

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ СУН

Овчинникова Елизавета Алексеевна,
студентка первого курса,
направление подготовки: «Востоковедение и
африканистика»,
ВИ–ШРМИ ДВФУ



Живопись – искусство изображать предметы на какой-либо поверхности красками с целью произвести на зрителя впечатление, выразить некоторую

художественную идею или настроение [10, С. 916]. Художники из разных стран и эпох на своих полотнах изображали актуальную для них действительность, пропуская её через своё особое мироощущение.

Китайское изобразительное искусство имеет уникальные традиции и историю, которые вызывают неподдельный интерес не только у специалистов-искусствоведов, но и у людей, интересующихся китайской культурой.

Одной из ярчайших страниц в истории живописи Поднебесной является период Сун (960 – 1279) [3, С. 11]. В данной работе некоторые особенности этого вида искусства средневекового Китая представлены на основе источников владельческих книжных коллекций известных дальневосточных учёных – д-ра ист. наук, искусствоведа-этнографа Н.В. Кочешкова,

д-ра ист. наук, японоведа В.В. Совастеева, – находящихся в читальном зале фонда редких изданий Научной библиотеки ДВФУ.

Хотя на протяжении всего правления Сунской династии Китай непрерывно подвергался набегам кочевников, однако начало Северо-Сунского периода (960 – 1127) отмечено значительным подъёмом хозяйства страны. «Богатые города, широкая внутренняя и внешняя торговля, мирное существование, купленное ценой даней и уступок кочевникам, создали то временное равновесие, при котором государство достигло огромных успехов в самых различных областях экономики и культуры» [1, С. 70].

Российский китаист, историк искусства, доктор философских наук Евгения Владимировна Завадская считала, что характер сунской культуры и её эстетической мысли «определяли несколько обстоятельств: рост городской культуры, меценатство императора, которое способствовало сосредоточению философов, поэтов и художников при дворе; система экзаменов, разработанная для получения карьеры чиновника, которая шлифовала память, укрепляла эрудицию в области философии и литературы, развивала поэтические и художественные способности» [2, С. 101].

В сунскую династию художники продолжили традиции классической танской живописи, которые сложились к концу правления династии Тан (период «Пяти династий»), где в целом «сложился технический и сюжетный арсенал классической живописи» [1, С. 70]. Однако Ольга Николаевна Глухарёва – российский искусствовед, востоковед-синолог, кандидат искусствоведения – отмечала, что «замечательные пейзажисты Цзин Хао, Дун Юань и другие, работавшие в X в., проявили своё огромное понимание в изображении природы и нашли новые средства художественного выражения для передачи её внутреннего образа» [3, С.9]. Классический пейзаж возникает в X в. благодаря двум южнокитайским художникам: Дун Юаню и Цзюйжэню [6, С. 473].

«Отныне живопись Китая нашла свой предмет в изображении природного мира как такового, вне религиозных или даже нравственных аллегорий. На картинах великих мастеров эпохи Сун – Ли Чэна, Фань Куаня, Го Си, Ми Фу, Ся Гуя и других – мы созерцаем вечность мирового простора, предстающего зеркалом абсолютной ценности человека» [6, С. 473].

Дальнейшее развитие живописи тесно связано с эволюцией *пейзажного жанра* (цель пейзажной живописи – передавать в картине ощущения, производимые на художников природой, насколько они могут быть вызваны только оптическим путём [11, С. 91]), за которым признаётся наибольшее значение.

Немаловажную роль пейзажисты эпохи Сун придавали визуально-чувственному восприятию изображаемых объектов. «Предмет живописи – «мысль» (*сы*) о вещах, сводящая воедино форму и содержание», – так утверждал крупнейший знаток живописи Цзин Хао [6, С. 474]. В этот период умение выразить мысль (*сы*) и поэтическую идею (*и*) становится значительней, чем следование натуре [2, С. 109].

Таким образом, у художников возникла потребность не только в стиле, но и в классификации типов вещей. «Уже в XII в. китайские живописцы различали более 30 конфигураций гор, около 20 состояний водной стихии, множество разновидностей деревьев, облаков и прочих элементов пейзажа» [6, С. 475].

