МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. С. Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

Чжан Юн

АНИМАЛИСТИКА В КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА, ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ, ПРОБЛЕМЫ ВНУТРЕННЕЙ И ВНЕШНЕЙ ИНТЕГРАЦИИ

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность: 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Том I

Научный руководитель:

доктор искусствоведения

Трощинская Александра Викторовна

Москва 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Том I

ВВЕДЕНИЕ…….....4

ГЛАВА 1. Формирование и расцвет анималистической живописи в Классический период истории Китая (эпохи Тан и Сун, VII – нач. XII в.)

1.1. Происхождение и формирование анималистического жанра в китайской живописи……....24

1.2. Особенности развития и дифференциация жанра *хуаняо* («цветы и птицы») в китайской живописи эпох Тан и Удай…….....36

1.3. Расцвет анималистического жанра в эпоху Сун в связи с деятельностью Департамента живописи и придворной Академии художеств.…….....49

ГЛАВА 2. Анималистические сюжеты в живописи придворных мастеров и художников-литераторов – представителей направления *вэньжэньхуа* (эпохи Южная Сун, Юань, Мин; нач. XII–сер. XVII в.)

2.1. Академическое направление и философия чань-буддизма в отражении анималистической живописи эпох Южная Сун и Юань.…….....72

2.2. Реализм и принципиальный символизм анималистической живописи эпохи Юань…….....…….....87

2.3. Анималистика в контексте дихотомии придворной живописи и направления *вэньжэньхуа* в эпоху Мин…….....104

2.3.1. Анималистическая живопись раннего периода правления династии Мин…….....107

2.3.2. Академическое направление и *вэньжэньхуа* в отражении анималистической живописи середины эпохи Мин..……...116

2.3.3. Приоритет направления *вэньжэньхуа* в анималистике позднего периода династии Мин……..…….....126

ГЛАВА 3. Стилистическое разнообразие анималистической живописи Китая в период маньчжурского господства и в первые десятилетия Китайской Республики (эпоха Цин, сер. XVII в. – 1912 г.; 1912– 1940-е гг.)

3.1. «Эстетическое сопротивление» Чжу Да и его анималистические картины…….....132

3.2. Стилевые особенности анималистической живописи придворных художников и отдельных представителей *вэньжэньхуа* в эпоху Цин...…….....143

3.3. Развитие анималистической живописи в академическом и сино-европейском стиле в XVIII веке..…….....155

3.4. Внутренняя и внешняя интеграция анималистического направления в китайской живописи второй половины XIX–начала XX веков, тенденции будущего развития…….…….....167

ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….....198

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ…….208

ВВЕДЕНИЕ

Изображения животных и птиц занимают в классической живописи Китая одно из главнейших мест. Связанные с древними космологическими представлениями и культом природы, образы зверей появляются в китайском искусстве в глубокой древности, с течением времени они обретают свое устойчивое место в жанровой иерархии национальной живописи Китая (*гохуа*). Звери и птицы – основные персонажи картин *хуаняохуа* или жанра «цветы и птицы», который представляется одним из самых важных в национальной китайской живописи *гохуа* на всем протяжении ее существования (наряду с пейзажем *шаньшуй*). Образы и сюжеты анималистических картин имеют свою семантику и обладают несомненной эстетической привлекательностью.

Традиционная китайская живопись принадлежит к кругу выдающихся произведений мирового искусства, а в самом Китае считается жемчужиной национальной культуры. Ее история восходит к глубокой древности, когда были заложены ее уникальные приемы, разработана технология, изобретена иероглифическая письменность, а с течением времени она получила интереснейшее развитие.

Китайскую классическую живопись отличают выраженное своеобразие и своя специфика, она существенно отличается от европейской как по технике и художественным приемам, так и способами построения композиции и особым пониманием пространства. Формат картин обусловлен размером горизонтального или вертикального свитка (не подразумевающего оформление в паспарту и раму), формой веера, альбомного листа или панно для ширмы. Их сюжеты полны скрытых смыслов и значений, требующих от зрителя определенного напряжения и вдумчивого постижения их семантики.

В российских словарях, в статьях, посвященных происхождению и развитию анималистического жанра в мировом искусстве, как правило, не упоминается о китайской классической живописи. В Большой российской энциклопедии, в частности, внимание сосредоточено на зарождении и развитии

его в европейской живописи: «С XVI в. анималистика становится самостоятельным жанром, получили распространение сделанные с натуры изображения (А. Дюрер) …» [*БРЭ. Анималистический жанр*].

Только в одном из многочисленных российских энциклопедических изданий – «Популярной художественной энциклопедии», вышедшей под редакцией В.М. Полевого (М., 1986), говорится, что «..собственно анималистический жанр и первые художники-анималисты появились в Китае в периоды Тан (Хань Хуан, VIII в.) и Сун (Му-ци, XIII в.)» [*ПХЭ, 1986. Анималистический жанр*]. Здесь же отмечается, что в Европе это произошло значительно позднее, лишь в XVII веке.

Действительно, пристальный интерес к окружающему миру и природе, характеризующий китайскую художественную культуру с древних времен, нашел проявление во многих произведениях изобразительного искусства. В статьях и разного рода энциклопедиях, посвященных китайской традиционной живописи, в том числе размещенных на электронных ресурсах, анималистический жанр неизменно выделяется как самостоятельный. Однако существуют понятийные различия между традиционной китайской и европейской классической живописью анималистического жанра. Прежде всего, они заключаются в определении жанровой классификации и в самом определении «жанра» как такового. Так, в Китае анималистика, чаще всего, является составной частью трех основных и главных жанров традиционной живописи: *жэньухуа* (человек, портрет), *шаньшуйхуа* (пейзаж) и хуаняохуа («цветы и птицы»).

В европейской теории изобразительного искусства понятие «жанр» (франц. genre – род, вид) определяется, прежде всего, по предмету изображения (пейзаж, портрет, бытовой жанр, анималистический жанр). Это достаточно гибкая классификация, которая стала складываться в Европе на почве станкового искусства, начиная с XV–XVI столетий, а затем получила развитие и усложнялась со временем, что привело к появлению «поджанров» живописи, а также размыванию границ между ними: «Дальнейшая, более дробная

жанровая дифференциация обусловлена тем, что в художественном творчестве сливаются познавательные, идейно-оценочные, образно-художественные элементы, а каждое произведение искусства имеет ещё и определенное функциональное назначение» [*ХЭ. Жанр*].

В китайской же традиционной живописи эти процессы стали происходить гораздо раньше, а само понятие жанра объединяло произведения «не столько по предметному наполнению, сколько по смысловому содержанию» [*Пинфань Пин, 2008*]. Художники, работавшие в жанре *хуаняо*, «стремились через изображение отдельных элементов природы к выражению столь же значительных идей, что и создатели больших пейзажей» [*Там же*].

На эту особенность в российском искусствознании впервые обратила внимание Н.А. Виноградова, выдвинув в своем монографическом исследовании «Китайская пейзажная живопись» (М., 1972) новаторскую мысль о возможности объединения жанров *шаньшуй* и *хуаняо* понятием «природа» [*Виноградова, 1972; Соколов-Ремизов, 2018. С. 145*].

С.Н. Соколов-Ремизов, в частности, отмечает, что «начиная с Гу Кайчжи (китайский теоретик и художник IV в. – Ч.Ю.), главной темой которого было изображение людей, живопись развивалась в русле трех последовательно возникавших жанров (*хуакэ*) – «люди» («*жэнь'у*», ведущее положение вплоть до X в.), «горы-воды» («*шань-шуй*», начало при Тан (618–907), становление в X–XI вв. и окончательное сложение в XIV в.), «цветы-птицы» («хуа-няо», самостоятельность с X в.). Строгое жанровое деление, сохраняемое и поныне, усиливает звучание традиционности и условности» [*Соколов-Ремизов, 2018. С.18*]. Исследователь разделяет точку зрения Е.В. Завадской, которая считала, что эстетика живописи средневекового Китая «развивалась преимущественно как теория отдельных жанров» [*Завадская, 1975. С. 232*]. В то же время, стоит отметить, что Е.В. Завадская выделяла не три, а четыре основных и ведущих направления: жанровую живопись и портрет (традиционно они являются «поджанрами» *жэньухуа*. – Ч.Ю.), пейзаж и живопись «цветов и птиц» (*хуаняохуа*). Также она совершенно справедливо подмечает, что «… в

китайской классической теории до XVI века насчитывалось больше жанров» [*Там же*]. Например, в «*Сюаньхэ хуапу*» – каталоге императорского собрания картин сунского времени – их десять, а в трактате Тао Цзун-и (XV в.) – тринадцать: 1) образы будды и бодхисатв, 2) боги даосского пантеона, 3) черти и духи, архаты, мудрецы и монахи, 4) ветер и облака, *дракон и тигр*, 5) люди прошлого, 6) пейзажи гор и лесов, 7) цветы, бамбук, *птицы*, 8) *дикие мулы и животные*, 9) деятельность людей (жанровые сцены), 10) дворцы и башни (архитектурный пейзаж – *цзехуа*), 11) стаффаж, 12) пахота и ткачество, 13) вырезать синее, обшивать зеленым (монохромный пейзаж).

Как мы видим, в этой подробной и ранней классификации анималистика не является отдельной и самостоятельной темой живописи. Действительно, в развитии теории живописи в Китае XVI–XVIII веков дифференциация жанров живописи стала более общей. Большинство исследователей склоняется к мнению, что анималистические сюжеты чаще всего имели отношение к *хуаняохуа* («цветы и птицы»), являясь его «поджанрами». Например, С.Н. Соколов-Ремизов среди тематических разновидностей *хуаняо* выделяет несомненно имеющие отношение к анималистике жанровые группы: «пернатые и пушистые» (*лин-мао*), «дикие и домашние животные» (*цзоушоу*, *цушоу*), «птицы и животные» (*няошоу*), «травы и насекомые» (*цао-чунь*), «рыбы и драконы» (*юй-лун*)» [*Соколов-Ремизов, 2018. С. 60*]. Также он подмечает еще один важный аспект, заключающийся в том, что «для жанра *хуаняохуа* наиболее типична одна из особенностей китайской традиционной живописи в целом – возможная сосредоточенность мастера на разработке одной темы (*даньти*), не говоря об отдельных сюжетах (…), в центре творчества может лежать изображение одного «любимого» объекта: журавлей, орлов, павлинов, лотосов, рыб, пиона, сосны, лошадей, тигров, обезьян и т.д.» [*Там же. С. 60–61*].

