

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Астраханцевой Татьяны Леонидовны

**на диссертацию У Гуаньюя «Классическая китайская живопись жанра
“цветы и птицы” периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция и
векторы развития» на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура.**

Китай, обладая огромным художественным наследием, является носителем большой художественной традиции, повлиявшей на искусство многих стран, давшей импульсы развития иным культурам далеко за своими пределами. В свою очередь, эта художественная традиция складывалась на протяжении длительного времени и под влиянием многих факторов, включавших внутренние и внешние обстоятельства, такие как политические и военные конфликты, приход и воцарение в Китае иноземных династий (монголов, маньчжуров), открытость внешним влияниям и интеграцию с другими культурами. Эти процессы, которые продолжаются и в настоящее время, оказали сильнейшее воздействие на такие, казалось бы, канонические и устойчивые формы традиционного китайского искусства, как живопись гохуа, важной составной частью которой является жанр «цветы и птицы» (хуаняохуа).

Во многом, пути развития этого жанра, его эволюция представляются еще не достаточно изученными в России, как и нет пока устойчивого и синхронного понимания всех особенностей его формирования и развития в китайском, европейском и российском искусствознании. Этим объясняется актуальность работы У Гуаньюя, т.к. она представляет собой первую попытку обосновать развитие хуаняохуа в диалектическом аспекте, через призму соперничества и противостояния двух важнейших направлений китайской классической живописи – академического и вэньжэньхуа («живописи ученых-интеллектуалов и литераторов»). При этом, необходимо учитывать, что термин вэньжэньхуа, в отличие от Китая, еще не нашел широкого распространения в отечественном искусствознании, в трудах российских исследователей он встречается не часто и не всегда обоснованно. Между тем, впервые это название прозвучало еще в XVII столетии в трудах китайского теоретика, художника и коллекционера Дун Цичана и общепринято в Китае. Таким образом, представленная У Гуаньюем работа является первым исследованием, где достаточно убедительно раскрыто понятие вэньжэньхуа в отношении к жанру «цветы и птицы». Достоинством данной диссертации является и то, что в ней

всесторонне и комплексно исследуется развитие живописи жанра «цветы и птицы» в исторические периоды, когда академическая живопись и направление *вэньжэньхуа* соперничали и противостояли друг другу, что является новым, неразработанным аспектом в исследовании данной темы. Противопоставление академической живописи и направления *вэньжэньхуа* выносится У Гуаньюем как отдельный критерий сравнительного анализа.

Широкие хронологические рамки представленной работы (автор охватывает три династических периода – Юань, Мин и Цин – это около 750 лет, с 1271 по 1912 гг.) – обусловлены устойчивостью традиций китайского искусства, развивавшегося не спешно, при постоянном обращении мастеров живописи к художественному наследию предшественников, изучении ими и непременном копировании живописи прошлого (большое количество сохранившихся произведений классической китайской живописи являются копиями старых картин). В то же время, У Гуаньюй акцентирует внимание на наиболее ярких этапах развития и периодах расцвета жанра «цветы и птицы» и причин, с этим связанным.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Она строится по хронологическому принципу, в трех главах диссертации последовательно рассматривается и анализируется жанр *хуаняохуа* при каждой из династий Юань, Мин и Цин.

Во *введении*, как это принято, определены предмет и объект исследования, четко изложены его цели и задачи, обоснованы выбор темы, ее актуальность, методология, позволяющая комплексно охарактеризовать жанр *хуаняохуа* исследуемых периодов.

В *первой* главе «Социокультурные предпосылки и особенности развития живописи *хуаняохуа* («цветы и птицы») в эпоху Юань» обобщается эволюция китайской живописи жанра «цветы и птицы» в разные исторические периоды, предшествовавшие эпохе Юань, прослежены корни жанра «цветы и птицы», уходящие в глубокую древность, и связь его с культом природы (первый параграф «Истоки китайской живописи *хуаняохуа*, особенности сложения жанра»). Автор рассматриваются основные понятия традиционной китайской живописи и ее художественный строй, охарактеризована живопись жанра «цветы и птицы» непосредственно Юаньской эпохи, а также описываются произведения известных художников, работавших в то время.

Автор отмечает, что по классификации, предложенной китайскими художниками в XII в. в предисловии к «Сюань хэ хуа пу» («Каталог живописи коллекции Сюаньхэ»), *хуаняохуа* включает, но не

ограничивается цветами и птицами, допустимы изображения животных и растений, в частности: птиц, зверей, рыб, насекомых, цветов, деревьев, трав, овощей и фруктов. Эта особенность существенно выделяет китайскую жанровую специфику от принятой у нас, европейской.

