Шанхая с его иным европейским укладом и мышлением. Позже он становится одним из основателей Шанхайской школы, в живописи которой соединились новый индивидуальный и старый традиционный стили.

Среди художников Шанхайской школы Жэнь Бонянь выделялся своими инновационными методами использования кисти, туши и краски. Он считается самым выдающимся из «четырех мастеров семьи Жэнь» – остальными являются два его дяди и один из его двоюродных братьев, которые все были известными художниками позднего периода династии Цин.

Как художник Жэнь Бонянь прославился своими портретами. Его талант проявился уже в детстве. Говорят, что когда ему было около десяти лет, к ним как-то зашел в гости друг его отца, но того не оказалось дома. Когда отец вернулся и спросил, кто приходил, маленький Жэнь Бонянь, не зная имени гостя, смог нарисовать его портрет так верно, что в нем отец сразу узнал своего друга. Когда Жэнь Бонянь вырос, его мастерство живописца помогло ему сразу занять свое место в художественной среде Шанхая, где сосредоточились самые выдающиеся творческие силы Китая позднего периода династии Цин.

Интересы Жэнь Боняня в искусстве не ограничивались только портретом, его картины в жанре «цветы и птицы» также высоко ценились на рынке за свои исключительные художественные достоинства.

В ранние годы жизни манера живописи Жэнь Боняня развивалась под сильным влиянием известного художника династии Мин – Чжэнь Хуншоу, которая была близка стилю *гунби*. Позже он много изучал живопись выдающихся художников пошлого, таких как Чэнь Чунь, Сюй Вэй и Чжу Да, которые были сильны в *сеи*, и в итоге отдал предпочтение именно этому стилю, что хорошо заметно на его картине «Лотосы и утки юаньян», 1883 г. из собрания Государственного музея Востока в Москве (Рис.93). Слово «юаньян» в переводе с китайского означает пару уток мандаринок (утка-самец в паре отличается яркостью цветного оперения, а самка очень скромным, серым цветом). Утки-мандаринки символизируют супружеское счастье, крепкую семью, любовь. Однако птиц почти не видно на картине художника, их скрывают широкие, написанные смелыми мазками листья и возвышающиеся над ними розовые крупные цветы лотоса.

Рассмотрим еще одно из известных произведений Жэнь Боняня – «Журавли, грибы бессмертия и сосна» (Рис. 94), что хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке. Главные элементы, изображенные на картине, являются типичными символами долголетия и благополучия в Китае. Известно, что эта картина действительно была подарком другу художника на день рождения. Современный критик искусства так написал о ней: «Художник вышел из рамок традиционной картины на день рождения, так как его внушительные пожелания долголетия перелились через края и через все углы полотна»<sup>75</sup>. Жэнь Бонянь составил из изображенных крупно журавлей, грибов *личжи* и ветвей сосны треугольную композицию, которая словно выходит на зрителя, что придаёт всей картине силу и решительность. Помимо того, при работе над оперением журавлей художник использовал акварельную технику мазка, применяющуюся европейскими живописцами, а ноги птиц, сосну, камень и грибы исполнил в традиционной китайской технике – тушью с водой.

---

<sup>75</sup> Е Шанцзин. История китайской живописи жанра «цветы-птицы». – Ханьчжоу: Чжэцзянское народное изобразительное искусство, 2015.– С. 382.

В конце XIX в. мастерство Жэнь Боняня высоко оценили не только в Китае, но и в восточной Азии.

Большой вклад в развитие Шанхайской школы внес и Чжао Чжицянь.

Чжао Чжицянь (1829–1884 гг.) был известным китайским живописцем, каллиграфом и резчиком по кости в конце династии Цин. Он родился в 1829 г. в Шаосине провинции Чжэцзян. Во время Тайпинского восстания его семья погибла, а позже он уехал в Пекин для сдачи государственных экзаменов *кэцзюй*. К сожалению, его не приняли, и он бросил свою мечту попасть на государственную службу. Чжао Чжицянь приехал в Шанхай и начал жить продажей своих картин. Он подружился с известными художниками У Чаншо и Жэнь Бонянем и вместе с ними основал Шанхайскую школу, участники и последователи которой добились самых высоких достижений в живописи *вэньжэньхуа* в поздний период династии Цин.

Став художником, Чжао Чжицянь изучал живопись предыдущих мастеров, таких как Чэнь Чунь, Сюй Вэй, Чжу Да и художников группы «Янчжоу Багуай», овладел стилями *гунби* и *сеи*, но в отличие от своих великих предшественников и художников своего времени, использовал особенные приемы каллиграфии и навыки резчика печатей в искусстве живописи. Рассматривая картины Чжао Чжицяня, можно отметить, что его работы характеризуются такими особенностями, как «многоточечная перспектива», использование разных оттенков туши и традиционной китайской техники *Могуфа*. Кроме того, он строил лаконичную и ясную композицию из пятен локального цвета с выразительными и ритмичными контурами, использовал круговые и угловатые движения кисти, применял «тяжелые» и «легкие» штрихи кистью, что говорит о навыках его, как каллиграфа.

Рассмотрим одно из его произведений «Пион и цветы персика» (Рис. 94), что хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке.

Известно, что пион являлся самым любимым мотивом живописи Чжао Чжицяня. Данный рисунок был выполнен художником для веера и состоит из двух важных символов китайского традиционного искусства: пиона и цветов

персикового дерева. Пион считается символом богатства и счастья, а цветы персика – любви и удачи. В этой картине художник сделал смелый ход – написал окрашенные цветы персика, соединив их с черно-белым пионом тушью. Кроме того, он применил традиционную технику *Могуфа*, что придало картине ощущение свежести и элегантной красоты. Чжао Чжицзянь подарил этот рисунок для веера своему другу, который только что женился, поэтому на листе бумаги яркоокрашенные цветы персика более заметны, чем черно-белый пион, что подразумевает следующее: «Настоящая любовь важнее богатства».

Другой рисунок Чжао Чжицяня также был выполнен для веера на тему пиона (Рис. 96), он хранится в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке. В конце XIX в. картины с пионами, которые символизировали богатство и красоту, в полной мере соответствовали эстетическому запросу нового сообщества горожан Шанхая. В то время было модно выйти из дома с веером, на котором был изображен пион. На данной работе цветок изображен в технике *Могуфа*, кроме того, его листья и стебель исполнены полихромными красками.

В целом, Чжао Чжицянь, как один из четырёх мастеров Шанхайской школы, внес большой вклад в развитие живописи *вньжэньхуа*, его ценят как мастера, вобравшего все лучшее из китайской живописи XIX века.

Еще одним представителем Шанхайской школы является Сюй Гу.

Сюй Гу, известный также как Чжу Хуайжэнь (1824–1896 гг.), – известный китайский художник позднего периода династии Цин. Он родился в провинции Аньхой, а затем переехал в Янчжоу провинции Цзянсу. Сюй Гу был офицером и служил в армии правительства Цин. Он участвовал в подавлении Тайпинского восстания. После этого, уволился и стал монахом в буддийском храме в Шанхае. Здесь он посвятил себя живописи и подружился с известными художниками того времени – У Чаншо и Жэнь Бонянем, став членом Шанхайской школы. Всю свою жизнь он переезжал из Янчжоу в Сучжоу, Шанхай и обратно, т.к. они были самыми развивающимися городами и обладали в то время хорошими художественными рынками, а мастер жил продажей своих картин.

Сюй Гу был мастером живописи, каллиграфии и поэзии, но более всего, он известен, как один из четырех идеологов Шанхайской школы, наряду с У Чаншо, Жэнь Боняем и Чжао Чжицзянем. Будучи художником, он внес большой вклад в развитие китайской живописи, который очень важен в понимании ее развития в поздний период династии Цин.