В свою очередь, российский исследователь В.Л. Сычев в каталоге китайской живописи из собрания Государственного музея Востока выделяет в числе «поджанров» *хуаняо*: *чунъюйхуа* – изображения насекомых и рыб и *няошоухуа* – птиц и животных [*Сычев, 2014. С. 13–14*]. Отметим также и

следующую анималистическую группу, которая в некоторых публикациях также выделяется как существующая в границах жанра «цветы и птицы», это *цинь-няо* (в переводе с кит. «пернатые»). В то же время, в китайской живописи, наряду с *хуаняохуа* и обособленно от него, существует, иногда выделяемый в современной китайской литературе, самостоятельный специальный жанр *чжуаньхуа* – изображение лошадей, тигров, коз и др. К нему относится и изображение мифологических существ, например, дракона [*Там же*].

Таким образом, в китайской традиции при классификации жанров живописи изображения животных, чаще всего, включаются в систему *хуаняохуа* («цветы и птицы»), в которой выделяют разнообразные видовые группы с изображением животных.

Одновременно можно констатировать отсутствие четкой единой классификации анималистического направления в живописи Китая. В разных книгах, у разных авторов видовые группы и их названия могут разниться. Определение той или иной сюжетной композиции с животными обычно относят более обще и, чаще всего, к *хуаняохуа*. Следует отметить, что композиции с лошадьми, на которых присутствуют конюхи, причисляют к *жэньухуа* (человек, портрет). Это не мешает, тем не менее, выделять анималистический жанр, как самостоятельный и важнейший, в большинстве статей, книг и учебников, посвященных китайской классической живописи. Ряд зарубежных и российских исследователей, в числе которых М.А. Кравцова, также относит картины с изображением зверей к анималистическому направлению, отмечая выдающихся художников Китая эпохи Тан, как основателей анималистического жанра.

Анималистика в китайской классической живописи – это интереснейшее целостное и устойчивое явление, которое сохраняет свои крепкие позиции в современном традиционном искусстве национальной живописи *гохуа*. Представляется важным проследить истоки происхождения анималистического жанра, рассмотреть его эволюцию, раскрыть религиозный и мифопоэтический строй и символику изображений – важнейших аспектов китайского искусства.

В отборе произведений, впервые, мы будем опираться на общепринятый критерий определения «анималистики» (от лат. animal – животное), как вида изобразительного искусства, в котором главным мотивом является изображение животного, делая поправку, если это возможно, на принадлежность китайских картин к традиционным жанрам *хуаняохуа*, *жэньухуа* и др. До настоящего времени такого рода исследований не проводилось, что определяет **новизну** представленной работы.

Актуальность заявленной темы обусловлена большим интересом к анималистике на современном этапе; она подкреплена отсутствием отдельных серьезных исследований, которые были бы посвящены анималистическому жанру в живописи Древнего, Средневекового и Нового Китая, и перспективам его развития. Оживление культурных контактов России и Китая способствует обмену опытом и активизации интереса российских ученых к памятникам национальной китайской культуры и, в особенности, к изобразительному искусству. Реализация совместных проектов, научные конференции и организация выставок российских и китайских художников естественным образом ведет к интеграции наших культур, взаимовлиянию и распространению лучших традиций национальных живописных школ и науки.

На сегодняшний день существует достаточно большое количество публикаций, посвященных китайской традиционной живописи в России, Китае и за рубежом. Преимущественно, они раскрывают общие проблемы развития китайского искусства и китайской живописи, а также посвящены ее традиционным «большим» жанрам: пейзажу (*шаньшуйхуа*), «цветы и птицы» (*хуаняохуа*), портрету (*жэньухуа)*, которые рассматриваются в контексте династических периодов Китая. Анималистика, как самостоятельный жанр, до настоящего времени не была предметом пристального интереса специалистов. В данной работе впервые предпринята попытка всесторонне и комплексно исследовать развитие анималистического жанра, как одного из важнейших направлений в китайском традиционном искусстве, определить его место и векторы развития, что является новым аспектом в исследовании данной темы.

Также впервые обосновывается определение анималистического жанра в живописи Китая с позиций европейской теории искусства – таким образом, использован новый подход в разработке проблемы жанровой дифференциации китайской живописи.

Географические границы исследования довольно широки: прежде всего, уделено внимание тем центрам, в которых в разное время существовала Академия художеств (пров. Сычуань, Цзянсу, Чжэцзян), а также тем местам, где происходила своего рода «концентрация» художественных сил национального искусства в разные периоды – это, прежде всего, юг Китая с его крупными культурными очагами (Чэнду, Нанкин, Ханчжоу, Сычуань, Сучжоу, Янчжоу, Шанхай и др.). Не менее пристальное внимание уделено центру придворной живописи, Пекину.

В работе рассматриваются различные аспекты развития анималистики в китайской живописи исторических династических эпох, от начала формирования и первого расцвета в периоды Тан и Сун, заканчивая эпохой правления маньчжурской династии Цин (1644–1912) и первыми десятилетиями Китайской Республики (до образования КНР в 1949 г.), которое характеризовалось мультикультурализмом, влиянием европейской традиции на академическое и традиционное китайское искусство. Этим обусловлены **хронологические рамки** данной работы, охватывающие более тысячи лет**.**

Историографическая база исследования. Основу диссертации составили исследования российских, китайских и зарубежных ученых, посвященных традиционной китайской живописи и декоративному искусству: Е.В. Завадской, Н.А. Виноградовой, Т.А. Постреловой, О.Н. Глухаревой, М.Е. Кравцовой, Н.С. Николаевой, С.В. Соколова-Ремизова, В.Л. Сычева, В.Г. Белозеровой, М.А. Неглинской, Н.Ф. Яковлевой и др. В числе зарубежных авторов следует выделить хрестоматийные работы Дж. Роули (в пер. с англ. и с послеслов. В.В. Малявина), Дж. Хея (J. Hay), Дж. Кэхилла (J. Cahill), М. Салливана (M. Sullivan), О. Сирена (O. Siren) и др. Был проработан объемный пласт трудов китайских исследователей, часть которых переведена на русский

язык – это книги и критические статьи профессоров Ян Ци, У Хунляна, Лю Шичжуна, Чжан Аньчжи, Чжан Цицюня и др. В целом, круг китайских ученых – специалистов в области традиционной национальной живописи – довольно широк: Е Шанцин, Ван Боминь, Дун Юй, Ли Линцюань, Ли Юй, Ли Сыфань, Лю Хайюн, Сунь Данянь, Ян Синь, Лан Шаоцзюнь и др. Среди исследований, посвященных китайской истории, стоит отметить книги Н.И. Конрада, С.Р. Кучеры, Л.С. Васильева, А.В. Меликсетова, А.И. Кобзева, С.В. Тихвинского, Б.Г. Доронина, Д.В. Дубровской, О.Е. Непомнина, Р. Крюгера, Д. Ломбара, Люй Пэна, Шань Юэ, Чжуан Цзяи, Не Чунчжэна. К трудам, посвященным проблемам китайской духовной культуры, истории религии и эстетики относятся работы К.Ф. Самосюк, И.Ф. Муриан, В.В. Малявина, М.Л. Титаренко, В.А. Кривцова, С.А. Торопцева, О.Л. Фишман, Ч.-П. Фицжеральда, Чжан Цицюня и др.

Степень разработанности вопросов существования и эволюции анималистического жанра в китайской классической живописи можно проследить, основываясь на публикации российских, китайских и зарубежных искусствоведов, которые посвящены искусству и картинам *хуаняохуа*, а также жанровым композициям с животными (к примеру, некоторые из них объединены темой «Кони и конюхи»), которые в традиционной жанровой иерархии китайской живописи относятся к *жэньухуа* (человек, портрет). Существующие исследования – это обширный круг научных трудов, посвященных преимущественно китайскому традиционному искусству, к которому относятся книги, монографии, аннотированные каталоги выставок, статьи (опубликованные в периодических печатных изданиях, размещенные на электронных ресурсах), а также диссертации российских и китайских исследователей.

Обобщая проработанный материал, следует отметить, что серьезный интерес к научному осмыслению китайской классической живописи и древним памятникам искусства Китая появился на рубеже XIX–XX веков, когда были предприняты попытки составления первых каталогов живописи иностранных

музейных собраний. В первой половине XX века этот исследовательский процесс активизировался, стали выходить научные труды, книги, монографии, авторами которых были ученые разных стран, а также появились первые переводы старинных китайских трактатов на европейские языки: Се Хэ «Шесть базовых законов китайской живописи» (V в.), Чжан Яньюань «Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» (IX в.), Ван Гай «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (XVII в.; первый перевод Э. Фенеллозы, 1913 г.). Следует отметить, что ряд западноевропейских и американских исследователей середины – второй половины XX века (Дж. Роули, Дж. Кэхилл, С. Буш, Дж. Хей) большее внимание уделяли живописи *вэньжэньхуа* (живопись интеллектуалов, учёных-литераторов или художников-литераторов), впервые подчеркнув ее значимость, равноценность и даже превалирование над академическим придворным искусством. Во многом, такой подход объяснялся тем, что они видели в старинной живописи *вэньжэньхуа* точки соприкосновения с искусством XX века, как бы «предчувствие» его, а также актуальность для творчества современных художников Запада. Одновременно, их труды, при всей своей значимости, были лишены полноты всей картины развития китайской традиционной живописи, в них лишь фрагментарно рассматривался жанр *хуаняохуа*, большее внимание было уделено пейзажу – *шаньшуй*; анималистика же не рассматривалась и не выделялась, как самостоятельная и полноправная часть традиционной живописи.

