

3. *Дун Ци-чан*. Око живописи. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века.
4. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.
5. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и комментарий Е. В. Завадской. М.: Изд-во В. Шевчук, 2001.
6. *Цзин Хао*. Заметки о правилах работы кистью. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. А. Губера. М.: Искусство, 1965. Т. 1: Средние века.
7. Энциклопедия восточного символизма. Ассоциация духовного единения «Золотой Век». М., 1996.
8. *Beurdeley Cecile & Michel*. Giuseppe Castiglione, a Jesuit painter at the cort of the Chinese Emperors / Transl. by M. Bullock. Reetland. Tokyo, Tuttle, 1971.
9. *Ferguson J. C.* Survey of Chinese Art by the J. C. Ferguson. Shanghai. China. Commercial press. 1940.
10. *Jung Ying Tsao*. Chinese painting of the middle Qing Dynasty. San Francisco, 1987.
11. *Shields Bernard J.* Giuseppe Castiglione: Jesuit painter at the court of Peking/ theology Annual. Vol. 3. 1979. P. 168–182 / <http://www.shanxiyuuan.com/sxnk/annau/A003k.htm>
12. *Welch Patricia Bjaaland*. Chinese art: a guide to motifs and visual imagery. Singapore. Tuttle Publishing, 2008.

REFERENCES

1. *Van Vjej*. Tajny zhivopisi. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
2. *Go Si*. Vysokoe poslanie lesov i potokov. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
3. *Dun Ci-chan*. Oко zhivopisi. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
4. *Zavadskaja E. V.* Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaja. M.: Iskusstvo, 1975.
5. Slovo o zhivopisi iz sada s gorchichnoe zerno / Per. i kommentarij E. V. Zavadskoj. M.: Izd-vo V. Shevchuk, 2001.
6. *Czin Hao*. Zаметки o pravilah raboty kist'ju. Mastera iskusstva ob iskusstve / Pod red. A. A. Gubera. M.: Iskusstvo, 1965. T. 1: Srednie veka.
7. Enciklopedija vostochnogo simbolizma. Associacija duhovnogo edinenija «Zolotoj Vek». M., 1996.
8. *Beurdeley Cecile & Michel*. Giuseppe Castiglione, a Jesuit painter at the cort of the Chinese Emperors / Transl. by M. Bullock. Reetland. Tokyo, Tuttle, 1971.
9. *Ferguson J. C.* Survey of Chinese Art by the J. C. Ferguson. Shanghai. China. Commercial press. 1940.
10. *Jung Ying Tsao*. Chinese painting of the middle Qing Dynasty. San Francisco, 1987.
11. *Shields Bernard J.* Giuseppe Castiglione: Jesuit painter at the court of Peking/ theology Annual. Vol. 3. 1979. P. 168–182 / <http://www.shanxiyuuan.com/sxnk/annau/A003k.htm>
12. *Welch Patricia Bjaaland*. Chinese art: a guide to motifs and visual imagery. Singapore. Tuttle Publishing, 2008.

О. И. Чердакова

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ «ВЭНЬЖЭНЬХУА» И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ «БУНДЗИНГА» В ЖИВОПИСИ ЯПОНИИ XVIII ВЕКА

Автор исследует крупное художественное направление «Вэньжэньхуа» («живопись образованных людей», или «эрудитов»), его развитие, становление и значение для китайского искусства. Основная задача исследования — проследить художественные и стилисти-

ческие особенности «Вэньжэньхуа», а также определить значение китайской школы в формировании новой эстетической доктрины «Бундзинга» в Японии.

Ключевые слова: искусство Китая, живопись Японии, «Вэньжэньхуа», Су Ши, Ни Цзань, Шэнь Чжоу, Дун Цичан, «Бундзинга».

O. Cherdakova

**CHINESE PAINTING «WEN-JEN HUA»
AND ITS IMPORTANCE IN SHAPING THE AESTHETIC DOCTRINE «BUNDZINGA»
IN JAPANESE PAINTING OF THE 18TH CENTURY**

The history of «Wen-Jen Hua», its evolution and value for Chine Art are regarded. The main objective of the research is to study «Wen-Jen Hua», its artistic and stylistic features, and to identify the value of the Chinese school in the formation of a new aesthetic doctrine Bunjinga in Japan.