Тематика его творчества затрагивает фактически все классические жанры китайской живописи – *жэньхуа* (человек, портрет), *шаньшуйхуа* (пейзаж), *хуаняохуа* («цветы и птицы»). В молодости, Сюй Гу увлекался традиционным направлением – *цзехуа*, который широко применялся в пейзаже и состоял в том, что контуры рисунка художник выполнял с помощью линейки. Позже, у него возник большой интерес к жанру портрета, и такие его картины были исполнены в стиле *гунби*. Следуя за новыми эстетическими тенденциями в области искусства и спросом художественного рынка позднего Цинского периода, он начал изучать живопись жанра «цветы и птицы». Здесь стиль Сюй Гу стал развиваться под влиянием его друга – известного художника У Чаншо. Рассматривая картины Сюй Гу, можно отметить, что он был силен в тонкой тоновой живописи с гармоничной цветовой палитрой.

Обратимся к его картине «Кот с бабочками» (Рис. 97) из Музея искусств Метрополитен в Нью-Йорке. На ней художник использовал пунктирный контур для изображения кошачьего меха, написал бабочек, хризантемы и бамбуковые листья светлыми красками, а импрессионистические штрихи использовал для нанесения стеблей, листьев и плетеной изгороди. В результате возникло ощущение освещенного солнцем уголка сада, движения листьев и цветов от дуновения ветра.

Другой интересной работой художника является его рисунок для веера «Осенняя белка» (Рис. 98). Он хранится в том же музейном нью-йоркском собрании. В этом произведении полностью проявилось виртуозное владение Сюй Гу техникой живописи. Картина исполнена в смешанном стиле *сеи* и *гунби*, так как художник написал беличий мех очень тонкой кистью, а такая тщательность обычно свойственна второму из них. А листья и ветви,

напротив, написаны свободно, что соответствует стилю *сеи*. Несмотря на то, что принципы обоих стилей противоположны, Сюй Гу удалось гармонично их соединить в своей работе. Благодаря живому наблюдению и уверенности кисти, художник создал иллюзию подлинной живой белки, которая резвится на ветвях дерева среди осенних листьев.

Выделим ещё одного мастера живописи жанра «цветы и птицы», входившего в круг художников Шанхайской школы – Пу Хуа (1832—1911 гг.). Он родился в простой семье в маленьком южном городе Цзясин. С детства прилежно изучал конфуцианство и проявил интерес и большие способности к живописи, каллиграфии и поэзии. В юности он несколько раз принимал участие в сдаче Государственного экзамена для отбора чиновников, но неудачно. После 1868 г. всерьез занялся живописью и стал жить продажей своих картин. Вместе с этим, предпринял путешествие по городам Шанхай, Ханчжоу, Нанкин и др. В ходе него, Пу Хуа познакомился со многими известными художниками, в том числе основателем Шанхайской художественной школы – У Чаншо. Сдружившись с ним, Пу Хуа сразу нашел свое место в среде художников большого города и присоединился к Шанхайской художественной школе.

Пу Хуа, как специалист живописи жанра «цветы и птицы», сосредоточился на изображении монохромного бамбука. В ранний период своей художественной карьеры эталоном для него были работы художников Сунской и Юаньской эпох – Су Ши и У Чжэня, а в поздний – мастеров стиля *сеи* Минской и Цинской эпох – Сюй Вэя и Чжу Да, произведения которых он внимательно изучал. В своем творчестве Пу Хуа продолжил художественные традиции мастеров прошлого, но не ограничился ими. Так, он стал использовать в своей живописи прием китайской каллиграфии «бешеная скоропись». Это хорошо заметно на примере картины Пу Хуа «Бамбук и камень» (Рис. 99). На ней художник изобразил камень короткими, прерывистыми мазками, которые характерны для его каллиграфической работы «Парные надписи о прочтении литературы и рассмотрении цветов» (Рис. 100). На первый взгляд, кажется, будто мазки нанесены беспорядочно, но в

действительности, они придают всей композиции ощущение свободы и естественности. Листья же бамбука написаны более длинными и точными мазками в каллиграфическом стиле *кайшу* (нормативная скоропись), а стволы бамбука – в стиле *лишу* (официальная древнекитайская скоропись).

Кроме бамбука, Пу Хуа также с успехом писал и цветы. Одним из его самых известных произведений является «Лотос» (Рис. 101). Многие китайские историки искусства сравнивают эту картину с «Майским лотосом» художника эпохи Мин – Сюй Вэя (Рис. 102), а также «Лотосом», созданным мастером раннего периода династии Цин – Чжу Да (Рис. 74). Все три картины исполнены в типичном стиле *сеи*, среди них работы Сюй Вэя и Чжу Да – монохромные. В отличие от них, Пу Хуа окрасил верхние цветы лотоса красным в контрасте с нижними белыми цветами, а листья растения он написал по-разному: зеленым сверху и тушью внизу. Такой художественный прием придал картине большую выразительность и жизненную энергию.

Таким образом, благодаря усилиям талантливых мастеров была основана знаменитая Шанхайская школа живописи, которая задала новое направление развития живописи *вэньжэньхуа* в поздний период династии Цин. Большинство произведений художников этой школы 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 «*хайнай*» применяли не только техники живописи, характерные для прошлых эпох, но и многие каллиграфические приемы. Стилль живописи Шанхайской школы оказал огромное влияние на развитие современного китайского изобразительного искусства (Рис. 103–105).

### **Выводы к третьей главе**

Подводя итоги третьей главы, сделаем следующие выводы.

1. В ранний период династии Цин китайская живопись развивалась медленно из-за политической стратегии новой власти, связанной с распространением маньчжурских национальных традиций и гонений на



традиционную китайскую культуру. Следует выделить ряд художников-монахов, живших на переломе эпох в период смены династий от Мин к Цин и ставших буддийскими монахами, чтобы выжить. Для их работ характерны ярковыраженный символизм и политический подтекст, что было связано с проблемами кризиса той эпохи.

2. В средний период династии Цин наметился поворот к возрождению китайских национальных традиций в связи с тем, что маньчжурские правители обратились лицом к китайской культуре и религии для получения признания и поддержки со стороны коренного населения. В то же время, они начали изучать конфуцианство и китайское искусство. Процесс возрождения китайской живописи этого периода можно разделить на два этапа: во-первых, Придворная академия художеств перестроилась, что послужило толчком к развитию академического направления; во-вторых, была восстановлена древнекитайская система государственных экзаменов *кэцзюй* для отбора чиновников. Таким образом, статус китайских интеллектуалов постепенно повышался, возник интерес к живописи *вэньжэньхуа*. В периоды императоров Канси и Цяньлуна шел динамичный процесс развития академической живописи и *вэньжэньхуа*, завершившийся расцветом того и другого направления.

3. В поздний период династии Цин академическая живопись пришла в упадок вместе с закатом маньчжурской империи, а *вэньжэньхуа* сохранила свои позиции и, как важная часть художественного рынка, продолжила свое развитие на юге страны, где целый ряд городов превратился в колонии европейских стран и появился новый торгово-экономический район в Китае.

4. Правление династии Цин было отмечено значительным ростом значения традиционной китайской живописи в китайской культуре, ее достижения очевидны и просматриваются на большом количестве картин двух основных жанров – *хуаняохуа* («цветы и птицы») и *шаньшуйхуа* (пейзаж). Художников, работавших в этот период, можно разделить на три группы по выбору жанра картин, стилю творчества, местонахождению и времени их

деятельности: художники-традиционалисты, художники-индивидуалисты и придворные художники.

5. Художники-традиционалисты появились и пользовались популярностью только в ранний период династии Цин. Их творчество основывалось на копировании работ известных мастеров предыдущих династий, единственным жанром их работ был пейзаж. К этой группе принадлежат Ван Шиминь, Ван Цзянь, Ван Хуэй и Ван Юаньци, которые называются «Четыре Вана». Влияние художников этой группы на развитие китайской живописи династии Цин было достаточно скромным.

6. Художники-индивидуалисты появлялись в истории китайской живописи во все периоды, включая династию Цин. Все они были образованными людьми с эксцентричным характером. В ранний период династии Цин, яркими индивидуалистами являлись Хун Жэнь, Кунь Цань, Чжу Да, Шитао (Даоцзи) и др. Отметим, что Чжу Да и Шитао были художниками-монахами. В этой группе раннего Цинского периода только Чжу Да специализировался на живописи *хуаняохуа*. В средний период династии Цин ее представителями стали мастера группы «Восемь чудаков из Янчжоу» (*Янчжоу Багуай*). А к числу знаменитых индивидуалистов позднего Цинского периода относится Шанхайская школа. Художники-индивидуалисты династии Цин исполняли свои произведения в стиле *сеи*, они отличаются друг от друга своеобразием в использовании техник и приемов изображения. В их работах в полной мере воплощается душа китайской живописи *вэньжэньхуа*.