В ряду иностранных исследователей особое место занимает О. Сирен – выдающийся исследователь китайской живописи, автор нескольких монументальных книг, которые являются библиографическими редкостями. Они снабжены как иллюстрациями, так и справочным аппаратом (списками художников, комментариями), а также переводами на английский язык теоретических китайских трактатов о живописи. Благодаря своей информативности, они остаются актуальными в настоящее время.

В России первые исследования о китайской живописи и искусстве также появляются на рубеже XIX–XX веков, что было связано с каталогизацией и

исследованием императорских и музейных коллекций. Однако они еще не носили систематического и научного характера, а первые серьезные исследования и публикации были осуществлены уже в советское время. Прежде всего, следует выделить работы основоположника российского китаеведения – академика В.М. Алексеева, который является автором ряда исследований, посвященных китайской живописи, переводчиком древнекитайских трактатов (Ван Вэй «Тайны живописи», VIII в.) и одним из организаторов первых выставок китайского искусства в Москве и Ленинграде, состоявшихся в 1934 году. Предисловия к двум каталогам этих выставок, поимо В.М. Алексеева, написали Б.П. Денике (Директор Музея восточных культур в Москве) и Сюй Бэйхун (в то время занимавший должность профессора кафедры живописи в Центральном университете в Нанкине; как организатор выставки он тогда впервые посетил СССР). Тогда же, в 1930-х годах публикуются труды Э.К. Кверфельдта, работавшего главным хранителем отдела Дальнего Востока в Государственном Эрмитаже, и специалиста в области живописи Китая.

В середине XX века, несмотря на сложные годы Великой Отечественной Войны, интерес к китайскому искусству в СССР не ослабевает, проводятся выставки (1940, 1950, 1957), выходят из печати каталоги и публикации О.Н. Глухаревой и Б.П. Денике (1948). Перерыв, вызванный разрывом дипломатических отношений Советского Союза и КНР в 1960-х годах, несколько сократил публикационную и выставочную активность, однако уже с конца 1960-х годов начинают публиковаться серьезные работы: Е.В. Завадской, посвященные эстетическим аспектам китайской живописи (отметим ее перевод с комментариями трактата XVII в. Ван Гая «Слово о живописи из сада с горчичное зерно, 1969; одноименную монографию, 1975); Т.А. Постреловой об Академии живописи Китая X–XIII веков (1976), Н.А. Виноградовой о пейзажном жанре (1972). Публикуется перевод с комментариями теоретического трактата XI века Го Жо-сюя «Записки о живописи: что видел и слышал», выполненный К.Ф. Самосюк (1978). Декоративно-прикладному искусству и жанру *хуаняохуа* в китайском фарфоре была посвящена работа Л.А.

Кузьменко «Жанр “цветы и птицы” в росписях китайского фарфора XVIII в.» (1977), художественному металлу и искусству эпохи Цин – публикации М.А. Неглинской (1993; 2007; 2015). Эти исследования и переводы свидетельствуют о серьезном вкладе советско-российской школы искусствознания в мировую синологию, они имеют важнейшее значение для современной науки. В 1980-х годах исследовательская и публикационная деятельность оживляется: выходят книги Н.В. Завадской о патриархе китайской живописи Ци Байши (1982); Т.А. Постреловой о Сюй Бэйхуне (1987); С.Н. Соколова-Ремизова «Литература – каллиграфия – живопись» (1985). Также в это время выходит серьезная статья В.Л. Сычева «К вопросу о происхождении и значении жанра “цветы и птицы” в китайской живописи», опубликованная в сборнике «Проблема человека в традиционных китайских учениях» (1983).

Рубеж XX–XXI веков характеризуется появлением исследований междисциплинарного и культурологического характера, в которых комплексно рассматриваются проблемы синтеза религиозно-философских, мировоззренческих основ и художественного образа в китайском искусстве. Серьезные теоретические работы, посвященные классической живописи Китая, выходят из-под пера С.Н. Соколова-Ремизова (1995; 2000; 2004; 2016), Т.А. Постреловой (2016), Н.А. Виноградовой (1999; 2003; 2009; 2010), В.В. Малявина (2004), М.Е. Кравцовой (2004), Н.Ф. Яковлевой и Ю.В. Ивановой (2015). Прекрасно иллюстрированная книга Н.А. Виноградовой «Цветы-птицы» в живописи Китая» (2009), несмотря на небольшой объем, является единственным русскоязычным изданием на эту тему, а в книгу В.В. Малявина вошли его переводы нескольких старинных классических китайских сочинений по теории живописи и каллиграфии, опубликованные на русском языке впервые.

Большой интерес представляют диссертация Н.Г. Сураевой «У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин)» (МГАХИ им. В.И. Сурикова, 2011) и другие ее публикации, а также диссертации культурологической

направленности: Н.Ф. Яковлевой «Традиционная китайская живопись: культурологический анализ» (Забайкальский государственный университет, 2013) и О.С. Пановой «Статус художника в придворной и городской культуре Китая в X–XI вв.» (РГГУ, 2019). Последняя работа включает перевод на русский язык труда Лю Даочуня «Оценки прославленных художников царствующей династии», который относится к важным источникам по танской и сунской живописи.

Первые десятилетия XXI века отмечены публикациями переводов на русский язык трудов китайских ученых, историков искусства, о которых мы писали выше. Много переведенных материалов и исследований опубликовано на электронном ресурсе «Синология.Ру» (www.synologia.ru), в частности – лекции профессора Пекинского университета Цинхуа, г-на Ян Ци.

Об устойчивом интересе и оживлении китайско-российских научных и художественных связей свидетельствует ряд крупных выставок, которые прошли в последнее десятилетие в Москве: «Классическая живопись Китая» (Государственный музей Востока, 2015), «Династия Мин: сияние Учености» (Музеи Московского Кремля, 2018). Обе выставки сопровождались выходом иллюстрированных и аннотированных каталогов; материалы выставки в Кремле были подготовлены китайскими исследователями и переведены на русский язык [*Сычев, 2014; Горбатова, 2018*]; партнерская выставочная деятельность продолжает развиваться.

К значимым русскоязычным издательским проектам относится альбом «Сокровища Музея Императорского дворца» (М., 2007), в котором была освещена история императорского собрания, хранящаяся в Тайбэе на Тайване, где всесторонне представлены лучшие художественные образцы из коллекции Национального дворца-музея.

Несмотря на увеличение переводных исследовательских работ, их количество все еще не велико, и большой пласт научных материалов и исследований, посвященных классической живописи Китая представлен

оригинальными работами на китайском языке, они остаются пока вне доступа российских специалистов.

В Китае попытки критического анализа художественного наследия мастеров искусства прошлого уходят корнями в далекую историю, этот процесс продолжался в разные периоды и нашел выражение в многочисленных теоретических трудах художников-мыслителей древности. В числе ценнейших памятников эстетической мысли – уже названные нами выше трактаты: «Шесть базовых законов китайской живописи» (*Се Хэ*), «Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» (*Чжан Яньюань*), «Беседы о живописи» (*Ши Тао*), «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (*Ван Гай*) и т.д.

Современное осмысление древней и средневековой живописи началось в Китае в XX веке, особоенно живилась исследовательская деятельность, начиная с середины столетия. Это труды и публикации таких известных ученых как: Тэн Гу, Ван Бомин, Гао Минлу, Е Шанцзин, Лу Хун, Цзоу Юецзинь, Цзун Байхуа, Ци Лань, Чжан Чжаолань, Шу Кэвэнь, Ян Ци, Ху Мань, Чжэн Вэй, Ван Сюнь, Ли Сифань, Юань Цзе и др. Они внесли огромный вклад в изучение национального достояния Китая – искусства традиционной живописи разных периодов, систематизировали материал по школам и направлениям. В ряде упомянутых работ более пристальное внимание было уделено жанру *хуаняохуа* («цветы и птицы»), но анималистика отдельно никогда не рассматривалась и не выделялась как самостоятельное явление. То же самое мы можем сказать и о диссертациях современных молодых китайских ученых, которые проходили обучение в Российской Федерации. В числе изученных нами работ можно отметить исследования Ци Биня и его статью «Жанр “цветы и птицы” в творчестве художников Сюй Вэя и Чэнь Даофу», являвшуюся частью диссертации, посвященной творчеству Сюй Вэя (РГПУ им. А.И. Герцена, 2007); статью Пинфань Пина «Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи» (РГПУ им. А.И. Герцена, 2008); диссертацию Дзя Сяолу «Произведения “цветы и птицы” (хуаняохуа) в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев» (РГПУ им. А.И.

Герцена, 2018); диссертацию Чжан Цзунгуана «Сино-европейский стиль в придворной живописи эпохи Цин эпохи расцвета: статус мастера, художественные особенности» (МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017); диссертацию Чжи Лун «Жанр хуа-няо в китайской живописи гохуа XIX–XXI веков» (РГПУ им. А.И. Герцена, 2019); диссертацию У Гуаньюя «Классическая китайская живопись жанра “Цветы и птицы” периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития» (МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019).

Таким образом, несмотря на устойчивый интерес к китайскому традиционному искусству, анималистическая живопись Китая все еще относится к малоразработанной области искусствознания как в России, так и за рубежом. Как целостное явление, она еще ни разу не была предметом пристального внимания специалистов и требует углубленной разработки и серьезного осмысления.

Объектом нашего исследования является анималистика (анималистический жанр), как один из важнейших жанров традиционной китайской живописи, определяемый нами впервые с позиций европейского искусствознания.