Keywords: Art of China, Art of Japan, «Wen-Jen Jua», Su Shi, Ni Tchzan, Snen Chgou, Dun Tchichan, Bunjinga.

Временем сложных духовных исканий, когда философская мысль приобрела особую творческую интенсивность, был период Сун (960–1127). Особую роль в этом процессе играло неоконфуцианство, которое синтезировало и обобщило идеи буддизма, даосизма и конфуцианства, используя для своих целей древнюю философию и этико-морализующую систему Конфуция. Оно уделяло огромное внимание учению о природе человека, связав его, в отличие от конфуцианства, с проблемами натурфилософии, а также соединив древние пантеистические представления с вопросами человеческого бытия, общественной морали и социальными явлениями [1].

Одним из ярких представителей этого периода является Го Си. Он занимал должность наставника искусства в императорской Академии живописи в Кайфыне, он также считается создателем монументального пейзажа. Он сформулировал особенности пространственных соотношений, обобщив важнейшие вехи своего времени. Другой художник и поэт, Су Ши, был противником академических приемов живописи Кайфынской академии. Он проповедовал свободное творчество, основанное не на скрупулезном исследовании деталей, не на тренировке и практике, а на умении пу-

тем интуиции уловить внутреннюю сущность изображаемого предмета. Внешняя форма, по его мнению, — это безжизненная оболочка, а видимый мир — иллюзия, и только подлинными являются духовные ощущения, способные раскрыть человеку истинный смысл вещей. Для определения искусства близкой ему группы художников Су Ши ввел термин «живопись благородных людей», подразумевая под этим конфуцианским понятием то, что люди благородного происхождения, выдающиеся по своим духовным качествам, могут достичь в живописи подлинного выражения сущности мира, тогда как профессиональные живописцы остаются лишь ремесленниками. Так, Су Ши высказал идею о задачах живописца, о смысле искусства и умения передать в предмете духовное начало мира. И именно этот художник является основателем новой пейзажной живописи «вэньжэньхуа».

Другой художник периода Сун, Ми Фэй (1051–1107), считал себя, так же как и Су Ши, не профессионалом, а дилетантом и высказывался против детального следования натуре.

Таким образом, в этот период сложилось два направления в живописи. С одной стороны, это императорская Академия живо-

писи, так называемая «традиционная», официальная, с другой — направление «вэньжэньхуа», ставшее противоположным академическим приемам в живописи.

Основные смысловые компоненты «живописи ученых» («вэньжэньхуа») складывались под воздействием не только конфуцианства, но и даосизма. Художники (Су Ши, Ми Фэй) выражали свое представление о структуре Вселенной, о сущности природы и ее явлений, раскрывали свое мировоззрение, духовное и интеллектуальное богатство, свои душевные переживания. Они считали, что существует некая «идея» бытия, некий «дух», который определяет логику, гармонию, структуру мира. И «независимые» (или «вэньжэньхуа») посвящали свой эмоционально насыщенный труд поискам, открытиям, ожиданиям загадок этой «идеи», рассчитывая и опираясь на развитый интеллект, вдохновение и интуицию [2].

Детальная разработка формальных живописных средств, когда в арсенале художника лишь тушь (шуймо — монохромная живопись), принадлежала в первую очередь художникам отнюдь не академического толка, как Ми Фэй, Су Ши (Су Дунпо)*. Простота, неприязательность и вместе с тем необычайная свобода в создании пейзажных мотивов, выполненных как бы эскизно, стилем се-и («писать идею»), скупое, лаконичное, одной лишь тушью, обогатили и творчество художников, служивших в Академии живописи [3].

