ФАНЬ ВЭНЬСИ
РГХПУ им. С.Г. Строганова, аспирант
e-mail: 759183429@qq.com

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (мл.)
Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ, профессор, заведующий кафедрой «Искусство графики» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: kozorezenko@mail.ru

FAN WENXI
PhD student at the Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: 759183429@qq.com

P.P. KOZOREZENKO Jr.
Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation, Professor, head of the department "Art of Graphics" of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: kozorezenko@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_2_422_433

ВЛИЯНИЕ КОНЦЕПЦИИ ЖИВОПИСИ ЛИТЕРАТОРОВ НА ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ ЭПОХ СУН И ЮАНЬ И ЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

THE INFLUENCE OF THE LITERATI PAINTING CONCEPT ON COLOR IN SONG AND YUAN DYNASTY PAINTING AND ITS AESTHETIC SIGNIFICANCE

Эпохи Сун и Юань стали ключевым этапом развития живописи литераторов в Китае. Эстетические установки этого направления изменили концепцию цвета: от объективного воспроизведения к субъективному выражению. Под влиянием живописи литераторов, где ведущими стали духовное содержание и выразительность «кисти и туши» (1), цвет утратил иллюстративную роль (характерную для эпохи Тан) и перешел в подчиненное положе-

ние, обслуживая построение художественного образа.Цветовая техника упростилась, что нашло выражение в слиянии техники «цяньцзян» (3) (светло-коричневый тон) с тушью. Эта трансформация привела к формированию эстетической системы «утончённой изящности», достижению философского единства цвета, кисти и туши, а также углублению понимания «естественности». Цветовая концепция литераторской живописи (вэньжэньхуа) эпох Сун и Юань знаменует переход китайской живописи от визуального реализма к духовному самовыражению.

The Song and Yuan dynasties became a key stage in the development of literati painting in China. The aesthetic principles of this movement changed the concept of color: from objective reproduction to subjective expression. Under the influence of literati painting, where spiritual content and the expressiveness of brush and ink became paramount, color shifted from an illustrative role (as in the Tang dynasty) to a subordinate one, serving the creation of artistic conception. Color technique became simplified, which manifested in the fusion of the "Qianjiang" technique (light brown tone) with ink. This transformation shaped the aesthetic system of “refined grace”, achieved a philosophical unity of color, brush, and ink, and deepened the understanding of “naturalness”. The color concept of Song and Yuan literati painting marks the transition of Chinese painting from visual realism to spiritual expression.

Ключевые слова: эпоха Сун и Юань, живопись литераторов, функция цвета, цвет, кисть и тушь, художественный образ.
Keywords: Song and Yuan dynasties, literati painting, function of color, color, brush and ink, artistic conception.

I. Исторический контекст: социальная, культурная и художественная среда эпох Сун и Юань

Эпохи Сун и Юань представляют собой важнейший поворотный этап в истории традиционного китайского изобразительного искусства. Специфическая социально-культурная ситуация этих периодов создала необходимые предпосылки не только для подъёма, формирования и последующей зрелости «литераторской живописи» (2) как самостоятель-

ного художественного направления, но и для кардинального изменения самой концепции цвета в китайской живописи.

Культура эпохи Сун пережила период высокого расцвета; совершенствование имперской экзаменационной системы привело к количественному росту сословия учёных чиновников — ши дафу. Данная социальная группа выступала не только в качестве активного субъекта политической жизни, но и являлась ведущей движущей силой культурного и художественного развития. Их интеллектуальные достижения и сформировавшийся эстетический вкус обусловили постепенную трансформацию функций живописи: из инструмента религиозного и политического служения она превращалась в средство личного духовного самовыражения и реализации индивидуальных эстетических притязаний. В свою очередь, систематическая меценатская поддержка искусства со стороны императорского двора эпохи Сун, наряду с процветанием художественного рынка, создали необходимую материальную базу и социальное пространство для широкого распространения литераторской живописи, постепенно утвердившейся в качестве одной из доминирующих форм изобразительного искусства [5].