Династии Юань (1271 – 1368 гг.), Мин (1368 – 1644 гг.) и Цин (1644 – 1912 гг.), по мнению исследователя, являются тремя важными периодами в истории развития живописи жанра «цветы и птицы», когда академическое направление и вэньжэньхуа выступали в дихотомии, причем она наблюдается не только между двумя типами живописи, но и между стилями гунби («тщательная кисть») и сеи («беглая кисть», «живопись идей»).

Во втором параграфе «Специфика живописи жанра «цветы и птицы» эпохи Юань» отмечено, что династия Юань является особым периодом для развития традиционного искусства и литературы, несмотря на то, что он длился всего девяносто семь лет. Автор выявляет предпосылки видоизменения и развития жанра «цветы и птицы» в ином векторе, что было связано с прерыванием деятельности Придворной академии художеств. В то же время, стало складываться новое направление традиционной китайской живописи, во многом эскапистское, – вэньжэньхуа. Рисование и живопись, стали своеобразным убежищем для китайских мыслителей, вынужденных искать опору в символизме живописных изображений, как средстве выражения своих личных мыслей, идей, эмоций, внутренних переживаний. Художники-интеллектуалы Юаньской эпохи стали замечать красоту обыденной жизни и изображать незаметные уголки природы, в основу их живописи легло естественное начало. Автор подробно останавливается на любимых темах юаньских живописцев: среди растений – это бамбук, а среди животных – лошадь. Оба образа были главными иносказаниями юаньской живописи, которые олицетворяли благородного образованного человека, негибаемого духом и стойкого перед невзгодами. Также У Гуаньюй справедливо отмечает, что живопись жанра «цветы и птицы» Юаньской эпохи является синтетическим единством изображения, каллиграфии, поэзии и печати, которое стало стандартом живописи вэньжэньхуа последующих династий.

В третьем параграфе первой главы «Выдающиеся мастера эпохи Юань, поэтика и принципиальный символизм их живописи» проведен анализ произведений известных художников Юаньской эпохи. В диссертации подчеркивается, что китайской живописи свойственен принципиальный символизм, а система ассоциативных образов художественного языка начала складываться в глубокой древности. Этот

сложный язык был понятен художникам Китая и образованным ценителям своего времени. У Гуаньюй говорит также о сложении видовых групп в недрах жанра «цветы и птицы»: изображение цветов и трав (хуахуэйхуа), бамбука и камней (чжушихуа), сосен (сунхуа), орхидей (ланьхуа), пионов (муданьхуа), насекомых и рыб (чуньюйхуа), овощей и фруктов (шуйгохуа), птиц и животных (няошоухуа). В связи с этим, хотелось бы предложить автору более подробно остановиться на каждой из этих видовых групп. Между тем, его внимание сосредотачивается исключительно на интерпретации образа бамбука (чжушихуа), как ключевой теме в этот период, и на творчестве его основателя, выдающего художника и каллиграфа Вэнь Туна (1018–1079).

В параграфе отмечено, что в эпоху Юань китайские культурные традиции сохранялись на юге Китая, при этом китайские южные города, которые находились недалеко от столицы Ханчжоу бывшей империи, стали родиной ряда выдающихся живописцев Цянь Сюаня (ок. 1235 – до 1307) и Чжао Мэнфу (1254 – 1322), которые специализировались на живописи жанра «цветы и птицы». Автор рассматривает также творчество У Чжэня (1280 – 1354) и Ни Цзяня (1301 – 1374), входивших в группу «Четыре мастера живописи эпохи Юань», которые достигли больших высот в живописи хуаняохуа. Их работы оказали значительное влияние на формирование художественной школы Мочжу в ранний период династии Мин, а мировоззрение сложилось под влиянием конфуцианства, буддизма и даосизма, на чем также сосредотачивает свое внимание диссертант.

Во второй главе «Развитие китайской живописи хуаняохуа в эпоху Мин. Дихотомия вэньжэньхуа и академического направлений» раскрываются особенности развития жанра «цветы и птицы» в ранний, средний и поздний периоды эпохи Мин; анализируются разные художественные школы, существовавшие при династии Мин; выявляются стилевые особенности произведений придворных мастеров и художников-интеллектуалов Минской эпохи.