Предмет исследования – эволюция и художественные особенности китайской анималистической живописи, семантика отдельных образов зверей и птиц, как и анималистических композиций в целом.

Цель работы – обосновать анималистику как важнейшее жанровое направление китайской классической живописи и традиционной живописи *гохуа*, наметить векторы ее развития в XX веке, в том числе выявить возможные параллели и связи китайских и русских мастеров анималистического искусства.

Для реализации названной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Определить и обосновать понятие *анималистики* как важнейшего жанра классической китайской живописи. Найти место анималистическому

искусству в системе традиционной жанровой иерархии живописи Китая, прежде всего – *хуаняохуа*.

2. Проследить истоки возникновения и дальнейшее развитие китайской анималистической живописи: выделить важнейшие этапы ее эволюции, последовательно охарактеризовать каждый из них с учетом следования традиции и, в то же время, появления новых приемов и живописных техник.

3. Описать композиционные особенности, материалы и технику нанесения изображения. Проанализировать *академическую школу* и *вэньжэньхуа*; рассмотреть, в связи с этим, картины придворных мастеров и художников-литераторов, а также развитие таких стилей письма, как *гунби* и *сеи* применительно к анималистическим произведениям живописи.

4. Проследить образно-смысловые подтексты и сложный, наполненный глубоким символизмом, художественный язык решения образов зверей и птиц в китайской анималистической живописи, рассмотрев их в мировоззренческом аспекте, в связи с влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма; определить скрытые смыслы китайских классических картин.

5. Выделить наиболее известных живописцев, художественные объединения и группы художников, представлявшие разные направления развития анималистики в каждый период, определить значимость их творчества для последующих поколений и преемственность; рассмотреть тенденции внутренней и внешней интеграции художественных процессов, наметить векторы будущего развития традиционной анималистической живописи Китая.

Материалом исследования стали произведения анималистического искусства Китая – картины (свитки, альбомные листы, веера), экспонирующиеся и хранящиеся в крупных китайских, зарубежных и российских музейных собраниях, таких как Государственный музей Гугун и Национальный музей Китая (Пекин); Национальный дворец-музей (Тайбэй, Тайвань); Государственный Шанхайский музей; музеи провинций Шаньдун, Ляонин, Хунань; Мемориальные музеи Сюй Бэйхуна (Пекин) и Пань Тяньшоу (Ханчжоу); Музей Метрополитен (Нью-Йорк); Музей изящных искусств

(Бостон); Гарвардский художественный музей (Кембридж, Массачусетс); Художественная галерея Фрира (Смитсоновский институт, Вашингтон); Художественный музей Гонолулу (Гавайи); Британский музей (Лондон), Государственный музей Востока (Москва); Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург), а также собрание монастыря Дайтокудзи (Токио), частные коллекции Китая, Японии и др. Одновременно, источниками для нашего исследования стали выдержки из теоретических трактатов выдающихся китайских художников-мыслителей: Хань Фэй-цзы (III в. до н.э), Се Хэ (V в.), Чжу Цзинсюаня (VIII в.), Чжан Яньюаня (IX в.), Лю Даочуня (X–XI вв.), Го Жо-сюя (XI в.), Тао Цзун-и (XV в.), Ван Гая (XVII в.), Ши Тао (XVII в.) и др.

Методика исследования была продиктована заявленной темой, целью и задачами. Был использован комплексный подход и основные методы искусствоведческого анализа: иконографический и иконологический методы позволили выстроить сюжетные ряды анималистических картин китайской классической живописи, найти эталонные произведения крупных мастеров и их интерпретации в разные эпохи, выявить и сопоставить традиционное и новое, что дало возможность проследить эволюцию жанра с течением времени. Культурно-исторический и социокультурный методы позволили ввести материал в контекст социальных, культурных, художественных процессов, рассмотреть его в широкой исторической перспективе на фоне важных событий и реформ, которые происходили в каждый из рассматриваемых периодов. Формально-стилевой и сравнительный анализы позволили провести сопоставления и выявить отличия анималистических произведений придворных художников и художников-литераторов, представлявших противоположные академическое направление и *вэньжэньхуа*. Рассмотрение творчества каждого мастера живописи проводилось с использованием историко-биографический метода, с учетом особенностей древнекитайских эстетических и мировоззренческих установок и традиций.

Научная новизна исследования состоит в том, что в данном исследовании:

– впервые проведено всестороннее комплексное исследование китайской традиционной анималистической живописи крупных исторических эпох Китая;

– определено важное место анималистики в системе жанровой иерархии традиционной китайской живописи, выявлена его специфика, очерчены границы;

– определены устойчивые темы анималистических произведений и главные образы, прослежена их семантика;

– рассмотрено творчество многих художников, проведен анализ большого количества произведений анималистической живописи Китая;

– подробно прослежена внутренняя и внешняя интеграция национальных и европейских художественных традиций, происходившая как в XVIII столетии (Джузеппе Кастильоне), так и наиболее интенсивно на рубеже XIX–XX веков (художники Шахайской школы, Ци Байши, Сюй Бэйхун и др.).

– определены и сопоставлены образцы классической живописи Китая и анималистическая графика выдающегося русского художника В.А. Ватагина.

Поздний период династии Цин определил векторы развития анималистики в Китае на много лет вперед, они сохраняют свою актуальность и в настоящее время, а традиционная живопись *гохуа*, ее композиционные и стилистические приемы нашли заметное проявление в творчестве многих выдающихся анималистов.

Теоретическая значимость диссертационного исследования определена его научной новизной: данная работа существенно расширяет и дополняет представления об анималистическом жанре китайской традиционной живописи, который впервые рассмотрен с позиций европейского искусствознания. Посредством комплексного анализа классической анималистики Китая смоделирован подход к ее прочтению на современном этапе, определены новаторство и преемственность эстетических традиций великих мастеров прошлого.

Практическая ценность диссертационной работы определяется тем, что она может использоваться при изучении китайского традиционного искусства,

его истории, а также найти применение при изучении как жанров китайской классической живописи в целом, так и анималистики в частности. Материалы диссертации могут помочь в музейной практике при организации выставок; при создании справочных и общих трудов по истории искусства Китая и мирового анималистического искусства. Они могут быть полезны современным художникам, интересующимся традиционной китайской живописью и культурой, и художникам-анималистам.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Китайская анималистическая живопись сформировалась и обрела черты жанровой специфики в Древнем Китае, а в мировом художественном пространстве она оформилась как самостоятельный и значимый жанр впервые в эпоху Тан (X в.), т.е. задолго до появления анималистического жанра в европейской живописи.

2. Китайскую анималистическую живопись можно рассматривать как самостоятельный жанр и непрерывную художественную традицию, однако следует учитывать, что в большинстве случаев мы имеем дело с китайской традиционной жанровой системой, в которой она развивалась преимущественно в границах жанра «цветы и птицы» (хуаняохуа).

3. Анималистическое направление оформилось как самостоятельный жанр живописи в эпоху Тан, а при династии Сун и в период Удай достигло первого блестящего расцвета, во многом благодаря учреждению Академии живописи.

4. Китайскую анималистическую живопись, как и другие традиционные жанры, следует рассматривать в единстве изображения, каллиграфии, надписи и печати, а ее развитие – в диалектическом соперничестве стилей гунби («тщательная кисть») и сеи («живопись идей», «беглая кисть»), а также соперничестве академической живописи, и живописи вэньжэньхуа, противоположных друг к другу.

5. Особенность анималистики в Китае заключается в том, что полотна художников представляют собой своеобразный синтез реалистического начала, основанного на наблюдении, декоративности и «пустоты» (свободного пространства). Сюжет картины (в том числе «пустота») требует от зрителя «прочтения», трактовки, т.к. он несет скрытые ассоциативные метафоричные смыслы и имеет свою семантику.

6. Анималистическая живопись Цинского периода не только отражает преемственность художественных традиций прошедших эпох, сохраненную посредством копирования знаменитых произведений мастеров прошлого, но и новаторство, живое и индивидуальное начало. Интегрировав в себя европейский опыт, а затем транслировав его, она приобрела широкую известность, популярность и мировое признание.

Степень достоверности и апробация результатов. Главные положения диссертационного исследования нашли отражение в десяти статьях, шесть из которых опубликованы в рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК Министерства высшего образования и науки Российской Федерации, а также в выступлениях с докладами на международных научных конференциях: «Россия-Китай. Диалог пластических искусств» (МГХПА им. С.Г. Строганова, Национальная академия дизайна, 2022), «Россия–Китай. Шелковый путь искусства: перекрестки идей» (РАХ, РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022**);** XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека» (РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022); XXX Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2023» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2023); Первый российско-китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы» (РГХПУ им. С.Г. Строганова, НИИ РАХ, 2023).

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и библиографии (Том I). В отдельный том вошли четыре приложения: 1. Альбом с иллюстрациями; 2. Перечень анималистических

сюжетов, связанных с космологической, мифопоэтической, религиозной и благопожелательной символикой изображений животных; 3. Словарь наиболее известных китайских мыслителей и художников, работавших в анималистическом жанре; 4. Терминологический словарь (Том II).

ГЛАВА 1. Формирование и расцвет анималистической живописи в Классический период истории Китая (эпохи Тан и Сун, VII – нач. XII в.)

1.1. Происхождение и формирование анималистического жанра в китайской живописи

Возникновение древнего анималистического искусства было связано в Китае с тотемическими представлениями и культом почитания природы. Самые ранние образы-знаки зверей и птиц, нанесенные минеральными красками или выгравированные, появляются в середине II–I тысячелетиях до н.э. на керамике, камне, кости, текстиле (династии Шан и Чжоу). Наследие периода Сражающихся царств (475–221 гг. до н.э.) составляют обнаруженные археологами изделия из расписного шелка с изображениями реальных и фантастических существ, птиц и зверей, что свидетельствует о развитии религиозных представлений и духовных потребностей общества (Ил.14). Тогда же начинает формироваться национальная философская мысль, происходит духовное обновление, распространение получают конфуцианство и даосизм, складывается национальная письменная культура. С распространением письменности и литературного творчества, развитием религии уходят в прошлое суровые и варварские обычаи. Границы Поднебесной империи неизменно расширяются и уже в период династии Хань (206 г. до н.э.– 220 г. н.э.) она занимает обширную территорию и становится одним из крупнейших государств в Азии. Центробежные силы китайской государственности, в свою очередь, кристаллизуют накопленный за предыдущее время опыт, что коснулось искусства, философии, литературы, права, истории.