На основе наследования традиций династии Сун династия Юань еще глубже разработала концепцию живописи литераторов. Поскольку многие ученые-чиновники столкнулись с препятствиями в своей карьере, они обратились к живописи как к важному способу выражения эмоций и мыслей. В этот период теоретическая система живописи литераторов приобрела более стройный характер, а техника кисти и туши и концепция цвета достигли большей зрелости. Живопись литераторов династии Юань подчеркивала непосредственность и свободу в творческом процессе и уже не рассматривала точную имитацию формы объекта в качестве основной цели. Функция цвета в изобразительном языке претерпевает существенную трансформацию: она не сводится более исключительно к миметическому воспроизведению природной цветовой гаммы, а выступает наряду с кистью и тушью как важное средство субъективного эмоционально-духовного самовыражения художника [6]. Эволюция этой концепции привела к фундаментальному изменению статуса цвета в живописи: от яркой окраски зеленых пейзажей династии Тан к легкому и изящному стилю «малых пейзажей» (4) династии Сун, а затем к предельному упрощению монохромных пейзажей, написанных тушью, в династию Юань.

II. Основные проявления влияния концепции живописи литераторов на цвет

1. Подчинение функции цвета: переход от «воспроизведения» к «выражению идеи»

Главная устремлённость литераторской живописи заключается в преодолении границ внешнего, визуального облика изображаемого предмета и в передаче его глубинного духовного начала, а также субъективного эмоционального строя самого художника.. Эта философия непосредственно повлекла изменение функции цвета.

Живопись эпохи Тан строилась на эстетическом принципе соответствия цвета природной сущности изображаемого объекта, в основе которого лежала установка на точное, адекватное воспроизведение собственной цветности предметов [7]. Однако рост живописи литераторов в династии Сун ознаменовал изменение этой традиции. Например, Су Ши четко заявил, что оценивать живопись только по внешнему сходству — поверхностно, и утверждал, что живопись должна передавать внутренние эмоции с помощью движения кисти и естественного тона туши. Художники, такие как Вэнь Тун и Ми Фу, творили в манере «игры тушью» (5) обращались к выразительным возможностям самой туши и еще больше сокращали использование цвета до минимума, делая его вспомогательным инструментом по отношению к кисти и туши [11].

Живопись литераторов эпохи Юань довела эту тенденцию до предела: подчинённое положение цвета окончательно утвердилось. В произведениях таких мастеров, как Чжао Мэнфу, Ван Мэн и Ни Цзань, цвет используется крайне сдержанно; их работы строятся лишь на светлой охре, синем пигменте «хуацин» и других приглушённых тонах. Например, свиток Чжао Мэнфу «Осенний пейзаж Цюэ и Хуа» (рис. 1) постро-



Рис. 1. Чжао Мэнфу（赵孟頫）(1254–1322).«Осенний пейзаж Цюэ и Хуа»（鹊华秋色图）. Династия Юань. Бумага. 28,4 x 90,2 см. Музей Гугун, Тайбэй

ен на основе туши, при этом слегка проступают светлая охра и цветочная синь. Цвет здесь полностью подчинён общей структуре кисти и туши и выражению художественной прелести [8]. Эта функциональная трансформация отражает большое значение, которое живопись литераторов придает субъективному духовному выражению. Цвет больше не является независимым языком выражения, а вместе с кистью и тушью составляет важную часть эмоционального мира художника.



Рис. 2. Ни Цзань（倪瓚）(1301–1374). «Жунчжай»（容膝斋图）. Династия Юань. Бумага. 74,7 x 35,5 см. Музей Гугун, Тайбэй

2. Упрощение цветовой техники: слияние техники «цяньцзян» и туши

Использование цвета в живописи литераторов эпох Сун и Юань демонстрирует очевидные черты упрощения. Его репрезентативной техникой является техника «цяньцзян» (светло-коричневый тон). Эта техника, как отмечается в исследованиях по китайской живописи, основана на туши, дополненной прозрачными или полупрозрачными цветами, такими как светлая охра и синий пигмент «хуацин», что не только сохраняет многослойность цвета, но и избегает густоты и яркости зеленых пейзажей [9].

Художники династии Юань пошли дальше по пути минимализма, и использование цвета было сжато до крайности, чтобы подчеркнуть «темперамент литераторов». Свиток Ни Цзаня «Жунчжай» (рис. 2) почти полностью отказывается от цвета: контуры очерчиваются очень светлой тушью, лишь на склонах и берегах добавляется небольшое количество охры, что сводит к минимуму диапазон использования цвета. Данная минималистичная колористическая техника не только отражает эстетическую ориентацию художников на простоту и естественность как высшие художественные ценности, но и свидетельствует о сформировавшейся у них высокой степени цветовой рефлексии. Мастера отказываются от усложнения и декоративной пышности колорита; напротив, сдержанность цветовых решений в сочетании с незаписанными фрагментами поверхности картины призваны создавать особое образно-эмоциональное состояние, выходящее за рамки обыденного чувственного опыта.