Первый параграф «Особенности развития живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период правления династии Мин» акцентирует внимание на том, что в начале династии Мин все виды национального искусства нуждались в возрождении, которое стало происходить на юге Китая, прежде всего, в городах Ханчжоу и Нанкине. Автор выделяет среди художников Минской эпохи две большие группы: придворных художников (работавших в государственной Академии художеств) и художников-интеллектуалов (образованных людей, которые занимались живописью в частном порядке). Различия между ними, по мнению автора, состоят в

стиле их работ, в содержании произведений, а также заключаются в принадлежности художника к тому или иному социальному слою. Он совершенно справедливо отмечает, что в ранний период династии Мин китайская академическая живопись начала восстановление раньше, чем вэньжэньхуа. Ее представителем была известная Чжэцзянская школа, к которой относят ряд китайских придворных художников, служивших в Академии художеств династии Мин. У Гуаньюй рассматривает выдающегося ее представителя Дай Цзиня (1388–1462), а также приверженцев иного взгляда на живопись, принадлежавших к Школе Мочжу (в переводе – «живопись бамбука тушью») Сун Кэ (р. 1327), Ван Фу (1372–1416), Ся Чана (1388–1470) и др.

В диссертации отмечается, что развитие живописи в раннюю эпоху Мин было тесно связано с политическими и социокультурными преобразованиями в Китае, таким образом, автору удается погрузить свой материал в социокультурный контекст своего времени.

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

У Гуаньюй подробно останавливается на творчестве представителей воссозданной в тот период Придворной академии художеств: Линь Ляна (1428–1494) и Люй Цзи (раб. прил. в 1439 – 1505), учеников Дай Цзиня. Он говорит о преимущественном использовании ими техники могуфа (рисование предметов без контура тушью), с помощью которой изображаются мимолетные движения животных и птиц. Параллельно, У Гуаньюй останавливается и на особенностях развития живописи вэньжэньхуа того периода, и делает важное наблюдение, что если при династии Юань главными покровителями художников-интеллектуалов были даосские монахи, то в эпоху династии Мин ими становятся богатые купцы и помещики, тогда же художники-интеллектуалы впервые начинают свободно продавать свои картины.

Автор рассматривает и художественную школу Умэнь, развивавшуюся на Юге в Сучжоу. Во многом, благодаря ее представителям, живопись вэньжэньхуа начала вытеснять академическую, заняв главенствующие позиции. В произведениях ее лучших представителей Шэнь Чжоу (1427–1509), Вэнь Чжэмина (1470–1559), Тан Иня (1470–1523) и др. нашли отражение духовные поиски и стремления интеллектуалов, соединившиеся с лучшими традициями реализма.

В третьем параграфе «Вэньжэньхуа как главное направление китайской живописи хуаняохуа позднего периода династии Мин» отмечается, что к концу династии Мин вэньжэньхуа заняла такое же значимое место в китайском искусстве, какое занимала академическая живопись почти два века. Автор подробно останавливается на развитии стиля сеи, ставшего основой направления вэньжэньхуа позднеминского периода, приводя в пример художников-интеллектуалов и преемников школы Умэнь – Чэнь Чуня (1483–1544), Сюй Вэя (1521–1593) и Чэнь Хуншоу (1598–1652), а также представителя Южной школы – Дун Цичана (1555–1636). Их деятельность была связана с новыми поисками и созданием новой школы 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), вторым выдающимся представителем и основателем которой считается Сюй Вэй. Собственная манера Сюй Вэя оказала большое влияние на художников следующих поколений, таких как Бада Шаньжэнь (известный китайский живописец, поэт и каллиграф Цинской эпохи – Чжу Да), «Восемь чудачков из Янчжоу» (группа китайских художников эпохи Цин) и современных мастеров – У Чаншо и Ци Байши.

Третья глава «Развитие китайской живописи хуаняохуа на мультикультурном фоне эпохи Цин» освещает развитие живописи жанра «цветы и птицы» в ранний, средний и поздний периоды династии Цин; здесь исследуются работы живописцев разных групп, разных периодов династии Цин; выявляются отношения между академической живописью и вэньжэньхуа в указанную эпоху.

В первом параграфе «Развитие китайской живописи жанра «цветы и птицы» в ранний период династии Цин» рассматривается политическая стратегия новой власти, характеризовавшаяся своеобразной «культурной революцией» – насаждением маньчжурских традиций и гонениями на национальную китайскую культуру. В этот период началось активное движение сопротивления, центром которого стал южный регион Китая, в частности провинции Чжэцзян, Цзянсу и Шанхай.