7. Придворные художники появились в средний период династии Цин в связи с созданием Придворной академии художеств. Большие успехи были достигнуты ими в периоды императоров Канси и Цяньлуна. Затем, они постепенно теряли свое значение в связи с упадком академической живописи и к позднему периоду династии Цин практически ушли из поля зрения. Главные задачи придворных художников заключались в фиксации важных государственных событий, изображении ритуальных церемоний и портретов императорской семьи, пейзажей и предметов по заказу императора, а также в

обучении живописи членов императорской семьи. Жанры картин придворных художников включали *шаньшуйхуа* (пейзаж), *хуаняохуа* («цветы и птицы») и *жэньхуа* (портрет). Большинство их картин было написано в традиционном стиле *гунби*. К кругу известных придворных художников династии Цин относятся Ян Цзинь, Гу Фан, Ван Хуэй и итальянский художник Джузеппе Кастильоне, который служил в Придворной академии художеств времен императоров Канси, Юнчжэна и Цяньлуна и ввел европейские изобразительные приемы в китайскую живопись.

8. Китайская живопись династии Цин имела более возвышенный характер, чем при монгольской династии Юань. Именно в Цинскую эпоху появился ряд выдающихся мастеров, работавших в разных стилях и жанрах, оставивших заметный след в китайской живописи и оказавших огромное влияние на современное изобразительное искусство Китая.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведения диссертационного исследования была обоснована актуальность темы, реализована цель, поставленные задачи были выполнены. Основные выводы 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, – наряду с *шаньшуйхуа* (пейзаж), *жэньхуа* (человек, портрет) и *чжуаньхуа* (драконы, анималистика: лошади, тигры и др.). 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. Выявлено, что область применения *хуаняохуа* в исследуемый период была исключительно широка – это горизонтальные и вертикальные свитки, альбомные листы, веера, ширмы и др. В диссертации подробно рассмотрены композиционные приемы и техника классической китайской живописи *гохуа* на примере жанра «цветы и птицы».

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-стилизированные формы, приобретают достоверные черты, они проникают в стенопись, затем на свитки. Их образно–символическое значение формируется под сильнейшим влиянием китайской литературно-поэтической традиции. Таким образом, 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), что нашло заметное отражение в развитии жанра «цветы и птицы». 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. Синтез эстетической привлекательности и сложных образно-смысловых интерпретаций определил направление развития *хуаняохуа*, как классического жанра китайской живописи, на многие годы вперед.

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, простонародья, не входивших в сообщество профессиональных мастеров императорской Академии живописи. В диссертационном исследовании 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 чудачков из Янчжоу» (династия Цин).

б. Выявлены образно-смысловые ассоциации и сложная, «принципиальная» символика китайской живописи *хуаняохуа*. Данные особенности тесно связаны с мировоззрением китайских мастеров, формировавшимся 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 других мотивов, 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. Художники стремились к

раскрепощению мышления, они искали уединения, стремились уйти от мирской суеты и по-своему противостоять ходу времени, бросить вызов общественным устоям. Изображая камни, растения, птиц и животных они вкладывали в свои картины зашифрованные послания – свои мысли, чувства и заветные мечты. 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. При анализе таких картин исследователь обращает внимание на характер линий, штрихов и мазков, использованных художником, а также на методы и приемы построения



композиции, цветовую гамму. Каллиграфический стиль всегда согласовывался со стилем изображения, причем для живописи *вэньжэньхуа* характерно применение каллиграфических линий и мазков при рисовании сюжета. Так достигалось единство каллиграфии и 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.

В заключение следует отметить, что данное диссертационное исследование представляет собой определенный этап на пути изучения такого значимого и сложного явления в китайском искусстве, как живопись жанра «цветы и птицы». Некоторые важные вопросы и проблемы, такие как влияние классической живописи *хуаняохуа* на декоративно-прикладное искусство, на современное искусство Китая, на сложение живописи *неовэньжэньхуа* (появившейся на рубеже XX–XXI вв. и продолжающей развивать традиции, заложенные мастерами эпох Юань, Мин и Цин), как и обратное влияние на нее современного китайского арт-рынка, могут стать перспективой для дальнейших исследований.

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алаев Л.Б., Аирафян К.З., Иванов Н.И.* Китай в XVI – начале XVII в. // История Востока – М.: Институт востоковедения РАН, 1999.
2. *Арапова Т.Б., , Меньшикова М.Л., Пчелин Н.Г., Рудова М.Л.* Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Кон. XIV–XIX век: Каталог выставки – СПб.: Слаия, 2003. – 216 с.
3. *Алексеев В.М.* Передвижная выставка китайской живописи. Каталог. – Л., 1934.
4. *Алексеев В.М.* Заметки об изучении Китая в Англии, Франции и Германии. – СПб., 1906.
5. *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. – М.: Наука, 1966.
6. *Алексеев В.М.* Наука о Востоке // Статьи и документы. – Рец: С.Т. Тихвинский – НАА. – М.: Наука, 1984 (I) – С. 147-149.
7. *Алексеев В.М.* О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам // ЗВОРАО. Т. XX. – СПб., 1912. – С. 1-75.
8. *Ан С.* Человек в пейзажной живописи Китая. – Барнаул, Пекин, 2010.
9. *Бежин Л.* Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника Китая III–IV веков. – М.: Наука, 1982.
10. *Белозерова Г.* Китайский свиток. – М.: ГосНИИР, 1995.
11. *Бичурин Н.* Китай в гражданском и нравственном состоянии. – М.: Восточный дом, 2002.
12. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://bigenc.ru/fine\\_art/text/2374154](https://bigenc.ru/fine_art/text/2374154).
13. Ван Хуэй. Самый знаменитый художник конца семнадцатого века в Китае. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://zen-designer.ru/artists/711-van-hui-znaminitij-hudozhnik-kitaya>.

14. Ван Цзянь. Символизм китайской живописи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-kitayskoj-zhivopisi>
15. Васильев К. Истоки китайской цивилизации. – М.: Восточная литература, 1998.– 319 с.
16. Васильев Л. История Востока: в 2 т. Т. 2. Учеб. по спец. «История» – М.: Высшая школа, 1998.
17. Васильев Л. Древний Китай: в 3 т. Т. 3. Период Чжаньго (V-III вв. до н. э.). – М.: Восточная литература, 2006.
18. Васильев Л. Культы, религии, традиции в Китае. – М.: Восточная литература, 2001.
19. Васильев Л. Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета). – М.: Наука, 1989.
20. Виноградова Е. Живопись гохуа в новом Китае. – М., 1961.
21. Виноградова Е. Современное прикладное искусство Китая. – М.: Восточная литература, 1959.
22. Виноградова Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая: Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора философских наук. – М., 1982.
23. Виноградова Н.А. Искусство Китая. Альбом. – М.: Наука, 1988.
24. Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая. – М.: Академия художеств СССР, 1962.
25. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока /Малая история искусств. – М.: Искусство, 1979. – 374 с.
26. Виноградова Н.А., Кантерева Т. Искусство средневекового Востока. – М., 1989.
27. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972.
28. Виноградова Н.А. Сто лет искусства Китая и Японии // Российская Академия художеств, НИИ теории и истории изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1999.