В свитке Ван Мэна «Отшельничество в Цинбяне» (рис. 3) растушевка туши на горных камнях сочетается с прокраской светлой охрой. Иллюзорное изменение цвета и сухой и влажный ритм кисти и туши вместе создают ритмическое ощущение картины.



Рис. 3. Ван Мэн （王蒙）(1308–1385). «Отшельничество в Цинбяне»（青卞隐居图）. Династия Юань. Бумага. 141 х 42,2 см. Шанхайский музей

3. Углубление символического значения цвета: внесение культурной коннотации

В системе изобразительного языка литераторской живописи цвет выполняет не только сугубо визуальную функцию, но и обладает развёрнутым культурно-символическим потенциалом. Мастера эпохи Сун целенаправленно использовали отдельные колористические решения как средство выражения собственных личностных и этических идеалов.

В качестве примера можно привести свиток Су Ши «Дерево и камень» (рис. 4), где художник противопоставил ярким цветам густую, сухую и влажную тушь. Данная лаконичная эстетика выражает метафору стойкости и непреклонности образованного чиновника, его незаинтересованности в славе и материальных благах. Сухие ветви и причудливые камни наделены духовной силой, трансцендентной по отношению к материальной форме, — и этот эффект достигается исключительно экспрессивными возможностями туши. Всё это выступает как визуальное воплощение устремлённости литераторов эпохи Сун к идеалу простой и цельной личности.Данная символическая функция цвета выходит за рамки собственно визуально-миметического воспроизведения и выступает как важнейший инструмент репрезентации интеллектуальных и эмоциональных состояний художника [2].

Цветовой символизм живописи литераторов династии Юань был более сдержанным и неявным, но его культурное значение было бо-



Рис. 4. Су Ши（苏轼）(1037–1101). «Дерево и камень»（木石图）. Династия Сун. Бумага. 26,5 x 50,5 см. Частная коллекция

лее глубоким. В свитке Чжао Мэнфу «Водная деревня» (рис. 5) осенние пейзажи изображены с помощью светлой охры, что не только соответствует характеристикам естественного сезона, но и выражает стремление художника к уединенной жизни. Выбор и использование цвета уже не являются простой визуальной имитацией, а представляют собой естественное выражение субъективных эмоций художника. Художники династии Юань уделяли особое внимание гармонии цвета, кисти и туши [1]. Символическое значение цвета тесно связано с личным характером художника, что отражает критерий художественной оценки «живопись — зеркало личности».

III. Многомерное воплощение эстетического значения

1. Формирование эстетической системы «утонченной изящности» и достижение философского единства цвета, кисти и туши

Концепция цвета и практика живописи литераторов эпох Сун и Юань совместно способствовали созданию в китайской живописи эстетической системы «утонченной изящности» (перевод автора) и достигли высокой степени единства цвета, кисти и туши на философском уровне [4].

Эта «утонченная изящность» не просто стилистическое предпочтение, а комплексный ценностный стандарт, созвучный культурным идеалам класса ученых. Изящные оттенки техники «цяньцзян» и чистая текстура туши в значительной степени соответствуют внутреннему самосовершенствованию, скромному характеру и трансцендентному настроению, к которым стремится этот класс. Таким образом, эта эстетика выходит за рамки визуального уровня: она направляет зрителя от простого рассматривания объектов к осознанию художественного образа, благодаря предельной сдержанности цвета и тщательно продуманным



Рис. 5. Чжао Мэнфу （赵孟頫）(1254–1322). «Водная деревня»（水村图）. Династия Юань. Бумага. 24,9 x 120,5 см. Музей Гугун, Пекин

незаписанным участкам картины. Данная завуалированная и сдержанная красота образного строя, предполагающая эмоционально-духовное постижение, постепенно трансформировалась в один из ключевых критериев художественного вкуса и оказала определяющее влияние на формирование ценностных ориентаций традиционного китайского искусства.

В то же время живопись литераторов подчеркивает, что «кисть и тушь — это след сердца», считая, что кисть и тушь являются непосредственным выражением душевного состояния художника. Из этого следует, что цвет должен быть подчинен кисти и туши и совместно служить выражению духовного мира [3]. Литераторская живопись династии Сун исходит из принципа цвет и тушь не мешают друг другу и стремится к гармоническому единству цвета и туши. Династия Юань пошла еще дальше, рассматривая цвет как органическое продолжение языка кисти и туши. Тон, сухость и влажность цвета вместе с ритмическим движением кисти и туши создают жизненную силу картины. Это единство цвета, кисти и туши является не только свидетельством технической зрелости, но и конкретным воплощением философской идеи «единства Неба и человека» (6) в китайской эстетике применительно к живописи, где субъективный дух художника идеально сочетается с формой картины.