Подлинных произведений живописи, написанных до I века н.э., в отличие от других видов искусства, фактически не дошло до нашего времени, но сведения о них сохранили исторические трактаты, о них свидетельствуют копии и повтроения художников следующих поколений, т.к. китайская изобразительная традиция во многом опиралась на постоянное копирование произведений мастеров прошлого. С течением времени, возникают и получают развитие теоретические трактаты древних мыслителей об искусстве. К

важнейшим из них относится «Шесть базовых законов китайской живописи», написанный Се Хэ – выдающимся художником периода Южная Ци (V в.)[1]. Эти Законы не утратили своей значимости, и вплоть до настоящего времени они считаются важными критериями в художественной оценке живописи Древнего Китая.

В основе анималистического направления китайской классической живописи уже в ранний период прослеживаются как естественнонаучный, так и художественный подходы. Художник старался быть верным правде жизни и, в то же время, шел к обобщению в решении образа животного, вкладывая в него символический подтекст, что имело немаловажное значение. Здесь китайские мастера не знали себе равных, так как метод, которым они пользовались и оттачивали в течение столетий, давал им необходимый инструмент в достижении главнейшей цели – передаче точного и, одновременно, обобщенного, наполненного скрытым смыслом, образа зверя или птицы.

У некоторых китайских мастеров анималистический жанр был излюбленным в их творчестве, их можно назвать первыми анималистами. У других же он был одной из граней творчества и лишь присутствует в их обширном художественном наследии. Однако и единичные их сохранившиеся произведения столь значительны, что дают возможность причислять их к художникам-анималистам своего времени.

Крайнюю верхнюю границу появления в китайской живописи анималистического жанра определить довольно сложно. Изображения зверей известны в искусстве Китая с глубокой древности.

Оставив за рамками нашей работы древние сакральные, сильно стилизованные образы зверей, имевшие ритуально-магическое значение и связь с тотемическими представлениями, сосредоточим свое внимание на реалистически исполненных, наполненных жизненной правдой картинах.

---

[1] Законы живописи, выделенные Се Хэ, сводятся к следующим: 1. Одухотворенный ритм живого движения (*Чи Юнь Шэн Дун*); 2. Структурный метод использования кисти (*Гу Фа Юн Би*); 3. Соответствие изображения роду вещей (*Ин У Сян Син*); 4. Применение красок сообразно с объектом (*Суй Лэй Фу Сай*); 5. Соответственное расположение вещей (*Цзин Ин Вэй Чжи*); 6. Следование древности, копирование (*Чуань И Мо Се*). Се Хэ писал: «Картины прошлого оживают перед нами, когда мы разворачиваем свитки живописи» [Подробнее см.: *Завадская, 1975. С. 304; У Ганьюй, 2019. С. 24–26*].

К сожалению, наиболее ранние образцы живописи не дошли до нашего времени, но свидетельства о большом интересе китайских художников к миру животных сообщают нам исторические и теоретические трактаты китайских мыслителей и теоретиков прошлого. Так Хань Фэй-цзы, автор трактата «Суждение о живописи», написанного около 240 г. до н.э. повествует нам о некоем придворном художнике царства Ци, который утверждал, что труднее всего рисовать собак и лошадей, а легче всего – демонов. Его убеждение основывалось на том, что домашние звери «с утра до вечера у всех перед глазами, и каждый отлично знает, как они выглядят»: «Создавая их изображения, ошибаться нельзя – вот почему рисовать их труднее всего», а демонов никто не видел, и поэтому их рисовать легче, никто не уличит в ошибке [*Хань Фэй-цзы, 2004. С. 380*]. Китайская художественная критика уже в эпоху Суй (581–618) выделяла изображения животных как один из видов живописи, наряду с «монахами, людьми, рассказами, домами, обрядами, предзнаменованиями счастья, географией, иностранцами и панно» [*Глухарева, Денике, 1948. С. 32*].

Примерно то же заключение, что и у Хань Фэй-цзы, содержится в трактате Чжу Цзинсюаня «Записки о прославленных живописцах династии Тан», датируемом IX веком. Вот несколько выдержек из этого трактата, повествующего о наиболее ценимых в то время темах живописи: «Художники превыше всего ценят изображения людей, потом птиц и зверей, потом гор и вод, потом башен и дворцов» [*Чжу Цзинсюань, 2004. С. 383*]. Примечательно, и далеко не случайно, что анималистические изображения стоят на втором месте по своей значимости. Чжу Цзинсюань поясняет свое заключение тем, что это самые сложные для художника темы: «…люди и животные могут двигаться, их позы и сюжеты меняются бесконечно, и воссоздать их облик с безупречной сосредоточенностью духа воистину нелегко» [*Там же*].

Благодаря литературным трактатам и сохранившимся оригиналам живописи, или их более поздним копиям, со всей уверенностью можно утверждать, что анималистический жанр сложился в Китае именно в эпоху Тан

(618–907). Однако к более ранним примерам анималистической живописи можно отнести ряд фрагментов настенных росписей, обнаруженных в захоронениях в Тайюане (570 г., провинция Шаньси. Ил 11), Хелингире (145–220 г. Внутренняя Монголия. Ил. 12), в Дуньхуане – древнем крупнейшем монастырском комплексе Китая. Ряд композиций Дуньхуана датируется Танским временем, это исполненные с большой наблюдательностью изображения лошадей, баранов, буйволов. В ряде сцен изображены всадники («Чжан И-чао и его супруга отправляются в путь», «Чиновник верхом на лошади», «Юноша с копьем»). Можно отметить, что изображения лошадей и быков Дуньхуана как по технике, так и по своим художественным особенностям похожи на более ранние сюжеты настенных композиций из Хелингира и Тайюаня.

Выдающимися мастерами, оставившими свой заметный след в области анималистики, но чье творчество охватывать только этой темой было бы неверным, являются Янь Либэнь (ок. 600–673) и Хань Гань (706–783). Оба мастера прославились изображениями коней. Первый из них служил при дворе императора Тай-цзуна (627–649). Со своими сыновьями он принимал участие в строительстве императорского мавзолея, много работал в области стенной живописи. По рисункам Янь Либэня, выполненным в соответствии с указом Тай-цзуна 637 года, были высечены шесть каменных рельефов с изображением коней, которые были установлены на фронтоне гробницы императора (четыре из них ныне хранятся в Музее Сианя, а два – в Музее искусства Университета Пенсильвании в Филадельфии. Ил. 1–3)[2].

На рельефах представлены шесть любимых коней императора, которые сопровождали его в успешных военных походах. История сохранила их имена: Са Луцзы, Цуань Маогуа, Ши Фачи, Бай Тиу, Тэ Циньпяо и Цин Чжуи. Для каждого из своих боевых коней император даже приказал написать хвалебную поэму.

[2] В 1914 году два барельефа были украдены и тайно переправлены в Пенсильванский музей в Филадельфию, США. Остальные четыре барельефа грабители разбили на части и попытались контрабандно вывезти из Китая. Пограничники задержали злоумышленников. Сейчас отреставрированные барельефы выставлены в музее провинции Шаньси.

На фотопортрете 1910-х годов французского путешественника, врача и поэта Виктора Сегалена (1878–1919) хорошо заметно, как мало изменились за полторы тысячи лет пропорции китайских лошадей и как точны были рисунки Янь Либэня и рука мастера по камню ранней династии Тан, который высек великолепные барельефы гробницы Тай-цзуна (Ил. 4). Виктор Сегален, запечатленный гарцующим на коне местной породы, возможно, первым смог сфотографировать гробницы китайских императоров. Его работа в Китае была связана с археологическими исследованиями, которые проводили несколько французских экспедиций в Центральном Китае. Великолепные барельефы, зафиксированные им на фото, в полной мере демонстрируют художественный стиль живописи и резьбы по камню ранней династии Тан [*Фотоархив, 1909–1918*][3].

Образ выносливого и неутомимого коня ассоциировался в раннетанскую эпоху не только с боевым другом, с которым воин делил все ратные тяготы, он был прочной аллюзией государственного чиновника, служилого человека, и был символом самого китайского государства в целом.

Хань Гань, второй крупный художник династии Тан, мастерски изображавший лошадей, на страницах китайских исторических трактатов предстает остроумным и выдающимся новатором. Так, он отступил от предписания императора Сюань-цзуна (712–756) следовать живописи почитавшегося придворного художника Чэнь Хуна в изображении лошадей. История повествует, что изумленный несходством с заданными образцами император Поднебесной осведомился, в чем причина такого ослушания. Хань Гань ответил: «Всякий раз, когда мне необходим учитель, я иду в конюшню Вашего Величества. Там все лошади – учителя» [Цит. по: *Чжан Аньчжи*, *2008. С. 69*]. Тем не менее, метод Хань Ганя основывался не на рисовании с натуры, а на внимательном наблюдении и запоминании.

[3] Одновременно с Виктором Сегаленом археологическими раскопками в Центральном Китае занимались известнейшие французские китаисты Анри Масперо (1882-1945) и Эдуард Шаванн (1865-1918). Эдуард Шаванн был первым переводчиком Сыма Цяня на французский язык. В экспедиции Шаванна в Китае принимал участие и российский китаист-востоковед В. М. Алексеев.