В это же время в живописи получили распространение так называемые тибя — надписи, или собственно эпиграммы, которые становятся отличительной чертой творчества художников-поэтов школы «вэньжэньхуа». В поэзии и живописи сунского времени достигнуто единство изображения и слова, словарь эпиграммы связан с трактатами художников, композиционная структура подчинена пространственному и каллиграфическому решению живописного свитка, и, разумеется, эпиграм-

му и свиток роднят единство настроения, общность идей их создателей. Изыщество иероглифов и поэзия стиха не только дополняли и подчеркивали основное содержание картины, но и в сочетании друг с другом придавали ей особую законченность. Можно проследить линию развития пейзажной живописи, опираясь на творчество Го Си, Су Ши и Ми Фэя. Происходит эволюция от линейности и жесткости форм, от пафоса монументальных образов к живописности в вариативности, к интимному, камерному восприятию мира.

В сунской пейзажной живописи расширилась тематика, появилось разнообразие сюжетных мотивов, углубилось содержание живописи. Живописная нюансировка, мягкость и свобода красочных пятен, тональность и воздушность сменили почти локальную насыщенность красок периода Тан (618–907). Образ природы, запечатленной при династии Сун, наиболее ярко раскрывал идеалы своего времени. Идеи и образы сунского времени не смогли быть воплощены столь органично на протяжении последующих столетий [1].

Период Юань (1260–1368) являлся своеобразным связующим звеном между двумя различными этапами средневекового китайского искусства. В искусстве этого периода не было такого духовного напряжения и романтического подъема, как в сунский период. В живописи происходят изменения не столько за счет появления новых форм, сколько за счет изменения внутреннего, духовного содержания. Постепенно возник своеобразный культ старины, возвеличивание тех достижений культуры, которые были созданы во время подъема страны. В живописи патристические переживания проявлялись в сложной символике изображения природы, это было единственным возможным способом утверждения своего национального достоинства.

Принципы живописи сунских ученых группы «вэньжэньхуа» стали определяющими в творчестве многих юаньских жи-

вописцев: Гао Кэгуна, Чжао Мэнфу. Ни одна из эпох не смогла подняться до такой изоощренной тонкости во владении приемами монохромной живописи, передающей цвета настроений. В надписях раскрывается внутренняя динамика, в них есть также намек, скрытый подтекст. Ритм живописи развивался в ритме каллиграфического текста, взаимодополняя друг друга. Пейзаж становился поэмой, в которой живопись и стихи имели равноценное значение, соединяя чисто зрительное и смысловое впечатление. Появилась известная литературность пейзажа, низводящая его порой на роль иллюстрации литературного сюжета [6].

Творчество Гао Кэгуна и Чжао Мэнфу сближает их с «Четырьмя Великими Мастерами» династии Юань — Хуан Гунваном (1269–1354), Ни Цзанем (1301–1374), Ван Мэном (1320–1385) и У Чжэнем (1280–1354). Эти ученые-художники вели уединенную жизнь на юге, где стремились сохранить благородную строгость великих мастеров X в. и выразить возвышенные идеалы своего класса, пользуясь лишь кистью и тушью. Живопись для них представлялась средством выражения своих личных, скрытых от всех движений души, требующих специальной расшифровки. Образованные эрудиты занимались искусством «для себя» и противопоставляли себя профессионалам, работавшим по заказу, а не по велению сердца. Их субъективизм носил гораздо более конкретную, хотя и скрытую за иносказательностью образов форму политического протеста.

Прекращение деятельности Академии живописи также способствовало развитию «вэньжэньхуа». Характерная для юаньских художников заниженная линия горизонта способствовала монументализации их произведений, передаче особого ощущения вневременной ценности природы как главной опоры в неустойчивом, полном смятения мире человеческого существования. Хуан Гунван в трактате «Тайна написания пейзажа» анализировал живописные прие-

мы мастеров прошлого и предостерегал против ошибок в пейзажной живописи. Самый большой порок он видел в стремлении к внешней привлекательности и красивости, что делает картину вульгарной. Главным он считал простоту и ясность построения, духовную наполненность образов природы. В своем трактате Хуан Гунван сближал понятия этического и эстетического, а нравственное совершенство, духовную цельность художника считал основой высоких художественных качеств произведения.

