

## **ЖИВОПИСЬ ПЕРИОДА СУН (X–XIII) И КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ КАРТИНА НЯНЬХУА**

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.  
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А. А. Иванова*

**Статья посвящена уникальному виду китайского народного искусства – няньхуа. Автор прослеживает историю появления няньхуа начиная с XII в., его истоки и связь с китайской традиционной живописью периода Сун, когда кроме Кайфынской академической школы появилось новое направление в живописи – «вэньжэньхуа», которое оказало влияние на процесс становления китайской народной ксилографической картины няньхуа.**

**The article is devoted to the unique kind of the Chinese folk art – nianhua. The author traces the history of nianhua origin from the 12<sup>th</sup> century, its background and connection with the Chinese traditional painting of the Song period when, except the Kaifeng academic school, the new art trend – «Wen-Jen Hua» – appeared and influenced greatly the establishment of the Chinese folk xylographic paintings of nianhua.**

В истории развития народного искусства няньхуа занимают важное место. Одна из причин их необычайной популярности связана с благопожелательной символикой. Счастье, богатство, долголетие, обилие сыновей и внуков – культ благопожеланий, которые уходят своими корнями в глубь истории Китая, нашел свое воплощение в няньхуа.

На протяжении веков вырабатывалась определенная символика, которой пронизана не только благопожелательная картина няньхуа, но и произведения высокой живописи. «При этом символика благопожеланий была настолько детальной, разнообразной, специальной и подчас сложной, что разобраться в ней и оценить ее по достоинству нелегко даже специалисту»<sup>1</sup>.

В соответствии со способом производства, няньхуа можно разделить на два вида – живописные и ксилографические. Не касаясь здесь многообразия проявлений различных технических приемов и символики в традиционной живописи и ксилографических няньхуа, хотелось бы по возможности полнее выявить сравнительно малоизученные точки соприкосновения народного искусства и живописи Старого Китая, определить внутреннюю генетическую связь няньхуа с некоторыми направлениями живописи периода Сун (X–XIII).

Безусловно, истоки няньхуа восходят к религиозной гравюре, но вместе с тем, чтобы полнее уяснить природу китайского лубка, необходимо всякий раз иметь в виду глубинную связь с живописью. На определенном уровне постоянно происходил процесс взаимодействия яркой народной няньхуа с эстетическим искусством высших слоев общества. В этом проявляется определенная закономерность, поскольку и народная картина, и традиционная китайская живопись представляли собой два потока, которые не могли не иметь точек соприкосновения. Китайская культура и традиционная живопись оказали огромное влияние прежде всего на свое собственное народное искусство.

Хотя традиционная китайская живопись образует самостоятельную систему, однако выросла она на почве народного искусства и имеет сходство с ксилографическими няньхуа. И няньхуа, и традиционная живопись обладают эстетической формой даосско-конфуцианского учения, а также такими выразительными методами, как использование линий в качестве «скелета», и придание формы с помощью цвета. Они легко объединялись, брали друг друга за образец, влияли друг на друга, помогали, развивали и дополняли друг друга.

Поначалу между народной живописью и традиционной живописью не было явного разделения, но вслед за историческим развитием и делением общества на классы разделение народной и традиционной живописи стало неизбежным условием развития. Народная живопись постепенно пошла по двум разным путям развития. Один путь – живопись, которая полностью соответствовала требованиям высших слоев общества и позднее стала традиционной живописью дворцов и интеллигенции. Другой путь – народная живопись, которая существовала в среде простого народа и отвечала их потребностям.