29. *Виноградова Н.А.* и др. Традиционное искусство Востока: Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997.
30. *Виноградова Н.А.* "Цветы - птицы" в живописи Китая. – М.: Белый город, 2009. – 48 с.
31. *Виногородский Б.Б.* Китайские благопожелательные орнаменты: избр. лекции и пер. – М.: Гермитаж-Пресс, 2003.
32. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – М.: Азбука, 2005.
33. *Воскресенский А.Д.* Пограничные проблемы Китая в работах китайских исследователей конца XX века. Границы Китая: история формирования. – М., 2001.
34. *Ганиев Р.Т.* Восточно-тюркское государство в VI-VIII вв. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006.
35. *Глухарева О.Н.* Из истории китайского народного искусства // Советская этнография. №1. – М., 1953. – С.137–152.
36. *Глухарева О.Н.* Искусство великого китайского народа. – М.: Искусство, 1958.
37. *Глухарева О.Н.* Искусство Китая // Советская наука. № 9. – М.: Искусство, 1940. – С. 108-126.
38. *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая. – М.: Искусство, 1958.
39. *Глухарева О.Н., Денике Б.П.* Краткая история искусства Китая. – М.-Л., 1948. – 210 с.
40. *Головачёв В.Ц.* Биография Лан Шиьнина (Джузеппе Кастильоне) – придворного художника китайских императоров // Общество и государство в Китае. – М., 1995.
41. *Головачёв В.Ц.* Дж. Кастильоне // Духовная культура Китая. Энциклопедия. – М., 2010.
42. *Горбатова И.В.* Династия Мин: Сияние Учености. Каталог выставки. – М.: Московский Кремль, 2018. – 240 с.

43. *Гордиенко А.Н., Куделев П.Е., Перзашкевич О.В.* Китай. История, культура, искусство. Иллюстрированная энциклопедия. – М.: Эксмо, Наше слово, 2008. – 160 с.
44. *Джекобсон Д.* Китайский стиль. – М.: Искусство XXI века, 2004.
45. *Дзя Сяолу.* Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев. Автореф. на соиск. уч. степени канд. искусствовед. – СПб., 2018.  
[Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
[https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000446\\_Avtoreferat.pdf](https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000446_Avtoreferat.pdf)
46. *Дмитриев С.В., Кузьмин С.Л.* Империя Цинь как Китай: анатомия исторического мифа // Восток (Orient). – М., 2014.
47. *Доронин Б.Г.* Завоевание Китая маньчжурами и официальная китайская историография XVII-XVIII вв. // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. – М., 1987.
48. *Доронин Б.Г.* Империя Мин и маньчжуры: начало противостояния (Версия «Истории [династии] Мин» // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки: межвузовский сборник статей. – СПб., 1997. – С. 128-152.
49. Древние культуры Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
<http://arheologija.ru/drevnie-kulturyi-kitaya/>.
50. *Дуайт, Дж.* Основы китайской живописи: энциклопедия: [200 рисунков с последовательно проиллюстрированными инструкциями по изображению; пер. с англ. О.Н. Садовниковой]. – М.: Арт-родник, 2007. – 256 с.
51. *Дубровская Д.* Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552 – 1775 гг.). – М.: Крафт; Институт Востоковедения РАН, 2001.
52. Духовная культура Китая. Энциклопедия: в 5 тт. Искусство / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. Т. 6 (дополнительный). – М.: Восточная литература, 2010. – 1031 с.
53. *Дьяконова Н.В.* Искусство народов зарубежного Востока в Эрмитаже. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1962.

54. Дэвид У. Чжан Цзэдуань – известный художник династии Сун [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.epochtimes.ru/content/view/84556/86/>
55. Ермаков М.Е., Алимов И.А., Мартынов А.С. Срединное государство: Введение в традиционную культуру Китая. – М.: Издательский дом «Муравей», 1998.
56. Жанры традиционной живописи Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinesepractices.com/chinese-painting-genre.html>
57. Желоховцев А.Н. Китайская литература // История всемирной литературы: В 10 тт. – Т. 2. – М: Наука, 1984.
58. Живопись и графика Китая. Коллекция (1381 работа) (Часть 1) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/9621-zhivopis-i-grafika-kitaya.-kolleksiya-1381-rabot-1-chast.html>.
59. Живопись в Китае [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://history.rin.ru/cgi-bin/history.pl?num=2098/>
60. Забелина Н. Из области средневекового искусства Дальнего Востока // МИА СССР, № 86. – М., 1960. – С. 214-224.
61. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
62. Завадская Е.В. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. с кит. – М.: Шевчук, 2001.
63. Завадская Е.В. Морфология китайской живописи // Китай. Общество и государство. – М., 1973. – С. 346-355.
64. Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши Тао. – М.: Искусство, 1978.
65. Завадская Е.В. Человек – мера всех вещей. О живописи хуаняо (цветы и птицы) Ци Байши. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kursak.net/e-v-zavadskaya-chelovek-mera-vsex-veshhej-o-zhivopisi-xuanyao-cvety-i-pticy-ci-bajshi/>.

66. Законы Великой династии Мин со сводным комментарием и приложением постановлений: Да Мин люй цзи цзе фу ли. Часть 1. / Пер. с кит., исслед., примеч. и прилож. Н.П. Свистуновой. – М.: Наука, 1997.
67. «Закрытие» Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tokitay.ru/istoriya-kitaya/1-istoriya-kitaya-v-novoe-vremya/160-zakrytiye-kitaya.html>.
68. «Золотой век» поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.e-reading.by/chapter.php/1035178/21/Ficdzherald\\_-\\_Kitay\\_kratkaya\\_istoriya\\_kultury.html](http://www.e-reading.by/chapter.php/1035178/21/Ficdzherald_-_Kitay_kratkaya_istoriya_kultury.html).
69. Императорский дворец Гугун в Пекине // Китайские памятники мирового наследия. – Пекин: Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – С. 18-27.
70. *Ипатова А.С.* Политика «закрытых дверей» Цинов: политика «самозащиты» или «самоубийства государства» (к постановке вопроса в современной историографии КНР) // Всемирная история и Восток. – М.: 1989.
71. История Востока. В 6 тт. / РАН; Институт востоковедения / Р.Б. Рыбаков (ред.) – М.: Восточная литература РАН, 2000. Т. 3: Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI–XVIII вв. – М.: Восточная литература РАН, 1999.
72. История Востока. В 6 тт. Том IV. Книга 1. Восток в новое время (конец XVIII – начало XX в.). – М.: Восточная литература РАН, 2004. – С. 228-229.
73. Истоки Шанхайской курьтуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sh.sohu.com/20090524/n264134171.shtml>.
74. Китай в эпоху правления династии Юань (1271 – 1368 гг.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.istmira.com/lekcii-po-istorii-srednix-vekov/1868-kitaj-v-yeroxu-pravleniya-dinastii-yuan-1271-1368.html>.
75. Китай во второй половине XIV-XV в. // История Востока. В 6 т. – М.: Институт востоковедения РАН, 2000. – 716 с.

76. Китайская живопись эпохи Цин (1644-1911 гг.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://turisheva.ru/2014/02/16/kitayskaya-zhivopis-epohi-tsin-1644-1911/>.
77. Китайская живопись: образы, жанры, манеры и символы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.liveinternet.ru/users/aramill\\_stells/post374480925](http://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post374480925).
78. Китайская живопись эпохи Юань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://turisheva.ru/> (дата обращения – 16 февраля 2018 года).
79. Китайская живопись XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.sinke.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=30](http://www.sinke.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=30).
80. Китайская роспись Гунби [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chine-culture.com/ru>.
81. Китайский император Цяньлун [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jj-tours.ru/adds/blog-china/2016-04-11-qianlong-emperor.html>.
82. Китайский стиль шинуазри [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mylitta.ru/1556-chinoiserie.html>.
83. Китай – последняя династия Цин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://planete-zemlya.ru/kitaj-poslednyaya-dinastiya-cin/>.
84. Китайское искусство от конца династий Хань до конца династии Юань (221-1368 гг. н. э.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://design.wikireading.ru/2646>.
85. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI-XIX век. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа. 2003. – 216 с.
86. Классическая живопись Китая. Альбом. – М.: Искусство, 1981.
87. «Колорит»: Китайская живопись. Принцип «золотой середины» и функция пейзажа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://concepture.club/post/rubrika\\_2021/kolorit-kitajskaja-zhivopis-v-poiskah-vnutrennej-realnosti](http://concepture.club/post/rubrika_2021/kolorit-kitajskaja-zhivopis-v-poiskah-vnutrennej-realnosti).
88. *Константинов Г.* Последний император Китая в СССР. – Хабаровск: Экспресс полиграфия, 2011.