2. Переосмысление и углубление понятия «естественность»

Концепция цвета в живописи литераторов эпох Сун и Юань знаменует собой глубокое переосмысление понятия «естественность». Она не отрицает существование цвета, но выходит за рамки простой имитации естественных цветов и вместо этого стремится к более высокому уровню «естественной прелести» — к пониманию внутреннего очарования природы. Этот переход отражает скачок от объективного воспроизведения к субъективному выражению.

Художники династии Сун, такие как Ма Юань и Ся Гуй, используют цвет в своих работах чрезвычайно сдержанно, но могут точно улавливать и воссоздавать духовный ритм природы и пульс жизни. благодаря тонким изменениям оттенков туши. К династии Юань художники уделяли больше внимания «внутренней сущности» цвета, то есть цвет больше не является неотъемлемым свойством объекта, а проистекает из субъективного чувства природы и поэтического осмысления внутри художника.

Возьмем, к примеру, свиток Хуан Гунвана «Жилище в горах Фучунь». Цвет горных камней не является воспроизведением реальной сцены, а гибко меняется в соответствии с ритмом кисти и туши и эмоциональными потребностями. Цвет в этот момент полностью становится естественным продолжением настроения художника и эмоций кисти и туши. Такая интерпретация «естественности» превращает внешний физический мир во внутреннюю психологическую картину, делает живопись мостом, соединяющим человека с природой, чувственность с разумом, и значительно обогащает духовное содержание китайской пейзажной живописи.

3. Глубокое влияние на искусство последующих поколений и современное значение

Концепция цвета, заложенная живописью литераторов эпох Сун и Юань, оказала влияние на столетия художественного развития последующих поколений и продолжает предоставлять теоретические ресурсы для современного художественного творчества.

Во времена династий Мин и Цин эта концепция непосредственно определяла направление развития живописи. Техника «цяньцзян» стала, безусловно, основной техникой пейзажной живописи литераторов. На этой основе была сформирована целостная и уникальная система «литературного» цветового языка, которая оказала глубокое влияние на таких мастеров, как Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин и Дун Цичан [10].

Это влияние не ограничивается древностью. В современной китайской живописи этот взгляд на цвет по-прежнему имеет важное актуальное значение. На пути поиска цветовых инноваций многие современные художники не полностью отказываются от традиций, а часто возвращаются к легкой и тонкой эстетической традиции, заложенной живописью литераторов эпох Сун и Юань, пытаясь черпать из нее вдохновение, найти новую точку равновесия и возможность диалога между традиционным духом и современными визуальными формами.

Таким образом, концепция цвета в живописи литераторов эпох Сун и Юань является не только историческим наследием, но и живой теоретической сокровищницей. Содержащаяся в ней мудрость о сдержанности, гармонии и духовном выражении предоставляет современному искусству ценный ресурс для размышлений о культурной идентичности в контексте глобализации.

Заключение

Эволюция концепции живописи литераторов в эпохи Сун и Юань глубоко изменила подход к цвету в китайской живописи, ознаменовав фундаментальный поворот от объективного «воспроизведения» к субъективному выражению «идеи». В этом преобразовании функция цвета сместилась от роли яркого визуального протагониста (как в эпоху Тан) к подчиненной роли, помогающей кисти и туши и служащей созданию художественного образа. Цветовая техника становилась все проще, а слияние техники «цяньцзян» и туши стало основным направлением, отражая предельное стремление к простой и естественной красоте.

Эстетическое значение этого изменения многомерно: оно не только сформировало эстетическую систему литераторов с ядром «утонченной изящности» и достигло высокого единства цвета и кисти в соответствии с философской идеей «единства Неба и человека», но и углубило интерпретацию понятия «естественность», подняв его от внешнего подобия до уровня внутреннего образа сердца.

Заложенная в эпохи Сун и Юань цветовая парадигма стала стандартом развития живописи на протяжении веков, а содержащаяся в ней мудрость о сдержанности, гармонии и духовном выражении до сих пор обеспечивает богатое теоретическое питание и практические ориентиры для современного художественного творчества, демонстрируя уникальную и непреходящую художественную жизненную силу китайской живописи.

Примечания:

1. Фундаментальное понятие китайской эстетики живописи, обозначающее комплекс выразительных средств: качество линии (кисть) и градации туши. Считается главным носителем художественной идеи и отражением духовного мира художника.