Примерно на стыке периодов Пяти Династий (907–960) и эпохи Северной Сун (960–1127) в народной живописи появился новый тип – ксилографические няньхуа, которые постепенно стали важной частью народного искусства. Роспись вручную не могла больше удовлетворять потребности общества, связанные с этим жанром, нужна была именно ксилография. Когда возникла эта оригинальная художественная форма, традиционная живопись уже стояла на этапе зрелости, была распространена и имела определенное влияние. В конце X в. сложилось несколько направлений в живописи, по-разному понимавших задачи изображения, сосуществующих друг с другом, и оказавших большое влияние на народную культуру. Одним из этих направлений была живопись «вэньжэньхуа», что дословно оз-

начает «живопись литераторов». Художники «вэньжэньхуа», или художники-ученые, как их еще называли, в значительной степени определили направление живописи второй половины XI в. Будучи противниками академических приемов живописи, они проповедовали свободное творчество, основанное не на тренировке и практике, а на умении уловить внутреннюю сущность предмета. Один из ярких представителей этого направления Су Ши ввел термин «живопись благородных людей», «подразумеваемая под этим конфуцианским понятием, что лишь люди благородного происхождения могут достичь в живописи подлинного выражения существа мира, тогда как профессиональные живописцы остаются лишь грубыми ремесленниками»<sup>2</sup>.

Возникшие в этот период няньхуа могли подвергнуться влиянию живописи «вэньжэньхуа» и, возможно, напрямую заимствовали ее выразительные средства и методы.

Вслед за применением таких изобретений, как бумага и искусство книгопечатания, прежде всего для удовлетворения эстетических потребностей придворных, служителей культа, чиновников и интеллигенции в большом количестве создавались мастерские, печатавшие ксилографическим способом картины, что способствовало участию в этом процессе многочисленных мастеров и умельцев. По образцам, сделанным с помощью гравировки на деревянных досках эпохи Тан (618–907) и Сун (960–1279), можно увидеть, что ксилография того времени была достаточно зрелой, и большое количество профессиональных художников занималось ее созданием. Благодаря сотрудничеству профессиональных художников и гравировщиков из народа мастера напрямую стали применять формы традиционной живописи при создании народных картин. К моменту возникновения сунских мастерских, занимавшихся изготовлением няньхуа, способы гравировки по дереву соединились с традициями живописи, что привело к популярности ксилографических няньхуа в народе.

Во времена династии Сун (X–XIII) няньхуа процветали на протяжении всего периода. Художники опирались на народные традиции и объединяли приемы традиционной живописи и народные представления о красоте. Постепенно сформировались определенные особенности образов няньхуа, которые отличает сжатость и лаконизм форм, некоторая утрированность, контрастность и яркость цветов, своеобразие композиционных приемов, ритмичность.

Другое направление живописи представляли художники Кайфынской академии, получившей при императоре Хой Цзуне (1100–1125)<sup>3</sup> большую самостоятельность. Владение изобразительным искусством стало для образованных людей одним из этапов для достижения должности чиновника. Император Хой Цзун, который увлекался искусством, установил систему государственных экзаменов по живописи, дающих право на вступление в члены академии и получение определенных чинов. Были организованы особые структуры, благодаря которым академическая живопись достигла своего расцвета. Этот период характеризуется появлением огромного количества небольших картин, изображающих природу, мастерских по колористическому решению, поразительных по мастерству. Для всех работ характерно следование определенным канонам и нормативам. Живопись цветов и птиц сунского периода пронизана символикой. Канва намеков, сравнений, различных благожеланий чинов, счастья, богатства, пронизывала картины, приближая их к литературным произведениям. Подобные произведения дарились в знак какого-либо знаменательного события или на Новый год. Таким образом, академическая живопись сунов, живопись цветов и птиц, безусловно, повлияли на развитие няньхуа, которая восприняла многие аспекты живописи, но по-своему их интерпретировала.

Для полноты картины необходимо упомянуть о таких художниках-конфуцианцах,

которые по различным причинам отказывались от чиновничьей карьеры, пытались избавиться от оков академического и религиозного искусства, они восприняли сильную, полную примитивной жизненной правды идею народной живописи. Их привлекал смелый, энергичный стиль народных художников, подкрепленный духовными идеями Лао-цзы и Чжуан-цзы.

Впоследствии, начиная с династии Юань (1280–1367), в китайской живописи наметились важные перемены. Постепенно живопись интеллектуалов («вэньжэньхуа») заняла доминирующее положение. Это явление объясняется как внутренними закономерностями развития самой живописи, так и внешними социальными причинами.