Живопись юаньского периода, будучи сложной и противоречивой в своих исканиях, оказалась не настолько выразительной, чтобы отразить в полной мере актуальные проблемы времени. Усложнение и конкретизация восприятия действительности, связанные с все большим развитием личности, пытающейся через символические и традиционные образы природы передать современные чувства, трудно воспроизводимые языком средневековой условности, вызвали расширение тематики и развитие новых художественных приемов. Однако они породили определенную схематизацию образов искусства, утратившую былую ясность и возвышенную гармонию чувств. Разделившись на многие направления и жанры, пейзажная живопись в XIV веке перешла к решению менее значительных, но более конкретных жизненных проблем.

В периоды Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) более колоритные и прогрессивные явления зарождались уже по преимуществу не в столице, а в южных провинциях и связывались с деятельностью мастеров группы «вэньжэньхуа». На периферии образовались разные художественные школы, где поддерживалась традиция «вэньжэньхуа»: чжэцзянская (основоположником которой числился Дай Цзинь) и сучжоуская, в которую входили Шень Чжоу (1427–1507), Вэнь Чжэнмин (1470–1559), живописец и теоретик Дун Цичан (1555–1636). Представители этих школ, бо-

лее свободные в передаче личных эмоций, чем мастера академии, одновременно были не менее противоречивы. Каждый из них стремился выразить себя, подражая различным традициям сунских и юаньских живописцев. Главой этой школы был Шэнь Чжоу (1427–1509), чья невероятная продуктивность и энергия оказали решающее влияние на всю позднейшую традицию «живописи образованных людей». Пейзажи Шэнь Чжоу отличаются уверенным мазком, четкостью формы и композиции, тонким колоритом и бесконечной изобретательностью.

Художники «школы У» и мастер Шэнь следовали в своем творчестве живописцам периодов Сун и Юань, копируя и создавая вольные парафразы Ма Юаня, Ся Гуя, Ни Цзяня, Ван Мэна. В сохранившихся более чем двухстах работах, носящих печать Шэнь Чжоу, можно видеть образцы умелого творческого повторения манеры знаменитых мастеров прошлого. Сам Шэнь Чжоу как истый «художник-интеллектуал» обычно не продавал своих работ, а дарил друзьям и всем любителям живописи, просившим его об этом. За его поэтическое видение и одухотворенную жизненность образов природы, пробивающуюся сквозь искусные стилизации, китайские историки искусства зачислили Шэнь Чжоу в высший класс живописцев — шэньшнь.

Союз живописи, каллиграфии и художественной литературы стал абсолютной нормой, что сделало продолжение этой традиции достоянием узкого круга интеллектуальной элиты. К числу крупных художников эпохи Мин, которые не вписывались в рамки школ Чжэ или У, принадлежали Тан Инь (1470–1523) и Чю Ин (работал ок. 1520–1560). Редкие пейзажи Тан Иня представляют собой синтез монументальности пейзажей периода Северной Сун и интимности Южной Сун. Чю Ин примечателен своими пейзажами, дворцовыми и домашними сценами, написанными на шелке и исключительно утонченными по цветовому решению. Кроме этих художни-

ков было много других талантливых живописцев, особенно до 1550; среди них — пейзажист Чу Дуань (работал ок. 1506–1521), Ся Чан, рисовавший бамбук, и Чэнь Даофу, который специализировался на изображении цветов в «бескостной» манере («могу хуа»), цветовыми пятнами без контура тушью.

Дун Цичан (1555–1636) вошел в историю как духовный лидер образованного сословия Южного Китая периода поздней династии Мин. Он создал целую теоретическую и искусствоведческую школу и как тонкий знаток и ценитель собрал бесчисленное количество шедевров в свою коллекцию. Любое произведение литературы, каллиграфии, живописи и ремесленного мастерства, экспертная аутентичность которого подтверждалась Дун Цичаном, ментально возрастало в цене. Он прославился также своим мастерством каллиграфии, особенно в стиле сдержанной скорописи «Синцао». Как коллекционер старинной живописи Дун Цичан старательно копировал произведения известных мастеров Сунской и Юаньской династий, перенимая их манеру и традиции, но при этом синтезируя опыт предшественников, в первую очередь мастеров пейзажа X века Дун Юаня и Цзюй Жяня. Своими витиеватыми мазками и линиями, виртуозной техникой владения кистью и различными оттенками туши он во многом напоминал технику каллиграфического искусства, известную в теории как концепция «Ши» («Ситуативность»). Дун Цичан стал автором гипотезы о параллельном существовании в китайской живописи двух традиций: северной, с присущей ей спокойностью и академизмом, и южной, характеризующейся динамизмом и скорописностью. Несомненно, творчество этого ученого и живописца оказало огромное воздействие как на современников, так и на последующие 300 лет эволюции китайского искусства.