У Гуаньюй отмечает, что художникам-интеллектуалам при смене династического правления, на переломе двух эпох Мин и Цин, пришлось найти новые пути, чтобы выжить и продолжать заниматься творчеством. Он разделяет авторов живописных работ по жанру живописи, стилю, местоположению и времени деятельности на три группы: художники-традиционалисты, художники-индивидуалисты и придворные художники. Каждая группа подробно анализируется в диссертации. В числе

художников-индивидуалистов У Гуаньюй особо выделяет Хунжэня (1610–1663), Кунь Цаня (1612–ок.1674), Чжу Да (1626–1705), Шитао (Даоци, 1641–1719), которых китайская традиционная критика объединяет в группу «Четыре прославленных монаха». Из них только Чжу Да, по прозвищу Бада Шаньжэнь («человек восьми великих гор») был последователем художественной традиции, основанной юаньским художником Ни Цзанем и работал в жанре «цветы и птицы», остальные занимались пейзажем.

Рассматривая творчество группы придворных художников, У Гуаньюй говорит о том, что одной из основных задач их деятельности заключалась в фиксации важных государственных событий и ритуальных церемоний, происходивших в императорском дворце. Он анализирует работы известных придворных художников династии Цин: Ян Цзиня (1644–1728), Гу Фана (работал в 1690–1720) и Ван Хуэя (1632–1717).

Особую группу среди них составляли иностранцы, в частности итальянские монахи-иезуиты, приглашенные ко двору (например, самый видный из них, Джузеппе Кастильоне, 1688–1768).

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

У Гуаньюй дает критическую оценку его вклада в китайскую классическую живопись. Он отмечает, что несмотря на то, что «реалистическая» манера в европейском вкусе, созданная Лан Шинином, оказалась очень популярной при Цинском дворе, где ее высоко ценили за документальные качества и внешний блеск, она, тем не менее, не считалась «высоким искусством». Коренные китайцы и маньчжурские правители придерживались убеждения, что более высокой художественной формой отражения действительности была и оставалась традиционная китайская живопись, которая давала возможность художнику выразить свое

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

В втором параграфе «Стилевые особенности живописи хуаняохуа придворных художников и отдельных художников-интеллектуалов среднего периода династии Цин» У Гуаньюй подробно анализирует творчество представителей художников-индивидуалистов среднего периода династии Цин, к которым причисляются восемь известнейших мастеров, входивших в художественную группу «Янчжоу Багуай» («Восемь чудаков из Янчжоу»). Именно они, по мнению диссертанта, открыли новую эру в китайской истории живописи и создали революционные приемы в живописи жанра «цветы и птицы». В диссертации отмечается, что все произведения художников группы «Янчжоу Багуай» относятся к направлению взньжэньхуа и имеют ярко выраженное личностное начало, несут индивидуальность мастера.

В третьем параграфе второй главы «Шанхайская школа как особая группа художников-индивидуалистов позднего периода династии Цин» впервые в российском искусствознании рассматриваются особенности формирования художественной школы Шанхая, которая получила название «Хайпай» (в переводе с китайского – «Морская»), и проповедовала направление взньжэньхуа. Автором приводится аргументация того, что в поздний период династии Цин академическая живопись пришла в упадок и, в конце концов, исчезла вместе со свержением Цинской империи, а живопись взньжэньхуа сохранила свои позиции на юге Китая и начала развиваться по новому пути.

С 1840 г. Шанхай, как открытый порт, стал своего рода азиатским плавильным котлом, в котором различные европейские государства могли преследовать свои интересы и оказывать влияние на местную политику, торговлю и культуру. В свою очередь, это породило и новую «шанхайскую культуру», которая сочетала в себе китайское и западное направления и получила название «хайпайской». Следует отметить, что автор упустил из поля зрения «русский след» и вклад русской эмиграции в интернациональную культуру Шанхая. Хотелось бы отметить эту важную особенность, предложить обратить на нее внимание в будущем.