Художников интересовали не сами предметы в своей самобытности, «не идеи этих предметов и не субъект, созерцающий мир» [6, С. 473], а скорее проблемы пространства, света и соотношения отдельных форм в природе. Это заставило их пренебречь устаревшими канонами и избрать новый путь. Большую популярность получила монохромная живопись чёрной тушью «с её тончайшими размытиями и выразительностью линий» [3, С. 9].

В XI – XII веках базой «официальной» живописи становится Академия живописи, учреждённая в г. Кайфыне (1104 г.) как государственное ведомство, предназначенное для подготовки профессиональных художников [4, С. 360]. В 1127 г. столица Китая была перенесена на юг в г. Ханчжоу, где уже в 1138 г. была вновь

организована Академия живописи [3, С. 9]. Преподаванием в Академии занимались придворные живописцы, обладавшие соответствующими знаниями и занимавшиеся не только практикой, но и теоретическими разработками [4, С. 360]. Подчиняясь вкусам императоров, они не имели возможности творить свободно, что существенно ограничивало их как в выборе сюжетов, так и в приёмах живописи [3, С.9].

Ведущим представителем академизма и главным его теоретиком был Го Си (1020 – 1090 гг.). Го Си работал в технике «монохромной туши с лёгкой подцветкой», а его работы отличались лёгкостью и плавностью линий, но в то же время монументальностью, сложностью композиции и высшей степенью детализации. В качестве теоретика Го Си впервые обосновал необходимость профессионального обучения для художника [4, С. 361]. «До нашего времени сохранился его трактат «Высокое послание лесов и потоков». В этом произведении изложены «мысли об идейном содержании живописи, о методах работы живописца, о его роли в общественной жизни». Данная работа пользовалась обширной известностью как в эпоху Сун, так и в последующие периоды [1, С. 81].

Жанр раннего сунского пейзажа нашёл своё дальнейшее развитие в работах Ма Юаня. Он стремился передать единство природы и человека через изображение монохромных пейзажей «с фигурами одиноких рыбаков и отшельников-учёных». Это стремление отличало его творчество от «эпически спокойных произведений художников X – XII вв.» [3, С. 9].

Помимо пейзажа в его классическом понимании наиболее часто встречается камерный жанр «цветы и птицы», изображающий конкретные детали мира природы. Беря начало от буддийской иконописи, данный жанр возник в конце танской эпохи и всецело обозначился уже при Сун, где обрёл несколько содержательных и стилистических вариантов. Одним из них является анималистический жанр (изображение представителей животного мира), ярким представителем которого был «художник пернатого мира» Цуй Бо (вт. пол. XI в.) [4, С. 358]. Несмотря на его некоторую



Рис.1. Цуй Бо – Сороки, бранящие зайца, 11 в.

близость к живописцам периода «Пяти династий», «Цуй Бо отличался от них большой простотой и свободой, как в предпочтении сюжетов, так и в построении композиций» [1, С. 94]. Одна из его работ – «Сороки, бранящие зайца» («Две сойки, недовольные зайцем», XI в.) представлена на рис. 1. Однако чаще, картины этого жанра сводятся к изображению одного или двух-трёх объектов, например, одного цветка, цветов и бабочек, ветки дерева, пары птиц и т. д. Выполнены они могут быть как в декоративной манере, характеризующейся статичностью и подчёркнутой детализацией (например, произведения Хуан Цюаня, 900 – 965 гг.), так и в условно-импрессионистском стиле, а также смешанной техниках. «Цветы и птицы» стал первым жанром китайской живописи, перешедшим с шёлка на бумагу [4, С. 358].

Живопись X – XI вв. довольно резко разделялась на жанры, которые соответствовали различным идейным и эстетическим замыслам. «Грандиозные пейзажи представляли одну сферу восприятия мира, картины с изображением цветов и птиц – другую, более частную и интимную, бытовой жанр в соединении с пейзажем являлся ещё одной, новой гранью познания жизни» [1, С. 102].