Следует подчеркнуть, что творчество китайского художника в своей основе коренным образом отличалось от европейской традиции: «Картина европейского живописца создавалась по принципу отражения реального мира, как вид через окно в параметрах формата картинной плоскости» [*Пинфань Пин, 2008. С. 357*]. Китайские мастера, напротив, опирались в наблюдении за природой на запоминание и фиксацию в памяти образа передаваемого предмета. Но притом, что китайские художники отказались от эффектов натуралистического изображения, таких как пластичность, игра света и тени, перспективные сокращения и т.д., в своем творчестве они были верны психологическим законам восприятия, придававшим большую убедительность композициям их картин [*Там же. С. 358*].

Преимущественно, мастера кисти творили «по памяти», схватывая самое главное: «Китайских художников интересовало не соответствие картины тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта» [*Малявин*, 2004. С. 6]. Задолго до начала правления Танской династии уже был заложен краеугольный камень теории жанра – это положение, высказанное Гу Кайчжи (345–406) – «формой писать душу» (*и син се шэнь*), как сверхзадача художника. В то же время, главная цель соединяется с необходимостью сохранения верности натуре (*сечжэнь*) и максимального сближения с нею (*бичжэнь*). С.Н. Соколов-Ремизов отмечает, что в качестве идеального решения выдвигается установка на присутствие в произведении «и формы, и души в равной мере, одновременно, сполна» (*син-шэнь цзянь бэй*), что и является высшим критерием при оценке мастерства художника» [*Соколов-Ремизов, 2018. С. 36–37*]. Не случайно профессор Чжан Аньчжи (1911–1991) в предисловии к своему капитальному труду «История китайской живописи» писал: «Хорошему художнику следует не только “наблюдать”, но и “постигнуть” то, что он рисует. Так, Цзин Хао, мастер пейзажной живописи X века, говорил, что только нарисовав сосну десять тысяч раз, он смог постичь ее дух» [*Чжан Аньчжи, 2008. С.5*].

Таким образом, китайские живописцы писали свои картины «по памяти», но их навык рисования и манера живописи, приемы кисти оттачивались благодаря неустанному копированию своих предшественников, мастеров прошлого. Поэтому, возвращаясь к смелому ответу Хань Ганя императору Поднебесной, можно заключить, что художник, отступив от предписания копировать картины придворного живописца Чэнь Хуна, т.е. от общепринятой традиции, стал следовать своему видению, изображая лошадей императорской конюшни по-своему.

Известны два основных произведения, приписываемые Хань Ганю: «Выпас лошадей» (Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 5) и «Конь по кличке Сияние Ночи» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 7). Последнее полотно имеет еще одно название, точнее, вариант перевода на русский язык – «Молния в ночи».

На первой картине бок о бок изображены два коня, вороной и белый. На снежно-белом скакуне, который расположен за вороным, восседает грузный конюх с окладистой бородой, в иноземном одеянии. Линии рисунка фигур начертаны уверенной рукой, детально исполнены складки платья всадника, его головной убор, седло и упряжь коней.

В левом верхнем углу картины сохранилась каллиграфическая надпись, начертанная императором государства Северная Сун (960–1127), знатоком и коллекционером живописи Чжао Цзи (1082—1135; годы правл. 1101–1126), утверждающая, что картина является «подлинным творением Хань Ганя». Владельческая надпись доказывает, что в X–XII веках картина хранилась в императорской коллекции живописи. Однако сегодня утверждение императора Чжао Цзи подвергнуто сомнению, большинство искусствоведов считает, что картина является копией, выполненной, скорее всего, в первой половине эпохи Северная Сун. Возможно, копия воспроизводит фрагмент масштабного полотна

Хань Ганя, на котором были изображены, как сообщают письменные свидетельства, восемь волшебных скакунов древнего государя Му-вана[4].

Вторая картина Хань Ганя изображает любимого скакуна императора Сюань-цзуна по кличке «Сияние ночи» («Молния в ночи»). Картине присущ сдержанный, почти монохромный колорит, фон не окрашен. Так же, как и на предыдущем полотне, рисунок выполнен уверенно, мастерски переданы строение коня, его повадки. Любимец императора привязан к столбу, конь нервно гарцует, пытаясь сорваться с натянутой привязи, его мускулы напряжены, а взгляд выражает страдание и муку. Несмотря на скупость живописных приемов, выраженную условность и плоскостность живописи, простоту композиции, отсутствие излишней деталировки, буквально все без исключения специалисты признают необыкновенную выразительность и одухотворенность этой картины.

Необходимо сказать несколько слов о скрытом смысле, иносказании и метафоре, вложенных автором в изображение гарцующего, привязанного к столбу, но полного сил животного.

В первую очередь, стоит отметить породу коня. В эпоху Тан особо ценились выносливые, низкорослые породы скакунов из Центральной Азии. На заре Танской империи, когда шли войны за объединение Китая, конь был боевым другом, делившим с воином все тяготы походной жизни. Именно такие сильные и надежные животные реалистично изображены на рельефах мавзолея императора Тай-цзуна (626–649), выполненных по рисункам Янь Либэня.

Спустя столетие, когда в империи Тан настали мир и благоденствие, император Сюань-цзун получил в качестве дани из Западного края стадо лошадей более, чем в сорок тысяч голов. Живший в IX веке китайский историк живописи Чжу Цзинсюань пишет об этих лошадях: «С тех пор во дворце появились картины с изображениями пород “Летящих буланых”, “Молний в ночи”, “Плывущих облаков” и “Пяти цветков”. Масть их была необычна, а облик причудлив; у них были раздувшиеся бока и толстые копыта. Когда с

[4] Му-ван – пятый китайский император из династии Чжоу. По традиционной версии он правил в 1001–947 гг. до н. э., а согласно исследованиям в рамках проекта Ся-Шан-Чжоу – в 976–922 гг. до н. э.

ними отправлялись в путь по опасной дороге, ехать было покойно, как в паланкине» [*Чжу Цзинсюань, 2004. С. 393*]. Однако эти кони никогда не видели сражений, их холили, как наложниц гарема, в императорских конюшнях и учили танцевать перед Сыном Неба. Придворным же художникам Чэнь Хуну и Хань Ганю выпала честь писать портреты самых любимых скакунов. Эти изображения уже не были так реалистично исполнены, как раннетанские рисунки «мужественных» боевых коней Янь Либэня. Пришла другая мода, в изображении людей стало принято округлять формы, делать щеки полными и румяными, что подчеркивало благоденствие и мир в империи. Такая иконография получила распространение в правление Сюань-цзуна и заметна, прежде всего, в передаче женских образов, доминировавших как в скульптуре, так и в живописи этого периода. Силуэтам лошадей Хань Ганя также свойственна определенная «женоподобная» округлость, и можно провести стилистические параллели между ними и модой на изображения танских дам. Вероятно, по этой причине известный поэт и литератор Ду Фу упрекал Хань Ганя в том, что тот «рисует только конскую плоть, но не костяк» [*Хань Гань*].

Однако Чжан Яньюань (IX в.), автор трактата «Записки о прославленных мастерах разных эпох» восторгался Хань Ганем, и называл его «величайшим художником всех времен, изображавшим коней», утверждая, что он смог ухватить самый дух коня [*Там же*]. Так, в трактовке художником образа любимого скакуна императора мы не заметим женоподобных черт – у коня короткие тонкие ноги, мощное мускулистое тело. Заметно очеловечен образ коня – он напоминает чиновника, приближенного императора, который испытывает муку, находясь при дворе, он нуждается в другой деятельности, как скакун рвется на простор. Таким образом, художнику удалось сделать намек на трагическую сторону придворной жизни, а коня уподобить деятельному человеку, страдающему без дела, скованному придворными условностями.

Примечательно, что у Хань Ганя мы не увидим пятнистых коней, все животные на его полотнах выполнены одним тоном, что связано с мировоззрением коренных китайцев, которые считали, что одноцветные

животные – породистые, благородного происхождения, и наоборот, пестрые – беспородные. Иногда художники сознательно изображали такие отличия, чтобы выразить социальные противоречия или конфликт национальных интересов, существовавшие в китайском обществе [*У Гуаньюй, Трощинская, 2019. С. 214*].

Хань Гань был чрезвычайно разносторонним и плодовитым мастером, он занимался и настенной живописью, и портретом, был музыкантом (играл на лютне). Несмотря на большое дарование художника-анималиста, его произведения с изображением животных, согласно традиционной китайской жанровой классификации, относят к жанру *жэньухуа* («живопись/изображения фигур», портрет), так как на свитках чаще всего присутствуют люди (конюхи, всадники). Тем не менее, в историю китайской живописи Хань Гань вошел именно как непревзойденный мастер изображения лошадей.

Позднее, выдающийся художник Юаньской эпохи Чжао Мэнфу (1254–1322) дал самую высокую оценку живописи Хань Ганя, выделяя работы еще одного художника того времени – Цао Ба (713–741), который прекрасно рисовал лошадей (его картины, к сожалению, не дошли до нас): «Среди художников Танской эпохи, которые специализировались на изображении лошадей, самыми лучшими являются Хань Гань и Цао Ба, потому что они стремились к передаче духа древней живописи (*гуъи*), а не к внешнему сходству (*синси*)» [*Цит. по: У Гуаньюй, Трощинская, 2019. С. 212*].

Третьим выдающимся мастером эпохи Тан является Хань Хуан (723–787). Он не был профессиональным художником, занимал высокий правительственный пост, однако вошел в историю искусства Китая как большой мастер живописи и каллиграф. Хань Хуан был последователем великого китайского художника Гу Кайджи (345–406), который традиционно считается основоположником китайской живописи. Работал Хань Хуан в разных жанрах и имел многочисленных учеников. Для него была интересна окружающая повседневность, ее бытовые подробности. Так, по словам Чжу Цзиньюаня, «в его картинах воплотилась сила самой жизни, его почерк откликался правде всех вещей. (…). Он умел рисовать сцены из деревенской

жизни с простыми людьми и пахотными буйволами, живописуя в своих картинах все тонкости быта. Знатоки говорят, что рисовать ослов и быков труднее всего, даром, что видят их чаще всего» [*Чжу Цзинсюань*, *2004. С. 400*].