89. *Конрад Н.* Запад и Восток. – М.: Наука, 1966.
90. *Кравцова М.Е.* Вэйжэнь хуа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.synologia.ru/veyjen-hua>.
91. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. – СПб., М., Краснодар: Лань, Триада, 2004. – 960 с.
92. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая: Учебное пособие. СПб: Лань, 2004. – 960 с.: ил.
93. *Кравцова М.Е.* Поэзия древнего Китая: Опыт культурологического анализа. – СПб.: Петербург - Востоковедение, 1994.
94. *Кречетова М.* Пополнение коллекции искусства Китая // Сообщ. Гос. Эрмитажа, XX. – СПб.: 1961. – С. 75–83.
95. *Кречетова М.* Культура и искусство Китая. – М.: Искусство, 1952.
96. *Кривцов В.* Эстетика даосизма. – М., 1993.
97. *Крюгер Р.* Китай. Полная история Поднебесной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://coollib.com/b/175035/read>
98. *Крюков М.В.* Формы социальной организации древних китайцев. / М.В. Крюков. – М.: Наука, 1967.
99. *Кузнецов В.С.* Цинская империя на рубежах центральной Азии (вторая половина XVIII первая половина XIX в.) – Новосибирск, 1983.
100. *Кузьменко Л.И.* Китайский фарфор XVII – XVIII вв., проблема стиля. /Автореф. канд. дис. 17.00.04 - изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М.: Государственный музей искусства народов Востока, 2000. 26 с.
101. *Кузьменко Л.И., Сычев В.Л.* Искусство Китая. – М.: Государственный музей искусства Востока, 1990. – 48 с.
102. *Кузьменко Л.И.* Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции. – М.: Государственный музей Востока, 2013. – 138 с.: ил.
103. *Кучера С.* Древнейшая и древняя история Китая. – М.: Главное издательство восточной литературы РАН, 1996.

104. *Ли Дэцзя*. Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiya-kitayskoy-zhivopisi>
105. *Ли Фантин*. Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» (Эволюция и некоторые параллели). Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, 2003.– 176 с.
106. *Ломбар Д.* Императорский Китай. – М.: АСТ, 2004. – 191 с.
107. *Малявин В.* Антология даосской философии. – М.: Клышников, Комаров и Ко, 1994.
108. *Малявин В.* Китай в XVI – XVII веках. Традиции и культура. – М.: Искусство, 1995.
109. *Малявин В.* Китайская цивилизация. – М., 2000.
110. *Малявин В.* Молния в сердце. – М., 1997.
111. *Малявин В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. – М.: АСТ, 2003.
112. *Меликсетов А.* История Китая / Под ред. А.В. Меликsetова. – М.: МГУ, Высшая школа, 2002. – 736 с.
113. Мечта о Красной палате [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.knowledgr.com/00180095>.
114. *Мясников В.* Границы Китая: история формирования / Под ред В.С. Мясникова, Е.Д. Степанова. – М., 2001.
115. *Мясников В.Д., Степанов Е.Д.* Историография погранично-территориальных проблем Китая: от традиционных подходов к современной интерпретации. Границы Китая: история формирования. – М., 2001. – 469 с.
116. *Неглинская М., Колерова Ю.* и др. Искусство Востока и Запада. – М.: Наука, 1993.

117. Немного о традиционной китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://magazeta.com/2013/07/traditional-art/>.
118. *Непомнин О.Е.* История Китая: Эпоха Цин. XVII – начало XX века. – М.: Наука, 2005.–712 с.
119. *Непомнин О.* Социально-экономическая история Китая. 1894 – 1914. – М.: Наука, 1980.
120. *Николаева Н.С.* Художник, поэт, философ Ма Юань и его время. – М.: Наука, 1968.
121. О стиле Гунби [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://guohua.manyart.com/gongbi/2011-12-11/6388.html>.
122. *Одинокова П.С.* Синтез живописи, литературы и каллиграфии в альбомных листах Шитао раннего периода // Человек и культура. – М., 2016. – № 1. – С. 139–173.
123. Очерки истории Китая с древности до «опиумных» войн / Под редакцией Шан Юэ. – М., 1959.
124. Период правления императора Цзяцин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://porcelainzone.com/ru/factories/period-pravleniya-imperatora-czyacin-jia-qing>.
125. Погребальное искусство Древнего Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru> (дата обращения – 18 марта 2017 года).
126. *Полосьмак Н.В.* Ноин-Ула – неизвестные страницы в истории Хунну [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nsc.ru/НВС/hbc.phtml?7+660+1>.
127. *Поршнева Е.Б.* Учение «Белого Лотоса» – идеология народного восстания 1796 – 1804 гг. – М., 1972.
128. *Пострелова Т.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. – М.: 1976.
129. Реферат на тему Юань (династия) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wreferat.baza-referat.ru/Династия Юань>.
130. *Розов Г.* История Золотой империи / Под ред. В. Ларичева. – Новосибирск: Изд-во института археологии и этнографии СО РАН, 1998.

131. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. – М.: Феникс, 1997.
132. *Рублев В.* Шань-шуй – жанр традиционной китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://artrussian.com/vopros\\_672.html](https://artrussian.com/vopros_672.html).
133. *Самосюк К.* Записки о живописи: что видел и слышал /Пер. с кит. К.Ф. Самосюк. – М.: Наука, 1978.
134. *Самосюк К.* Два китайских свитка середины XIII века // Сообщ. Гос. Эрмитажа. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1988. Т. VIII, – С.38–41.
135. Символизм в китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dveimperii.ru/articles/simvoliy-v-kitaiskoi-zhivopisi>.
136. *Семанов В.* Из наложниц – в императрицы – М.: Муравей, 2000.
137. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. – М.: Искусство, 1969.
138. *Соколов-Ремизов С.Н.* Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» "четыре совершенных» – в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: сб. ст. – СПб., 2004. – С. 97–109.
139. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, 1985.
140. *Соколов-Ремизов С.Н.* От средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII–начала XIX вв. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. – 229 с.
141. *Соколов С.Н.* Пейзаж Ни Цзяня // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. I. – М., 1975.
142. *Соколов-Ремизов С.Н.* Поэзия, каллиграфия, живопись. – М.: Наука, 1978.
143. *Сорокин В.* Классическая драма Китая в XIII–XVI веках // Изучение китайской литературы в СССР – М.: Восточная литература, 1973. – 252 с.
144. Специфика художественной культуры Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://poznayka.org/s970t1.html>.

145. *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-i-znachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/>.
146. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М. Государственный музей Востока, 2014. – 248 с.: ил.
147. *Терентьев А.* Определитель буддийских изображений. – М.: Нартанг, 2004.
148. *Титаренко М.* Духовная культура Китая. Искусство / Авт.-Сост. М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, С.А. Торопцев, В.Е. Еремеев, С.М. Аникеева, М.А. Неглинская, А.Е. Лукьянов. – М.: Восточная литература РАН, 2010.
149. *Тихвинский С.* Избранные произведения. В 5 книгах. Кн. 1. История Китая до XX века: движение за реформы в Китае в конце XIX века и Кан Ювэй – М.: Наука, 2006.
150. *Фицджеральд С.* Китай. Краткая история культуры. – М.: Евразия, 1998.
151. *Фицджеральд Ч.* История Китая. Художники и писатели [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://oldevrasia.ru/library/CHarlz-Patrik-Fitsdzherald\\_Istoriya-Kitaya/115](http://oldevrasia.ru/library/CHarlz-Patrik-Fitsdzherald_Istoriya-Kitaya/115).
152. *Харитошкина А.А.* Китайская живопись в советских и российских исследованиях: Результаты и перспективы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37834/1/978-5-7741-0224-2\\_2014\\_35.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37834/1/978-5-7741-0224-2_2014_35.pdf)
153. *Хохлов А. Н.Я.* Бичурин и его труды о цинском Китае (вступительная статья) // Бичурин Н.Я. Статистическое описание Китайской империи (в двух частях). – М.: Восточный Дом, 2002.
154. *Цзун Бин.* Предуведомление к изображению гор и вод // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: ОАО Люкс, 2004.