Разница между художниками-интеллектуалами и художниками-ремесленниками на тот период состояла главным образом в уровне общеобразовательной подготовки и широте кругозора. Если для художников-ремесленников живопись была единственным родом занятий и служила источником существования, то для большинства интеллектуалов живопись была лишь одним из видов их многообразной творческой деятельности. Разумеется, и подход к изображаемым предметам и явлениям у них был различным. Ремесленник заботился прежде всего о формальном сходстве и соблюдении правил рисования, а интеллектуал сосредотачивал внимание на передаче эмоционального настроения.

Таким образом, живопись интеллигенции обособилась от практической и политической пользы, стала средством выражения чувств человека и создала новую форму, отличную от императорской академической живописи. Образованные люди наиболее полно и ярко воплощали идеи народа. Живопись служила и высшим слоям, и простому народу, для того чтобы выжить, ей надо было соответствовать потребностям широких слоев горожан.

Однако горожане все-таки не обладали тем же душевным настроением, что и интелли-

генция, им нравились картины, которые внешне походили бы на картины образованных людей, но при этом соответствовали бы их собственным вкусам, в которых отражались бы народные нравы, традиции. Именно эти народные картины и послужили важными источниками и образцами для подражания для многих художников, живопись которых принято называть живописью интеллектуалов. Происходил процесс взаимовлияния. Так, в творчестве художников-интеллектуалов постепенно появлялись темы, которые отображали местные нравы и обычаи, иллюстрировали легенды и рассказы о духах. Тематика картин не ограничивалась теперь изображением цветов, птиц и исторических персонажей, в нее вошла жизнь и традиции народа, что обогатило их содержание.

Основным средством выразительности традиционной живописи была линия, цвет играл все же второстепенную роль. Используемый в народной живописи прием «гунби чжунцай» – «тонкое письмо и яркие цвета» – не мог отвечать потребностям художников «вэньжэньхуа». Они выработали особую эскизную манеру, с помощью которой выражали свои душевные устремления, пятна туши были для них так же выразительны, как линия и контуры. Благодаря живописи интеллектуалов несколько грубые, но лаконичные, независимые по стилю ксилографические няньхуа стали мелодичнее, получили свой неповторимый облик, в котором по-прежнему особое внимание уделялось благопожелательной символической.

Наиболее ярким примером процесса взаимовлияния живописи и картин няньхуа может, на наш взгляд, служить творчество представителя живописи интеллектуалов эпохи Мин (1368–1644) – Чэнь Хуншоу (1598–1652)<sup>4</sup>. Многие картины из его творческого наследия сохранились до наших дней. Несмотря на то что Чэнь Хуншоу был представителем живописи интеллектуалов, он обладал уникальной способностью глубоко понимать народную ксилографиче-

скую няньхуа, ее технику и форму. Интересно, что среди его картин есть такие традиционные для няньхуа темы, как игры детей, изображение различных духов, изображение Чжун Куя – великого борца с демонами. В образах этих персонажей он использовал характерные особенности ксилографических няньхуа. Специфическим приемом, которым часто пользовался Чэнь Хуншоу, было преувеличенное изображение головы персонажей, нарушающее его пропорции. Примером могут служить две его живописные работы. В ксилографических няньхуа художники также намеренно не соблюдали пропорций, поскольку условно трактованная пластическая форма соответствовала сложившимся требованиям, по которым голова изображаемых персонажей должна была быть несколько преувеличенных размеров. «Гиперболизм образов – неременное требование к няньхуа»<sup>5</sup>.

Еще один необходимый элемент ксилографических няньхуа – точность и лаконизм линий. Гравюры резали специальным ножом на доске, вследствие этого линия не могла соответствовать тонкости кисти, она была более безыскусной и простой, что полностью соответствовало эстетическим запросам простого народа. Вырезанные линии должны были быть точными, сильными, немного грубоватыми.