К концу XI – началу XII в. эти достаточно несхожие области живописи постепенно сблизились и объединились. Такие постепенные изменения можно наблюдать в творчестве одного из мастеров, работавшего на стыке двух периодов, Ли Тана (1050 – ок. 1130).

«От грандиозных и суровых ландшафтов, полных мощи и эпического величия», он последовательно перешёл к изображению скромной сельской природы, где протекает мирная жизнь человека. «Жанровые мотивы, включённые Ли Таном в пейзаж, так же зримы и осязаемы, так же лиричны, как и природа, с которой они составляют неразрывное, взаимодополняющее друг друга духовное единство». То поразительное проникновение во все нюансы воспроизведения природы, которые в XI веке и в работах Го Си получили лишь общее выражение, полностью проявилось в пейзажах XII века [1, С. 102–103].

Несмотря на строгое соблюдение канонов, академистам удалось передать отдельные явления природы «с большой жизненностью». Творчество Го Си, Цуй Бо, Чжао Чана и др. оказало большое влияние на китайскую живопись [3, С. 9].

«Неофициальная» живопись также основала свою собственную школу по одноимённому стилю, именуемому *вэнь жэнь хуа*, что дословно – «живопись литераторов» или «живопись образованных людей» [1, С. 88]. Е.В. Завадская отмечала, что стиль *вэнь жэнь хуа* или *се и* (досл. «писать идею», «воплощать прообраз, первообраз») имел цель выражать философский смысл явлений [2, С. 101].

В сунскую эпоху школа художников-литераторов объединяла всех живописцев юга страны. Организатором и идейным лидером данной школы был Су Ши (Су Дунпо, 1036 – 1101 гг.) «Будучи противником академических приёмов живописи, Су Ши состоял в оппозиции к методу живописцев, входящих в состав Кайфынской академии» [1, С. 88]. Су Ши раскритиковал теорию Го Си, касающуюся профессиональной подготовки художника. Он утверждал, «что профессиональное обучение превращает художника-творца в ремесленника, а профессиональные навыки только мешают его самовыражению». Эти идеи нашли своё отражение в работах самого Су Ши, а также его единомышленников – Ми Фу (Ми Фэй, 1052 – 1109 гг.), Ми Южэня (1086 – 1165 гг.), Вэнь Туна (1019 – 1079 гг.) и других мастеров. Наиболее известным из них был Ми Фу – автор «бескостной» техники письма,



Рис. 2. Ми Фу – Весенние горы и сосны

отличающейся отсутствием графической остроты линий. Наглядным примером творчества Ми Фу и «художников-литераторов» является картина «Весенние горы и сосны» («Горы и сосны весной») на которой изображены несколько серо-голубых горных вершин, утопающих в густом тумане. Догадаться о размерах этих каменных гигантов зритель может, лишь сопоставив их с очерченными на переднем плане соснами (рис. 2) [4, С. 362].

Эксперименты «художников-литераторов» привели к возникновению «экспрессионистской» линии, что нашла своё отражение в творчестве живописцев XII – XIII в. [4, С. 362], вдохновлённых *чань-буддизмом* [6, С. 475]. *Чань* (яп. дзэн) – созерцание, медитация; направление китайского буддизма [9, С. 774]. «Картины мастеров «чаньского стиля» – Му Ци, Лян Кая, Ин Юйцзяня – вскрывают внутренние противоречия интеллектуалистского искусства, ищущего стереотипные образы вещей» [6, С. 475]. Чаньская живопись окончательно перешла к эскизности, будучи нацеленной не на изображение природы, а на передачу её восприятия художником. Примером может послужить картина мастера Ин Юйцзяня «Деревня у реки» [4, С. 362] («Горная

деревня в рассеивающемся тумане», пер. пол. XIII в.) (рис. 3.) [6, С. 475].

«Чаньская живопись стала последней из качественных новаций в истории развития национального изобразительного искусства» [4, С. 362].