155. *Цзян Шилунь*. Китайская традиционная живопись «гохуа»: Каталог выставки / Сост. Л.И. Кузьменко. – Омск: Омский обл. музей изобразительных искусств, 1989. – 36 с.
156. *Ци Бинь*. Жанр «цветы и птицы» в творчестве художников Сюй Вэя и Чэнь Даофу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tsvety-i-ptitsy-v-tvorchestve-hudozhnikov-suyu-vey-i-chen-daofu>
157. *Ци Бинь*. Основы творческого метода китайского художника Сюй Вэя (1521–1593). Автореф. на соиск. уч. ст. канд. искусствовед. – СПб., 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/osnovy-tvorcheskogo-metoda-kitaiskogo-khudozhnika-syui-veya-1521-1593>
158. *Чан Юн*. Императрица Цыси. Наложница, изменившая судьбу Китая. 1835-1908/ Пер. С.А. Белоусова. – М.: Центрполиграф, 2016.
159. Четыре благородных растения (символизм китайской живописи) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.renzi.ru/mental/4.html>.
160. *Шмотикова Л.* Классическая живопись Китая / Л.А. Шмотикова. – М.: Искусство, 1981.
161. Энциклопедия Байду. Кисти для китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%AF%9B%E7%AC%94/324034?fr=aladdin>.
162. Энциклопедия Байду. Ма Юань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E9%A9%AC%E8%BF%9C/34010?fr=aladdin>.
163. Энциклопедия Байду. Стиль Сеи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E5%86%99%E6%84%8F%E7%94%BB/1137502?fr=aladdin>.
164. Энциклопедия Байду. Су Ши [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8B%8F%E8%BD%BC/53906?fr=aladdin>.
165. Энциклопедия Байду. Чжао Мэнфу [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%B5%E5%AD%9F%E9%A0%AB/6733919?fr=aladdin>.

166. Энциклопедия Китая. Часть первая. Феодалный Китай Глава I. Предыстория [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.abirus.ru/content/564/623/626/12562/12971.html>.
167. Энциклопедия Китая. Шанхай. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://infokitai.com/shankhaj.html>.
168. Эстетическая мысль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.synologia.ru>.
169. XX век в китайской пейзажной живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://usinart.ru/xx-vek-v-kitajskoj-pejzazhnoj-zhivopisi/>.
170. Ян Ци. Сюй Вэй. Горечь нецененного полета / Пер. с кит. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.udzi.ru/kultura/painting/34-staty-pro-zhivopis/158-xu\\_wei](http://www.udzi.ru/kultura/painting/34-staty-pro-zhivopis/158-xu_wei).
171. Ян Ци. Ни Цзань – величайший из «четверки великих мастеров эпохи Юань» / Пер. с кит. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.udzi.ru/kultura/painting/34-staty-pro-zhivopis/149-ni-zan>
172. *Barnhart R.* Along the border of Heaven: Sung and Yuan paintings form the C.C. Wang family collection. – N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1983.
173. *Barnhart R.* Painters of the Great Min: The Imperial Courl and Zhe School. Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art and Dallas museum of art. – Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.
174. *Barnhart R.* Peach blossom spring: gardens and flowers in Chinese painting. – N.Y., 1983.
175. *Barnhart R.* Review of the great painters of China, by Max Loehr. – *Ars orientalis* 12, 1981. pp. 80-81.
176. *Barnhart R.,* Yang Xin, Nie Chongzheng and so on. Three thousand years of Chinese painting. – New Haven, Connecticut: Yale University press, 1997.

177. *Buch S., Hsio-yen Shih.* Early Chinese texts on painting. Cambridge. Massachusetts: Harvard University press, 1985.
178. *Cahill, James F.* Hills beyond a river: Chinese painting of the Yuan Dynasty, 1279 – 1368. – N.Y. and Tokyo: Weatherhill, 1976.
179. *Cahill, James F.* An index of early Chinese painters and paintings. Vol. 1, Tang, Sung and Yuan. – Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1980.
180. *Cheng F.* Chu Ta 1626 – 1705. Le génie du trait. – Paris: Phébus, 1986. – 475 p.
181. *Elliot, Mark C.* The Manchu way: the eight banners and ethnic identity in Late Imperial China. – Stanford: Stanford University press, 2001.
182. *Fenellosa E.* L'art en Chine et au Japan, - London, 1913.
183. *Giles H.A.* An Introduction to the history of Chinese pictorial art. - London, 1918.
184. *Harrist, Robert E., Jr.* Power and virtue: The horse in Chinese art. Exh. cat. – N.Y.: China institute gallery. 1997.
185. *Hay, John.* Khubikai's groom [Электронный ресурс] / Jonathan Hay // The University of Chicago press journals. – 1989. – № 17/18. Spring – Autumn. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/RESvn1ms20166817?download=true>.
186. *Hay, John.* Surface and the Chinese painter: The discovery of surface. – Archives of Asian art, 1985. Pp. 95 – 123.
187. *Hay, John.* Values and history in Chinese painting, 2: The hierarchic evolution of structure.– RES, no. 7 – 8 (Spring – Autumn). 1984. Pp. 102 – 136.
188. *Hearn, Maxwell K.* How to read Chinese painting. – N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2008.
189. *Herbt Allen Giles.* An introduction to the history of Chinese pictorial Art. – Shanghai, 1918.



190. *Juhsi Chou*. Early chinese texts on painting by Susan Bush; Hsioyen Shih, in-e Journal of Asian Studies, Vol. 46, No. 3 (Aug., 1987).
191. *Kim Hodong*. Holy war in China: the Muslim rebellion and state in Chinese central Asia, 1864 – 1877. – Stanford: Stanford university press, 2004.
192. *Lee, Sherman E., Wai-Kam Ho*. Chinese art under the Mongols: The Yuan dynast (1279 – 1368). Exh. cat. – Cleveland: Cleveland Museum of Art. 1968.
193. *Mayers, Ramon H., Wang Yehchien*. Economic developments, 1644 – 1800. Peterson, Willard, The Ching Empire to 1800, vol. 9. The Cambridge history of China, – Cambridge: Cambridge University press, 2002.
194. *Siren O*. A history of early Chinese painting, vol. 1-2, - London, 1933.
195. *Siren O*. Chinese paining. Leading masters and principles. - New York, 1957-1958.
196. *Siren O*. The Chinese on the art of painting. - Peiping, 1936.
197. *Sullivan M*. Studies in Chinese painting. The Burlington Magazine, Vol. 94, No. 590. 1952.
198. *Sullivan M*. The arts of China. – Los Angeles, 1979.
199. *Sung Houmei*. Lin Liang and his eagle painting. – Cincinnati: Asia Society, 1991.
200. *Tang Xianzu; Zhang Guangqian*. A dream under the southern bough (Nanke Ji). – Beijing: Foreign languages press, 2003.
201. *Teng Suyu, Biggerstaff Knight*. An annotated bibliography of selected Chinese reference works, 3rd ed. – Cambridge, Mass: Harvard University press, 1971.
202. *Wagner R.G*. Reenacting the Heavenly vision: The role of religion in the Tai Ping rebellion. – Berkeley, 1982.
203. *Wang F*. Master of the lotus garden: the life and art of Bada Shanren, 1626 – 1705. – New Haven: Yale University art gallery; Yale UP, 1990.
204. *Williams C.A*. Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. – NY., 1941.
205. *Yang Xin*. “The Zhe and Jiangxia schools of painting” in three thousand years of Chinese painting. – New Haven: Yale University press, 1997. Pp. 208-215.