У Гуаньюй подробно останавливается на картинах художников школы «Хайпай», делает вывод о том, что их характеризует определенный общий стиль, который так и называется «стилем Шанхайской школы» и который ознаменовал собой первый крупный отход от традиционной

китайской живописи. Представители Шанхайской школы, по мнению автора, уделяли меньше внимания символике, совершенствовали технику изображения, предпочитали стиль сеи, характерный для живописи вэньжэньхуа, и в большей степени обогатили визуальное содержание картин. К основателям Шанхайской школы диссертант относит У Чаншо (1844–1927), Жэнь Боняня (1840–1896), Чжао Чжицяня (1829–1884), Сюй Гу (1824–1896) и Пу Хуа (1832–1911). Автор делает еще один важный вывод о том, что живопись Шанхайской школы можно рассматривать как «трансграничный» диалог с прошлым, ведь на своих картинах многие мастера «хайпай», помимо новых техник, применяли и интерпретировали манеру живописи, характерную для прошлых эпох, а также многие каллиграфические приемы прошлого.

Заключение диссертации суммирует основные идеи и положения, выносимые на защиту.

В результате диссертанту удалось сформировать достаточно представительную базу данных, полученных из научной литературы, разнообразных источников и публикаций на китайском, русском, английском языках, электронных ресурсов, теоретических трактатов китайских мыслителей, поэтических произведений и других источников. В диссертации представлена максимально полная на данный момент отечественная и зарубежная историография по теме исследования. Ценные сведения почерпнуты из китайских публикаций, еще не переведенных на русский язык, что подчеркивает **научную новизну** данного исследования.

Соискателем были привлечены и использованы художественные материалы из собраний музеев Пекина, Тайбэя, Шанхая, Цзинаня, Сучжоу, Нанкина, Ханчжоу и других китайских собраний, изучены коллекции китайской живописи американских музеев и картинных галерей Бостона, Нью-Йорка, Вашингтона, Канзаса, а также Государственного музея Востока в Москве. Большинство произведений китайской традиционной живописи, представленных в альбоме иллюстраций, опубликованы в России впервые, что позволяет ввести их в научный оборот.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов для каталогизации зарубежных и отечественных музейных коллекций, дальнейшей постановки и исследования научных вопросов об эволюции жанра «цветы и птицы» традиционной китайской живописи. Результаты исследования вводят в современную научную практику новый материал, который может быть использован при подготовке выставочных проектов, а также лекционных курсов в учебном процессе.

Ценность представленной научной работы состоит в том, что она существенно расширяет сведения о жанре «цветы и птицы» периодов династий Юань, Мин и Цин, дополняет существующие в искусствоведении России представления о традиционной китайской живописи в целом. Посредством системного анализа классической живописи хуаняохуа смоделирован подход к прочтению других жанров и других эпох китайской традиционной живописи, в том числе современной, развивающейся в КНР, и продолжающей традиции великих мастеров прошлого.

Соискателем разработан словарь художников, работавших в жанре «цветы и птицы», который не только дополняет работу, но и имеет самостоятельную научную ценность. Структура диссертации в целом логичная и стройная. Визуальный ряд составляют 105 иллюстраций, систематизированных в соответствии с задачами диссертации. Библиография насчитывает 279 источников и исследований.

Замечания по поводу имеющихся опечаток и стилистических погрешностей представляются не существенными. К принципиальным относятся следующие: хотелось бы, чтобы автор более подробно остановился на проблеме жанров в китайской классической живописи, соотнес бы их с жанрами европейского искусства. В диссертации, кроме упоминаний о технических новшествах, которые привнесли европейские художники, и в частности Джузеппе Кастильоне, не рассматривается их влияние на развитие тем и сюжетов жанра «цветы и птицы». Понимая, что искусство Китая, безусловно, самодостаточно и на протяжении долгого времени развивалось в границах китайского государства, предложить автору рассматривать его с позиций синтеза мировой художественной традиции, возможно, определить точки соприкосновения и взаимосвязи, особенно заметные в поздний период эпохи Цин на рубеже XIX–XX вв.

Тем не менее, не смотря на высказанные предложения и замечания, последние не умаляют научной значимости диссертационного исследования. Достоверность выводов основных положений работы убедительны и доказательны. Представленную к защите диссертацию можно оценить как научное квалификационное исследование.

Содержание диссертации отвечает всем требованиям, предъявляемым к квалификационным работам на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. Автореферат отражает основные положения диссертации, которая соответствует требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения

ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 - изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Официальный оппонент, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, главный научный сотрудник, руководитель образовательного направления НИИ теории и истории изобразительных искусств, заслуженный работник культуры РФ



Т.Л. Астраханцева

ОФИЦИАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

Фамилия, имя, отчество

Астраханцева Татьяна Леонидовна

Почтовый адрес

119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21,

тел. +7 (495) 637- 4291

e-mail:nii-arts@yandex.ru