Период Южных Сун (XII – XIII вв.) подарил Китаю множество ныне почитаемых художников, «великих сунских мастеров», в первую очередь – Ма Юаня (работал с 1190 по 1225 гг.) и Ся Гуя (работал с 1200 по 1224 гг.). Они смогли соединить традиции «академической школы» и «художников-литераторов» [4, С. 362]. В их творчестве отразилось «стремление к уходу от конкретной действительности в мир отвлечённых вымыслов и глубоко субъективных настроений» [3, С. 9].

К хранителям лучших народных традиций прошлого и старейшим художникам Академии относились Чжао Бо-цзю, Су Хань-чжень и Ли Тан, которые создали «живые и яркие образы простых людей – крестьян, рыбаков, ремесленников и др.» [3, С. 9].

К сунскому времени относятся свыше пяти десятков специальных трактатов о живописи, в том числе и о портретной [2, С. 102]. К.И. Разумовский отмечал, что «китайская специальная литература, посвящённая портрету, возникает в эпоху Сун и начинается с общего высказывания Су Ши о необходимости для портретиста быть знакомым с данными физиогномики» [7, С. 5]. *Физиогномика* – учение «о магической связи форм лица с нравственными качествами и судьбой человека» [7, С. 64].



Рис.3. Ин Юйцзянь - Горная деревня в рассеивающемся тумане, пер. пол. XIII в.

Историк искусств Ю.В. Рядчикова отмечает, что в трактате Су Ши «Лунь чуаньшэнь» («Рассуждения о передаче духа», XI в.) возникает специальное название портрета – *чуаньшэнь* (досл. «передавать дух»). *Шэнь* означает «дух», «божество», «сверхъестественный», «непостижимый», «душа (умершего человека)», «духовное начало», «разум», «интеллект», «психика», «внешний вид», «манеры», «облик». Все данные аспекты показаны в китайском портрете. С одной стороны, термин *чуаньшэнь* отражает требование передачи внутреннего естества человека, а с другой – может быть отражением практики погребальных ритуалов, когда использовалась табличка, куда вселялась душа умершего и которая считалась воплощением самого предка. В эпоху Сун в народной практике портрет предка получил обиходное название *сшиэнь* (досл. «счастливый дух» или «счастливое божество»). Соответственно портрет предка перенимает функции посмертной таблички и «становится предметом почитания». Близким к данному является понятие *сешиэнь* (досл. «писать дух») фигурировавшее в названии трактата «Лунь сешэнь» («рассуждения о написании духа», XII в.) сунского автора Чэнь Цзао. Реже встречается термин *сесинь* (досл. «писать сердце»), который употребляет сунский теоретик Чэнь Юй в сочинении «Лунь сесинь» («Рассуждения о написании сердца», XIII в.). К другой группе относится термин *сечжэнь* (досл. «писать истину» или «писать истинную природу человека»), который в период Сун, в качестве обозначения портретной живописи, встречается у Го Жосюя и Дэн Чуня [8, С. 265–266]. Согласно К.И. Разумовскому, перечисленные выше трактаты можно отнести к философской беллетристике, возникшей «в форме эстетического этюда типа *гувэнь*» [7, С. 63].

В терминологии китайской живописи каждый тип портрета имел своё специальное название. Классификация по формату портрета: *чжэньшэнь* (портрет в полный рост), *хуачжэнь* (портрет сидящего человека), *юньшэнь* (поясной портрет), *дашоу* (погрудный портрет) и т. д.; по изображаемому: *сшиэнь* (портрет предка), *шоусян* (портрет старого человека), *фуян* (женский портрет); по методу создания портрета: *цзебо* (посмертный



Рис. 4. Бодхисаттва Гуаньинь
Луна-Вода, нач. XII в.