## На китайском языке

206. Большая энциклопедия: живопись периодов Юань, Мин, Цин / Музей Гугун. Т.2. Т.3. Т.4. – 1987. 《中国大百科全书-美术卷-元明清时期绘画》，《故宫博物院院刊》，第二卷，第三卷，第四卷，- 1987年。
207. Ван Боминь, Жэнь Даобинь. Коллекция живописи. – Хэбэнь: Хэбэнь Мэньшу, 2002. 王伯敏, 任道斌, 《画学集成》，- 河北：河北美术出版社，2002年。
208. Ван Боминь. Чжунго хуэйхуаши (История китайской живописи). – Шанхай, 1983. 王博敏, 《中国绘画史》(中国绘画的历史)，- 上海, 1983年。
209. Ван Гай. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. – Хубэнь: Хубэнь Мэньшу, 2013. 王概, 《芥子园画传》，- 湖北：湖北美术出版社, 2013年。
210. Ван Синьхуа, Чжан Цинфан. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 10. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – 123 с. 万新华, 章晴方, 《中国花鸟画通鉴》，第十卷，-上海：上海书画出版社, 2008年。.
211. Ван Сюнь. История китайского изящного искусства. – Шанхай: Шанхайское народное искусство, 1989. 王逊, 《中国美术史》，- 上海：上海人民美术出版社，1989年
212. Ван Чжунсюй. Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т. 8. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. –139 с. 王中旭, 《中国花鸟画通鉴》，第八卷，- 上海：上海书画出版社, 2008年。
213. Гао Минлу. Стена – история и границы китайского современного искусства. – Пекин, 2006. 高明璐, 《墙 – 中国现代艺术的历史和边界》，- 北京, 2006年。

214. *Гао Цяньхуэй*. Путешествие хода мыслей современного искусства. – Гуйлинь, 2003. 高千辉, 《现代艺术随想》, – 桂林, 2003 年。
215. *Го Жосюй*. Ту хуа цзянь вэнь чжи (Шесть базовых законов бессмертной китайской живописи). – Цзянсу: Цзянсу вэньи, 2008. – 247 с. 郭若虚, 《图画见闻志》 (中国绘画的六个永恒的法则), – 江苏: 江苏文艺出版社, 2008 年。
216. *Го Ленфу*. Правдивая история живописи цветы и птицы. – Цзянсу: Цзянсу Мэньшу, 2001. 郭廉夫, 《花鸟画史话》, – 江苏: 江苏美术出版社, 2001 年。
217. *Гу Кайчжи*. Живопись периода династий Вэй и Цзинь: каталог известных картин. – Пекин: Народное искусство, 1982. – 440 с. 顾恺之, 《魏晋时期的绘画: 名画集》, – 北京: 人民艺术出版社, 1982 年。
218. *Дун Юй*. Искусство изображения Сюй Вэя. – Чуньцин, 1995. 刘朴, 《徐渭的造型艺术》, – 重庆, 1995 年。
219. *Дун Юй*. Стиль картин «цветы и птицы» Сюй Вэя и Ши-тао. – Чуньцин, 1995. 刘朴, 《徐渭、石涛的花鸟画风》, – 重庆, 1995 年。
220. *Е Шанцзин*. История китайской живописи жанра «цветы-птицы». – Ханьчжоу: Чжэцзянское народное изобразительное искусство, 2015. – 493 с. 叶尚青, 《中国花鸟画史》, – 杭州: 浙江人民美术出版社, 2015 年。
221. *Инь Сяолэй*. Краткий обзор исследований теории древней китайской живописи в Европе и Америке в XX веке // Китайская каллиграфия и живопись. – Пекин: Искусство. – 2015. – № 4. – С.16-21. 印晓磊, 《中国书法和绘画: 欧洲和美国二十世纪对中国古代绘画的理论概述》, 第四期, 16-21 页, – 北京: 艺术出版社, 2015 年。
222. Каталог живописи коллекции Сюаньхэ. – Пекин: Народное изобразительное искусство, 1964. – 329 с. 《宣和画谱》, – 北京: 人民美术出版社, 1964 年。

223. Коллекция китайской древней живописи и каллиграфии. Т.3. – Шаньдун: Шаньдунское народное искусство, 2000. 《中国古画谱集成》，第三卷， – 山东：山东美术出版社，2000年。
224. *Ли И.* История критики эстетики древнего Китая. – Пекин: Хейлуцзян Мейш, 2000. 李毅, 《古代中国美学评论史》， – 北京：黑龙江美术，2000年。
225. *Ли Линцань.* История искусства Китая. – Тайбэй.: Сюнши, 1987. 李霖璨, 《中国美术史稿》， – 台北：台北雄狮图书公司, 1987年。
226. *Ли Сифань.* Общая история китайского искусства. Т.3. Т.4. Т.5. – Пекин: Пекинский педагогический университет, 2013. 李希凡, 《中艺术通史简编》，第三卷, 第四卷, 第五卷, – 北京：北京师范大学出版社, 2013年。
227. *Ли Цинси.* Запретный город в Пекине // Традиционная архитектура Китая. – Пекин: Межконтинентальное издательство Китая, 2002. – С. 21-49. 李琴希, 《中国传统建筑：北京的禁区》，第21-49页, – 北京：中国洲际出版社, 2002年。
228. *Ли Юй.* Чжунго мэйшу шиган (Историческая канва истории китайского изобразительного искусства). – Шэньян, 1988. 李玉, 《中国美术世界》(中国造型艺术史概论), – 沈阳, 1988年。
229. *Лу Хун, Сунь Чжэньхуа.* Искусство и общество: 26 ведущих критиков рассуждают об изменениях в современном китайском искусстве. – Чанша, 2005. 鲁虹, 孙振华, 《艺术与社会：二十六位著名评论家谈中国当代艺术的问题》， – 长沙, 2005年。
230. *Лю Цзитан, Ли Цзехоу.* История китайской эстетики. – Шанхай: Жэньминь, 1985. 刘纲纪, 李泽厚, 《中国美学史》， – 上海：人民出版社, 1985年。

231. *Люй Пэн*. История китайского искусства XX века. – Пекин: Пекинский университет, 2007. – 1107 с. 吕澎, 《二十世纪中国艺术史》, – 北京: 北京大学出版社, 2007年。
232. *Лю Хайюн*. О китайской живописи жанра «цветы-птицы» в стиле Сеи династий Мин и Цин. – Ханчжоу: Китайская академия художеств, 2012. – 242 с. 刘海勇. 《明清写意花鸟画的笔墨结构与写意造境》, – 杭州: 中国美术学院出版社, 2012年。
233. *Нань Хуайцзинь*. Мэн-цзы. Тэнвэньгун. Гаоцзы. – Шанхай: Восток, 2015. – 236 с. 韩慧琴, 《美景, 唐文广, 高静》, – 上海: 东方出版社, 2015年。
234. Полное собрание китайского изобразительного искусства. Живопись. – Пекин: Народное искусство, 1984. 《中国美术全集》, 《绘画卷》, – 北京: 人民美术出版社, 1984年。
235. Сборник конференции китайской живописи Сюй Вэй и Чэнь Чунь. – Пекин, 2015. 《乾坤清气 – 徐渭、陈淳书画学术研讨会论文集》, – 北京, 2015年。
236. Сборник конференции китайской живописи Дун Цичан. – Пекин, 2015. 《南宗北斗 – 董其昌书画学术研讨会论文集》, – 北京, 2015年。
237. *Се Хэ*. Эпохи Вэйцзин и Северных и Южных династий: каталог старых картин – Пекин: Жэньминь Мейш, 1982. 谢赫, 《魏晋时期: 图画志》, – 北京: 人民美术出版社, 1982年。
238. *Синь Цин*. История искусства Китая. – Пекин: Китайское высшее образование, 1990. 兴琴, 《中国艺术史》, – 北京: 中国高等教育出版社, 1990年。
239. Собрание известных произведений живописи Китая. Т.2. Т.5. – Пекин: Народное искусство, 1964. 《中国历代名画集》, 第二卷, 第五卷, – 北京: 人民美术出版社, 1964年。