Хань Хуану приписывается одно из самых значительных произведений танской анималистической живописи – картина «Пять буйволов» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 10). В Китае бык символизирует трудолюбие, надежность и храбрость (в целом, сильные животные – физическую мощь). Одно из самых ранних реалистических изображений быка – уже упоминавшийся нами сюжет «Двадцать восемь созвездий» на потолке гробницы в Тайюане (570 г. Провинция Шаньси. Ил. 11). Хань Хуану же удалось создать свое, поразительное по реалистичности и мастерству передачи животных произведение. Четыре быка, кроме пятого, который изображен в центре свитка (он стоит анфас, внимательно взирая на зрителя), неспешно шествуют справа налево. Каждый запечатлен в движении, имеет свою позу и свою масть, переданную удивительно правдоподобно. Движение быков следует за развертыванием свитка, который сворачивался с правого края. Художник, используя традиционную контурную технику и легкое окрашивание светлыми тонами, достоверно и точно передал мощное строение животных, их природную красоту, неспешный шаг, повороты голов. Некоторые детали изображены особенно тщательно, например, глаза быков поражают натурализмом и живостью передачи.

Свиток «Пять быков» отличается от большинства древних китайских картин того времени именно своим необычным сюжетом. Считается, что этим произведением художник манифестировал сельскохозяйственно-ориентированную культуру Китая (Хань Хуан был хорошо знаком с особенностями жизни коренного населения Поднебесной империи, за многолетнюю преданную службу удостоился высокого титула князя Цзинь).

Его картина считается одним из самых древних дошедших до нашего времени образцов живописи на бумаге, и одним из десяти главнейших шедевров в истории китайской живописи. Она сменила много владельцев, был

период, когда она пропала из поля зрения специалистов. Это случилось в 1900 году во время оккупации Пекина войсками Альянса восьми держав. Только в начале 1950-х годов ее удалось возвратить в Китай, правда, в плачевном состоянии. В 1977 году в Пекине были проведены масштабные реставрационные работы. Тем не менее, из-за своей большой редкости и сложности экспонирования, свиток не часто выставляется на публичное обозрение.

Хань Хуан не поставил свою печать, но его авторство подкрепляют позднейшие надписи на картине, на ее краях и форзацах. Так, присутствует комментарий уже упоминавшегося нами крупного художника и каллиграфа рубежа XIII–XIV веков Чжао Мэнфу, который назвал ее «редчайшей драгоценностью» и определенно приписал авторство «Пяти быков» Хань Хуану.

Следует особо отметить, что хотя в эпоху Тан главное место занимали пейзажный жанр *шаньшуй* (в переводе «горы–воды») и изображения фигур – *жэньухуа*, именно в тот период анималистические картины были довольно распространены и популярны. Нередко, такая живопись выделялась в самостоятельный жанр, об этом свидетельствуют труды теоретиков и историков искусства Древнего Китая (например, трактаты Чжу Цзинсюаня). В то же время, именно в период династии Тан оформляется и обретает самостоятельность жанр *хуаняо* («цветы и птицы»), в рамках которого, преимущественно, будет развиваться анималистическое направление в дальнейшем.

1.2. Особенности развития и дифференциация жанра хуаняо («цветы и птицы») в китайской живописи эпох Тан и Удай

Одной из важнейших тем живописи Танской эпохи была тема «природы», объединившая, по сути, два ведущих жанра китайской классической живописи *шаньшуй* («горы и воды», пейзаж) и *хуаняо* («цветы и птицы») [*Соколов-Ремизов, 2018. С. 145*]. В одной из первых книг о китайском искусстве, написанных на русском языке «Краткая история искусства Китая» (М.-Л., 1948),

О.Н. Глухарева отмечает: «Живопись Танской эпохи стремилась выразить глубокую любовь к природе и ощущения, вызываемые природой у ее созерцателя. Она теснейшим образом была переплетена с поэзией, черпающей свое вдохновение из той же тематики. Про знаменитого художника Ван Вэя, бывшего также и знаменитым поэтом, говорили, что его поэмы были картинами, а картины – поэмами» [*Глухарева, Денике, 1948. С. 32*]. И хотя в эпоху Тан главное место занимал пейзаж, именно в этот период оформляется и обретает самостоятельность жанр *хуаняо* («цветы и птицы»), в границах которого, преимущественно, будет развиваться анималистическое направление в дальнейшем.

В последовавшем за Танским правлением периоде Удай, или Пяти династий (907–959), которое продолжалось всего полстолетия, эстетическая мысль достигла своего расцвета, как и живопись в разных жанрах, в особенности *хуаняохуа*. Несмотря на то, что после распада царства Тан в Китае началась эпоха политических переворотов, смешения народов и не прекращавшихся конфликтов, это время отмечено интенсивным развитием культуры. Правители юга Китая поддерживали развитие искусства и стимулировали его развитие, основав Придворную академию художеств. Столицы этих Южных царств, особенно города Чэнду, Нанкин и Ханчжоу, стали центрами традиционной китайской живописи того периода. Принципы живописи, заложенные Придворной академией художеств, стали важной основой ее будущего развития и расцвета.

Величайшие китайские мастера жанра *хуаняо* Сюй Си и Хуан Цюань творили именно в эту эпоху. Большая часть картин танских художников в жанре «цветы и птицы» была выполнена для украшения императорских дворцов.

К моменту появления в интерьерах резиденций императора и знатных особ композиций с реалистическими изображениями птиц и растений уже существовала устойчивая «космологическая» семантика их образов, уходящая корнями в глубокую древность. Как уже отмечалось, самые ранние примеры

рисунков птиц датируются временем Сражающихся царств (475–221 гг. до н.э.) и эпохой династии Хань (206 до н.э.–220 н.э.) – это обнаруженные археологами фрагменты расписанного шелка и редкое сохранившееся погребальное покрывало с изображением птиц и фантастических существ (202–208 гг. до н.э.; Музей провинции Шаньдун, Цзинань. Ил. 14)**.**

Погребальное покрывало прямоугольной Т-образной формы состоит из трех полотен, соединенных вместе (среднее из них: 205х50 см). К центральному полотнищу сверху, слева и справа прикреплены два других полотна, значительно меньшего размера. В верхней продольной части покрывала изображен горний мир: справа – солнечный диск и на нем ворона, а слева – луна и на ней жаба и заяц. В средней и нижних частях покрывала, наряду с мифологическими существами со змеиными конечностями (Фу Си и Нюва) и драконами, изображены журавли (их семь), павлины, летящая сова, черепахи с «травой бессмертия» во рту. Все полотнище в целом символизирует разные зоны мироздания: рай, землю с людьми, фантастических существ и их царство (драконы, вымышленные звери, морские животные, змеи), здесь вымысел смешивается с реальностью. Стилистику, в которой выполнена вся картина, можно коротко описать как гармоничное слияние «твердости» и «мягкости», «тонкости» и «грубости», «четкой точности» и «гибкого подхода» [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 24*]. Также можно отметить, что птицы на полотне соответствуют верхней («горней») зоне в космологической структуре мироздания.

Еще один интересный ранний пример изображения птицы – это рисунок утки, выполненный углем на оборотной стороне прямоугольной кирпичной плиты гробницы, относящейся к периоду Хань, которая была обнаружена в составе большого ханьского захоронения в 1959 году в районе Дин провинции Хэбэй (Ил. 13). Похороненный там человек был принцем высокого ранга, умершим примерно в 56–88 годах н.э.

Рисунок птицы выполнен углем легким росчерком линии, возможно, одним из подмастерьев или рабочих, трудившихся над сооружением гробницы.

Он напоминает по стилю китайскую скоропись, которая, как считалось ранее, была введена Чжан Чжи (скончался в 192 г.). Однако данное изображение смещает дату возникновения скорописи почти на сотню лет в прошлое, а художественные особенности сохранившегося рисунка дают представление о манере великого художника Лу Таньвэя (жил, приблизительно, во второй половине V в.), о котором говорят как о мастере «одного росчерка кисти». Считается, что он писал, не отрывая кисть от поверхности, пока весь рисунок не был завершен. Парадоксально, но ханьская «Утка» напоминает отчасти рисунок «Голубь мира» Пабло Пикассо, исполненный им в начале 1950-х годов для Всемирного Конгресса Мира. На это обратил внимание профессор Чжан Аньчжи, который сравнивает оба изображения, отмечая, что «ханьского художника и Пикассо разделяют тысячи километров пространства и два тысячелетия времени. Тем не менее, они оба выражают те же самые чувства и эмоции тем же самым языком искусства» [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 31*].

Именно в эпоху Хань был проложен путь дальнейшего развития всей китайской живописи, которая «из мира сказочных образов и религиозных предрассудков вошла в мир реальной жизни – той жизни, которую каждый художник переживал лично» [*Там же*]. Живописцы развивали как технику письма кистью, так и свою индивидуальную манеру, обретая самовыражение в творчестве. Происходило это в тот период, когда известные теоретические трактаты о живописи еще не были написаны. Став первопроходцами в области новых способов живописи, новаторами жизненного и свободного стиля, живописцы древности были достаточно смелы, чтобы рисовать и писать так, как они считали нужным, они обладали тем, что последующие поколения художников называли «редким и тайным талантом», который позволял им «делать непохожее похожим» [*Там же*].

В этом же направлении развивалась религиозная живопись на свитках, сюжеты которой включали как мифических персонажей (к примеру, дракона), так и реальных. В качестве примера можно привести буддийский свиток VIII

века с изображением архатов Сянлун Луоханя и Фухо Луоханя, укрощающих дракона и тигра (Ил. 15).