В конце XVI — XVII веке окончательно формируется творческое лицо минской пейзажной живописи, где ощущается глубина

разрыва между канонизацией старых схем и постепенным формированием нового стиля.

Творчество мастеров «вэньжэньхуа» способствовало повышению художественного совершенства китайской живописи. Эти художники оказали огромное влияние на последующее развитие китайской, а также и японской живописи XVIII века.

Развитие и становление живописи XVIII века в Японии происходит под эгидой усвоения идей китайской Южной школы, их творческой переработки, появляются оригинальные художники — последователи «Бундзинга» («живопись образованных людей», или «живопись интеллектуалов»). Произведения школы «Бундзинга» основывались на южно-китайской живописи времен династии Юань, Мин и Цинь. Изучение китайской культуры в Японии считалось престижным, и, несмотря на жесткие

ограничения зарубежной торговли, установленные правительством сегуната, китайские картины и другие произведения искусства завозились в Японию через порт Нагасаки (здесь под зарубежным влиянием зародилась так называемая «школа Нагасаки»). С самого начала живопись художников «Бундзинга» была эклектична и несла в себе чисто японские черты. Они воспринимали традицию «литераторов» как отрицание академических стилей, в особенности официально признанных стилей школ Кано и Тоса, при этом развивая приемы не только китайской традиции «литераторов», но также и китайской академической живописи и самобытные местные направления, а более всего — традиции декоративного стиля школы Римпа. Основные черты «Бундзинга» — выражение сущности философской идеи лаконичными, скупыми средствами.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Су Дунпо (настоящее имя—Су Ши, 1037–1101) — один из самых выдающихся лирических поэтов во всей истории китайской литературы. Одинаково великолепно владел жанрами *ши*, *цы* и *фу*. Литературный псевдоним Дун-по-сюэ-ши («Ученый Муж с Восточного Холма»). В позднейшей литературе традиционно упоминается как Су Дунпо. Он — не сторонник неуклонного соблюдения строгих канонов стихосложения, если они стесняют свободный полет его фантазии. В его творчестве всегда заметны живые и свежие краски романтизма, к которым, однако, время от времени примешиваются чувства некоей горечи и ощущения пассивности существования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. М.: Изобр. иск., 1972.
2. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
3. *Пострелова Т. А.* Академия живописи в Китае X–XIII вв. М., 1976.
4. *Роули Д.* Принципы китайской живописи. М.: Наука, 1989.
5. *Соколов-Ремизов С. Н.* Гармония мироздания. Томиока Тэссай. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
6. *Cahill J., Rivier Y.* La peinture chinoise. Les tresors de l'Asie. Geneva, 1977.
7. *Rathbun W. J.* A thousand cranes: Treasures of Japanese art in the Collection of the Seattle Art Museum. Seattle Art Museum, 1987.

REFERENCES

1. *Vinogradova N. A.* Kitajskaja pejzazhnaja zhivopis'. M.: Izobr. isk., 1972.
2. *Zavadskaja E. V.* Jesteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaja. M., 1975.
3. *Postrelova T. A.* Akademija zhivopisi v Kitae X–XIII vv. M., 1976.
4. *Rouli D.* Principy kitajskoj zhivopisi. M.: Nauka, 1989.
5. *Sokolov-Remizov S. N.* Garmonija mirozdanija. Tomioka Tjessaj. M.: Progress-Tradicija, 2005.
6. *Cahill J., Rivier Y.* La peinture chinoise. Les tresors de l'Asie. Geneva, 1977.
7. *Rathbun W. J.* A thousand cranes: Treasures of Japanese art in the Collection of the Seattle Art Museum. Seattle Art Museum, 1987.