портрет), *чжуйин* или *чжуйжун* (портрет умершего по памяти) [8, С. 268–269]. Портретный жанр китайской живописи также представлен в буддийской иконописи эпохи Сун. Традиционно полотном для икон являлась тончайшая шёлковая ткань. В китайской иконографии преобладает культ небесных светил, в котором прослеживается смешение даосских и буддийских учений. Это проявляется в изображении святых разных культов на одной иконе. Помимо того, художники нередко вводят мотивы в традиционные китайские композиции, позволяя себе выйти за предписанные каноном рамки. Это можно заметить в свободном изображении одежды, головных уборов, атрибутов божеств. В некоторых случаях в иконы включали элементы пейзажа [5, С. 15]. Вышеперечисленные особенности китайской буддийской живописи ярко показаны на иконе «Бодхисаттва Гуаньинь Луна-Вода» (нач. XII в.), изображающей доброе божество Гуань Инь (рис. 4). Данная икона отличается большой тонкостью рисунка, богатым колоритом и достаточно своеобразной трактовкой религиозного сюжета. Слева на скале под сенью бамбуковых деревьев помещена фигура сидящего божества. Само божество изображено полуобнажённым и имеет лицо обыкновенного человека. Лишь традиционное положение складок одежды говорит о подчинении канону. Справа, рядом с цветущим кустом пионов, находится алтарь. Традиционный лotosовый престол отсутствует, его символом становится куст естественно растущих лotosов. У подножия скалы стоят жертвователи, а возле них пасутся две оседланные лошади [5, С. 15].

Таким образом, в правление династии Сун китайская живопись переживает бурный расцвет. Художники последующих династий ориентировались на работы именно сунских мастеров. Большое развитие получает пейзаж, всё больше уходящий от классики танской эпохи. Появляется уникальный жанр «цветы и птицы». В стране возникает первая Академия живописи. Период с X по XIII вв. оказывает значительное влияние на всю историю китайской живописи.

Список литературы:

1. Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись / Н. А. Виноградова. – М. : Изд-во «Изобразительное искусство», 1972. – 160 С.
2. Завадская, Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М. : Изд-во «Искусство», 1975. – 440 С., [16] л. ил.
3. Изобразительное искусство Китая / сост. О. Н. Глухарева. – М. : Государственное издательство изобразительного искусства, 1956. – IX, 148 С., ил.
4. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – М. : Изд-во «Лань», 2003. – 416 С., ил. – (Мир культуры, истории и философии).
5. Культура и искусство Китая / Государственный Эрмитаж ; сост. М. Н. Кретчетова, Н. В. Дьяконова. – М. : ГИЗ «Искусство», 1956. – 44 С., [10] л. ил.
6. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. : «Издательство Астрель», 2000. – 632 С., ил., карт.
7. Разумовский, К. И. Китайские трактаты о портрете / К. И. Разумовский. – Л. : Изд-во «Аврора», 1971. – 88 С.
8. Рядчикова, Ю. В. Традиционная терминология и типология портрета в Китае // Общество и государство в Китае : XXXVI научная конференция к 70-летию Алексея Анатольевича Бокщанина / Российская академия наук, Институт востоковедения ; сост. и отв. ред. С. И. Блюмхен. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2006. – 320 С.
9. Философия буддизма : энциклопедия / отв. ред. М. Т. Степанянц ; Ин-т философии РАН. – М. : Изд-во «Восточная литература», 2011. – 1045 С.
10. Энциклопедический словарь. Т. XI : Домиции – Евреинова / изд. Ф. А. Брогауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Типо-литограф. И. А. Ефрона, 1893. – 958 С.
11. Энциклопедический словарь. Т. XXIII : Патенты на изобретения – Петропавловский / изд. Ф. А. Брогауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Типо-литограф. И. А. Ефрона, 1898. – 958 С.

Иллюстрации:

Рис. 1. Цуй Бо, «Сороки, бранящие зайца», XI в. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Цуй_Бо

Рис. 2. Ми Фу, «Весенние горы и сосны» (из книги Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972. С. 89).

Рис. 3. Ин Юйцзянь, «Деревня у реки», пер. пол. XIII в. – URL: <http://wenzhengwenhua.com/article-3609-1.html> (фрагмент картины в книге Малявина В. В. «Китайская цивилизация». М., 2000. С. 475).

Рис. 4. «Бодхисаттва Гуаньинь Луна-Вода», нач. XII в. – URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+Archaeological+Artifacts/477243/?lng=ru>