2. Направление в китайской живописи, представленное преимущественно учеными чиновниками и представителями интеллектуальной элиты, для которых

искусство служило способом самовыражения, а не профессиональным занятием. Ключевые признаки приоритет духовного содержания перед внешним сходством, выразительность кисти и туши, а также близость к каллиграфии и поэзии.

3. Цяньцзян, «светло-коричневый», техника пейзажной живописи, при которой тушевой рисунок слегка тонируется прозрачными красками преимущественно светлой охрой и цветочным синим (хуацин). Стала характерной для живописи литераторов династии Юань.

4. Жанр китайской пейзажной живописи, возникший в поздней династии Тан и расцветший в эпоху Сун. Отличается интимным масштабом, лирическим настроем и сдержанной палитрой, в отличие от монументальных «великих пейзажей» (да цзин).

5. Понятие,описывающее свободное, импровизационное использование туши художниками-литераторами как способ самовыражения и интеллектуальной игры. Особенно характерно для династии Сун.

6. Одна из системообразующих категорий традиционного китайского философского и эстетического дискурса, восходящая к раннеконфуцианской и даосской традиции. Утверждает принцип изначальной нераздельности человеческого микрокосма и космического макрокосма (Неба как совокупности космических законов). В теории литераторской живописи получает выражение в идее слияния духовного опыта художника с природой как условия подлинного художественного творчества.

Список литературы:

1. *Тан Цзин*. Интерпретация китайской живописи в стиле Се-и // Об исполнительском искусстве. — Москва: Российская государственная специализированная академия искусств, 2022. — С. 116–120.

2. *Чжоу Сяо*. Влияние «отшельничества» на живопись китайских художников-литераторов в период Юаньской династии // Интеллект. Инновации. Инвестиции. — 2016. — № 2. — С. 85–87. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-otshelnichestva-na-zhivopis-kitayskih-hudozhnikov-literatorov-v-period-yuanskoy-dinastii (дата обращения: 27.05.2026).

3. *Ван Анюй*. Творчество Бада Шаньжэня (Чжу Да) в контексте развития живописи художников-литераторов Китая эпохи Цин: искусствоведения. — Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — 24 с. — URL: https://rghpu.ru/uploads/catalogfiles/7805_van-anyui-avtoreferat.pdf (дата обращения: 27.05.2026).

4. *Буш С.* Китайская живопись литераторов / перевод Инь Тунъюнь. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2018. — 264 с. 卜寿珊 (Susan Bush). 中国文人画. 尹彤云译. 上海: 上海书画出版社, 2018. 264页.

5. *Сюй Цзяньжун.* Изучение живописи династии Сун. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2019. — 312 с. 徐建融. 宋代绘画研究[M]. 上海: 上海书画出版社, 2019. 第312页.

6. *Кахилл Дж.* Цвет через реки и горы: живопись династии Юань (1279–1368) / перевод Сун Вэйхана. — Пекин: Жизнь•Чтение•Новое знание, 2009. — 298 с. 高居翰 (James Cahill). 隔江山色: 元代绘画（1279–1368）. 宋伟航译. 北京: 生活•读书•新知三联书店, 2009. 298页.

7. *Чэнь Чуанси.* История китайской пейзажной живописи. — 2-е изд. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств, 2001. — 430 с. 陈传席. 中国山水画史[M]. 第2版. 天津: 天津人民美术出版社, 2001. 430页.

8. *Ли Ш.Э., Хэ Хуэйцзянь.* Китайское искусство при монголах: династия Юань (1279–1368) / перевод Ши Мань. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2022. — 256 с. 李雪曼 (Sherman E. Lee), 何惠鉴. 蒙古人统治下的中国艺术: 元代（1279–1368）. 石慢译. 上海: 上海书画出版社, 2022. 256页.

9. *Салливан М.* История китайского искусства / перевод Сюй Цзя. — Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2014. 380 с. 苏立文 (Michael Sullivan). 中国艺术史. 徐佳译. 上海: 上海人民出版社, 2014. 380页.

10. *Пан Гункай.* Путь к современному китайскому искусству. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012. — 356 с. 潘公凯. 中国现代美术之路[M]. 北京: 北京大学出版社, 2012. 356页.

11. *Сяо Шимэн.* Исследование концепции цвета «тушевой живописи» у литераторов эпох Тан и Сун // Наблюдатель за изобразительным искусством. 2025. № 12. С. 42–48. 肖世孟. 唐宋文人"水墨"色彩观念研究[J]. 美术观察, 2025 (12): 42–48.