Что касается линий, то и тут Чэнь Хуншоу также использовал прием, заимствованный из няньхуа, талантливо имитируя резьбу ножом. Благодаря этому приему образы и персонажи кажутся более выразительными, прекрасно отражая особые эстетические требования интеллигенции к живописи. Однако такие картины, впитывая традиции ксилографических няньхуа, в то же время стремились к изысканному и многозначительному стилю интеллигенции и не могли уйти от шаблонности. Необходимо обратить внимание на то, что в некоторых образцах живописи периода Сун, встречаются темы, характерные для няньхуа. Примером могут служить два живописных свитка, это «Игры детей» и «Сто маль-

чиков, встречающих весну». В них мы узнаем образы детей, характерных для няньхуа эпохи Мин и Цин. Таким образом, соприкосновение с народной картиной обогатило тематику и эстетику традиционной живописи.

Ксилографические няньхуа постоянно претерпевали изменения и развитие, их содержание и форма непрерывно расширялись, поскольку должны были соответствовать потребностям народа. Реальные и вымышленные сюжеты воплощались в укоренившихся символах, аллегориях и метафорах. Тематическое своеобразие китайской народной картины может быть сведено к нескольким основным однотипным группам, обнаруживающим иконографическое и стилистическое сходство.

Главная, самая многочисленная группа, появившаяся на раннем этапе развития няньхуа, как правило, изображала легендарных героев, духов-охранителей, религиозных и светских персонажей. Одна из самых ранних из дошедших до наших дней няньхуа «Прекрасный облик повергающих царство красавиц разных династий», XII в., обладает заметными особенностями, характерными для настенной живописи – фрески. Сохранились также няньхуа танских времен (618–907), изображающие двух военачальников Цинь Цюна и Цзин Дэ, которые послужили прототипами духов-охранителей дверей. Листы выполнены в технике «гунби чжунцай» – «тонкое письмо и яркие цвета», украшены золотом и ярко декорированы.

Становится ясным, что няньхуа, развиваясь, впитывали и наследовали образы и содержание академической, религиозной живописи и живописи интеллигенции «вэньжэньхуа». Благодаря тому что народные художники из года в год совершенствовали свое мастерство, передаваемые из поколения в поколение его секреты, в народной среде постепенно сформировался вид искусства, признанный отражением эстетической проницательности народа. Китайские народные картины няньхуа, обладаю-

щие достаточно высокой эстетической ценностью, пользовались глубокой любовью разных слоев общества.

В няньхуа сложилось свое понимание правильности отражения свойств предметов и физиологии, в соответствии со своими собственными представлениями и на основе своего замысла. В них свободно и произвольно трактовались традиционные, установленные концепции.

Подводя итог сказанному о своеобразии народной китайской картины и ее эстетических ценностях, следует признать, что преемственные художественные формы и образы традиционной живописи имеют не-

мало сходных черт, доступных для системного анализа. Автором статьи была принята пока еще предварительная попытка в обнаружении общих типологических свойств некоторых художественных примеров, принадлежащих художникам «вэньжэньхуа» и следующих за ними ксилографических няньхуа в их схожести смыслового и визуального выражения. Даже при беглом сопоставлении сюжетов, образов, композиционных и стилистических приемов традиционной живописи и китайской народной картины, достаточно отчетливо проступает объединяющее их мировоззренческое единство взглядов и представлений.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Васильев Л. С. Культы религии традиции в Китае. М.: Наука, 1970. С. 423.

<sup>2</sup> Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 88.

<sup>3</sup> Ли Джэианьдзунь. Китайские народные картинки и традиционная живопись // Сборник университета город Тайшань. Тайшаня, 2002.

<sup>4</sup> Чень Чуаньши. Чэнь Хуншоу (1598–1652). Хэбей: Образовательное издательство. Ши Джианджуан, 2003. С. 141, 175.

<sup>5</sup> Лю Юйшань. Коротко об эстетике китайских народных новогодних картин // Редкие китайские народные картины из советских изданий. Ленинград: Аврора, 1991. С. 43.