240. *Сунь Шичан*. Мир искусства художника Ши Тао. – Ляонин: Ляонинское искусство, 2002. – 308 с. 孙世昌, 《石涛艺术世界》, – 辽宁: 辽宁艺术出版社, 2002年。
241. *Сунь Даянь*. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 5. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. 孙丹妍, 《中国花鸟画通鉴》, 第五卷, – 上海: 上海书画出版社, 2008年。
242. *Сюй Фугуань*. Чжунго ишу цзиншэнь (Душа, суть китайского искусства). – Шэньян, 1987. 徐复观, 《中国艺术精神》(水墨, 中国艺术的灵魂), – 沈阳, 1987年。
243. *Сюй Шучэнь*. Эстетика изображения. – Пекин: Восток, 1991. 徐淑珍, 《美学阐述》, – 北京: 东方出版社, 1991年。
244. *У Лифу*. Чжунго хуалунь яньцзю (изучение теории китайской традиционной живописи). – Пекин, 1983. 伍蠡甫, 《中国画论研究》(中国传统绘画理论研究), – 北京, 1983年。
245. *У Янь, Хуан Бай, Ху Цзяньцзюнь*. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 17. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – 151 с. 吴言, 黄白, 胡建君, 《中国花鸟画通鉴》, 第17卷, – 上海: 上海书画出版社, 2008年。
246. *Фань Мэн*. История искусств Востока. – Юньнань, 1990. 范蒙, 《东方艺术史》, – 云南, 1990年。
247. *Хань Вэй*. Живопись «цветы и птицы». – Пекин: Народное искусство, 2011. 韩玮, 《十二五高校美术专业-花鸟画》, – 北京: 人民美术出版社, 2011年。
248. *Хуан Дунь*. Художественный Китай. Живопись. – Нанкин: Нанкинский университет, 2010. 黄惇, 《艺术中国-绘画卷》, – 南京: 南京大学出版社, 2010年。

249. Хуаши цуншу (Антология трактатов по китайской живописи) / Сост Юй Аньлань. Т.1.2. – Шанхай, 1963. 《画史综述》 (中国画论文选), 第一章, 第二节, – 上海, 1963 年。
250. Ху Мань. История изобразительного искусства Китая. – Шанхай: Шанхай цюйинь, 1946. 胡蛮, 《中国美术史》, – 上海: 上海群艺出版社, 1946 年。
251. Хун Хуэйчжэнь. Сравнение европейской и китайской живописи. – Хэбэнь, 2000. 洪惠镇, 《中西方绘画比较》, – 河北, 2000 年。
252. Цзин Хао. Эпоха пяти династий. Заметки о технике письма. – Пекин: Жэньминь Мейш, 1982. 秦好, 《五代时期书信技术简述》, – 北京: 人民美术出版社, 1982 年。
253. Цзоу Юецзинь. Другой взгляд: западничество в современном искусстве. – Пекин: Писатели, 1996. – 195 с. 邹跃进, 《他者的眼光: 当代艺术中的西方主义》。 – 北京: 作家出版社, 1996 年。
254. Цзоу Юэцзинь. История изобразительного искусства Нового Китая 1949 – 2000 гг. – Чанша: Хунаньское искусство, 2002. – 337 с. 邹跃进, 《新中国造型美术史 1949-2000 年》, – 长沙: 湖南艺术, 2002 年。
255. Цзун Байхуа. Сборник Цзун Байхуа. – Т. II. – Аньхуэй: Образование, 1994. 宗白华, 《宗白华全集》, 第二卷, – 安徽: 安徽教育出版社, 1994 年。
256. Цзун Байхуа. Эстетическая прогулка. – Шанхай: Шанхайский народ, 1981. – 313 с. 宗白华, 《美学漫步》, – 上海: 上海人民出版社, 1981 年。
257. Цзян Кунян. Характер и формирование искусства в династию Мин // Знание, литература и история. – Пекин, 1987. 蒋顾样, 《明代艺术的风格与形式》 // 《文学历史知识》, – 北京, 1987 年。
258. Ци Лань, Дэн Фэн. Энциклопедия китайского жанра живописи «цветы-птицы». Т. 9. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. 漆澜, 邓峰, 《中国花鸟画通鉴》, 第九卷, – 上海: 上海书画出版社, 2008 年。

259. *Цин Шилу*. Исторические хроники династии Цин (1644 – 1911 гг.). – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. 秦石祿, 《清代编年史 (1644-1911年)》, – 北京: 中华书局, 1985年。
260. *Цю Вэйюань, Чжу Лиюань*. Малый словарь эстетики (кит. язык). – Шанхай: Цишу, 2004. 邱伟元, 朱丽园, 《美学简述》, – 上海: 奇书出版社, 2004年。
261. *Чжан Гуанфу*. Чжунго мэйшуши (история китайского изобразительного искусства). – Пекин, 1982. 张广福, 《中国美术史》 (中国造型艺术史), – 北京, 1982年。
262. *Чжан Яньфэн*. История китайского искусства. – Пекин: Пекинский университет языка и культуры, 2000. 张延风, 《中国艺术史》, – 北京: 北京语言大学出版社, 2000年。
263. *Чжан Яньюань*. Записки о знаменитых картинах прошлых эпох. – Гуйчжоу: Гуйчжоуское народное издательство, 2009. – 555 с. 张彦远, 《历代名画记诠译》, – 贵州: 贵州人民出版社, 2009年。
264. *Чжан Чжаолань*. Искусство и техника китайской живописи. – Пекин, 1997. 张朝兰, 《中国画的技艺》, – 北京, 1997年。
265. Чжунго хуалунь лейбянь (Сборник текстов по теории китайской живописи) / Сост Юй Цзяньхуа. Т.1. – Пекин, 1957. 于乾华, 《中国画论裂变》 (中国画理论文本总汇), 第一卷. – 北京, 1957年。
266. Чжунго лидай хуалунь цайпин (Выбранные цитаты высказываний о китайской живописи) / Под ред. Ян Даняня. – Хэнань, 2005. 《中国历代画论采英》 (中国画选评) / 编辑: 杨大年. – 凤凰出版传媒集团, 2005年。
267. *Чжу Босюн, Чэнь Жуйлинь*. Пятидесятилетие европейской живописи в Китае: 1898 – 1949. – Пекин: Народное искусство, 1989. – 435 с. 朱宝旭, 陈儒林, 《五十年代欧洲绘画在中国: 1894-1949》, – 北京: 人民美术出版社, 1989年。



268. *Чжу Цзинсюань*. Династия Тан. Каталог шедевров династии Тан. – Пекин: Жэньминь Мейш, 1982. 朱静轩, 《唐朝, 唐代珍品合集》, – 北京: 人民美术出版社, 1982年。
269. *Чжэн Вэй*. Об истоках и развитии хуаняохуа в древности / Памятники культуры. Т.10. – 1963. 郑为, 《古代花鸟画的渊源及发展》, 《文物》杂志, 第10期, – 1963年。
270. *Чжэн Учэн*. Полная история китайской живописи. – Шанхай: Чжунхуа Шуцзе, 1929. 郑午昌, 《中国画学全史》, – 上海: 中华书局, 1929年。
271. *Чэнь Чжуаньси*. История эстетики китайской живописи. – Пекин, 2000. 陈传席, 《中国绘画美学史》, – 北京, 2000年。
272. *Чэнь Шицэн*. Ценность китайской национальной живописи. – Пекин: Жэньминь Мейш, 1962. 陈士岑, 《中国民族绘画的目标》, – 北京: 人民美术出版社, 1962年。
273. *Чэнь Шоусян*. Новая живопись «образованных людей»: 10 тысяч образов души. – Чанчунь, 1999. 陈舒祥, 《新绘画: 人物 - 一万个灵魂》, – 长春, 1999年。
274. *Ши Хунвэнь*. Китайская художественная эстетика. – Чжэнчжоу: Наука, 2003. 史鸿文, 《中国艺术美学》, – 中州古籍出版社, 2003年。
275. *Ши Тао*. Сборник живописи и каллиграфии Ши Тао. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное искусство, 2010. – 219 с. 石涛, 《石涛书画遗珍》 – 天津: 天津人民艺术出版社, 2010年。
276. *Ши Фанцзе*. Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т. 12. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. 时洁芳, 《中国花鸟画通鉴》, 第12卷, – 上海: 上海书画出版社, 2008年。
277. *Шу Кэвэнь*. Верить искусству или художникам. – Пекин, 2003. 舒可文, 《相信艺术还是相信艺术家》, – 北京, 2003年。

278. *Юань Цзе*. Наслаждение живописью «цветы и птицы» династии Юань. – Пекин: Музей Гугун, 2014. 袁杰, 《元代花鸟画珍赏》, - 北京: 故宫博物院出版社, 2014 年。
279. *Ян Ци*. Сборник шестнадцати лекций по старому китайскому изобразительному искусству. – Пекин: Чжон хуа шу цзюй, 2008. – 448 с.  
杨琪, 《中国美术鉴赏十六讲》 - 北京: 中华书局, 2008 年。