Как уже отмечалось выше, во времена династий Суй и Тан жанр «цветы и птицы» развивался, прежде всего, благодаря спросу в высшем обществе на декорирование дворцов. История сохранила имена художников, прославившихся своими знаменитыми произведениями: Янь Либэнь (600–673) в императорском саду писал птиц, резвящихся в воде; Сюэ Цзи (649–713) мастерски изображал журавлей, и расписанная им шестистворчатая ширма стала образцом для современников и будущих поколений. Сюэ Цзи занимал высокий пост *либу шаншу* (главы Министерства церемоний), он владел искусством каллиграфии и считается одним из четырех величайших мастеров Ранней Тан. Бянь Луань (785–805) также искусно изображал птиц. Он служил в должности *ювэй чжанши* (главный администратор правой гвардии), был мастером *хуаняохуа*, искусно писал «траву и деревья, пчел и бабочек, воробьев и цикад, мастерски изображал сломанные ветки» [*Лю Шичжун, 2020. С. 41–43*]. К его прославленным произведениям относится известная по письменным свидетельствам картина с двумя двигающимися, будто в танце, павлинами с ярко зеленым оперением. Этих ценных птиц преподнесло императору Поднебесной корейское государство Силла, и тот повелел Бянь Луаню их запечатлеть.

В жанре «цветы и птицы» работал выдающийся мастер эпохи Тан Хуан Цюань (903? –965). Он был родом из Чэнду в Сычуани, учился живописи у танского мастера Дяо Гуанъиня, который был последователем Бянь Луаня. В дальнейшем он занимал высокую должность и состоял на службе в Академии живописи Ханьлинь при дворе последнего правителя Поздней Шу Мэн Чана, который сам был художником и каллиграфом. Хуан Цюань был выдающимся мастером *хуаняохуа*, он оказал огромное влияние на его развитие.

Главными сюжетами его картин были «изображения диковинных и благовещих птиц, редких цветов и невиданных трав, которых можно было встретить только на территории императорского дворца» [*Чжан Аньчжи, 2008.*

С. 81]. Живопись Хуан Цюаня отличает тонкая наблюдательность и тщательная проработка природного мотива. Несмотря на то, что из-под его кисти нередко выходили искусные изображения людей, бесов и божеств, пейзажи, деревья и камни, его прославили, прежде всего, картины в жанре «цветы и птицы».

Правитель Мэн Чан особо ценил работы Хуан Цюаня. До наших дней дошла история о том, «что написанная им фреска с фазаном выглядела настолько живой и реалистичной, что несколько раз подвергалась атакам белого сокола, подаренного дальним королевством» [*Там же*]. В 944 году он выполнил во дворце настенную композицию, изобразив шесть журавлей в разных позах, и благодаря этой фреске дворец стали называть «Дворцом шести журавлей». Император был до такой степени восхищен работой художника, что приказал преподавателю Академии Оуян Цзюю создать трактат о декоративно-монументальном искусстве на основе живописи Хуан Цюаня. Журавли были изображены в различных позах, а сами сюжеты получили названия: «Крик до небес», «Бьющий тревогу», «Клюющий лишай», «Танцующий в вихре», «Чистящий перышки», «Смотрящий под ноги». Об этих росписях мы можем судить только по сохранившимся копиям Чжао Цзи (императора Хуэйцзуна). Это самостоятельные композиции с изображением только одной птицы на гладком фоне. Действительно, свидетельства о картинах Хуан Цюаня имеются во многих литературных источниках, в которых отмечаются высокие достоинства его живописи, но его подлинных произведений до нас почти не дошло. В каталоге императорского собрания живописи «Сюаньхэ хуапу» («Каталог картин Сюаньхэ [императора Хуэйцзуна]»), составленном около 1120 года, перечислены 349 картин Хуан Цюаня. Судя по их названиям, этот художник стал основоположником нескольких тематических направлений в рамках *хуаняо* (в том числе «живописи пионов» – *муданьхуа*). Однако до настоящего времени дошли только две его работы, которые находятся в собрании Государственного китайского музея Гугун в Пекине: альбомный лист «Утки в камышах» (Ранняя копия XI в. Ил. 17) и картина «Редкие птицы» (948 г. Ил. 16)**.**

На первой картине изображен незамысловатый сюжет с селезнем, стоящим на одной лапке на берегу ручья на фоне камышей, и подплывающей к нему уточкой. Несмотря на кажущуюся простоту и лаконичность у зрителя складывается ощущение камерной, лиричной и, одновременно, живой зарисовки уголка природы. Все детали переданы очень тщательно, точно взяты цветовые отношения. При всем реализме, композиция не лишена декоративности.

Самая известная сохранившаяся работа Хун Цюаня из собрания музея Гугун в Пекине – «Редкие птицы» (она еще известна под названиями «Ценные птицы», «Наброски редких птиц», «Редкостные птицы»). Она была написана художником для сына в качестве образца для изучения, подражания и копирования. На небольшом листе бумаги изображены птицы, черепахи, насекомые (пчела, жук, цикада и пр.) – всего 24 представителя животного мира, которые тщательно прорисованы и выглядят очень естественно: «Одна из птиц изображена спокойно стоящей, тогда как другая, распластав крылья, порхает, у бабочек и других насекомых тонкой кистью обрисованы усики, лапки, прожилки на крылышках. Черепахи с вытянутыми шеями словно выползли погреться на солнце» [*Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн, 2001*]. Эта картина фактически бессюжетна и, как уже отмечалось выше, судя по надписи, сделанной художников в левом углу, это скорее пособие для рисования.

По сведениям, приведенным в трактате Го Жосюя «Записки о живописи: что видел и слышал» – одного из главных источников наших сведений о живописи X–начала XII веков, – у Хуан Цюаня был сын-художник, которого звали Хуан Цзюйцай, ставший впоследствии известным мастером при дворе империи Северная Сун (960–1127) и членом Академии живописи. Он получил назначение на придворную должность *дайчжао* (букв. «ожидающий приказов») и служил в Запретных покоях в императорском дворце. В трактате говорится, что Цзюйцай «чаще всего писал то, что было в Запретных садах: необычных зверей и прекрасных птиц, редкие цветы причудливые камни» [*Го Жо-сюй, 1978. С. 35*]. Также там упоминаются следующие красноречивые названия его

картин: «Соколы и горлинки в цветах персика», «Белые зайцы и фазаны», «Золотые тазы с перепелами и голубями», «Павлины и аисты» и другие. Очевидно, что он продолжал традиции *хуаняохуа*, заложенные его отцом и, в особенности, мастерски писал птиц, которые по традиционной классификации поджанров *хуаняо* принято относить к направлению «перья и пух» (*лин-мао*). В трактате Го Жосюя отмечается, что «перья и пух, структура и дух (в его произведениях) богаты полнотой, а цвет неба отличается от цвета воды» [*Там же*]. Одна из редких сохранившихся работ Хуан Цзюйцая в полной мере подтверждает характеристику Го Жосюя – это вертикальный свиток «Фазан и маленькие птицы на кусте Ююбы» (ок. 975 г. Национальный дворец-музей Тайбэй. Ил. 19).

Стиль Хуан Цюаня характеризуется большой оригинальностью, он получил название *фу-гуй* («[стиль] богатства и знатности»). Также его считают основателем «красочного стиля», так как для него колористическое решение имело большое значение, не меньшее, чем композиция. Хуан Цюань был основателем метода бесконтурной живописи, то есть такой техники, когда живописи не предшествует монохромный рисунок. Используя тонкие нюансы краски, он умело моделировал форму, а в композицию вводил фон. Стилистический вариант «цветов и птиц», получивший затем образные названия «манера знатности и красоты отца и сына семейства Хуан» и *фу-гуй* («[стиль] богатства и знатности»), вплоть до второй половины XI века занимал господствующее положение в станковой живописи [*Лю Шичжун*, 2020. С. 54–55]. Продолжая развиваться в сторону усиления красочности и декоративности, он приобрел популярность не только у придворных, но также и у художников-любителей – высокопоставленных аристократов и чиновников (их живопись получила название *шидафухуа*, а затем на ее основе возникло направление *вэньжэньхуа*).

В этот период *хуаняохуа* укрепляет свои позиции как один из ведущих жанров китайской живописи, зачастую по популярности не уступавший пейзажу. Как пишет М.Е. Кравцова: «Привлекательность *хуаняо* была во

многом обусловлена сюжетной камерностью жанра, что делало его более “легким” в эмоциональном, а иногда и в техническом отношении по сравнению с пейзажем» [*Кравцова, Хуан Цюань*]. Также распространению популярности *хуаняо* способствовала его универсальность – композиции с «цветами и птицами» подходили как для небольших камерных форматов (альбомные листы, веера), так и для крупноформатных настенных декоративных росписей и больших свитков-картин, которые эффектно украшали стены дворцовых помещений.

Вторым основателем жанра «цветы и птицы» является крупнейший китайский художников времен падения династии Тан и эпохи Удай (Пяти династий) Сюй Си (886–975, по другим сведениям, точные годы его жизни не известны). Он считается уроженцем Чжунлина (современная провинция Цзянси) или, по другой версии, Цзиньлина, и был подданным царства Южное Тан. Сюй Си родился в знатной семье. Он не пожелал становиться чиновником, карьере предпочел уединенную жизнь и занятия искусством: «В поле и саду он часто наблюдал за дикими цветами и бамбуком, водными птицами и рыбами, огородными растениями и побегами лекарственных трав. Он хранил в душе настроения и образы, воплощая их с помощью кисти в рисунках. Его картины, изображающие цветы и птиц, пленяли своей живостью. Сначала он в монохромной манере прописывал ветви, листья (…), а затем заполнял краской. Это стиль получил название *е-и* («устремления/помыслы [в] дикой пустоши») и, красиво оттеняя манеру Хуан Цюаня, сформировался в отдельный стиль жанра *хуаняохуа*» [*Лю Шичжун*, *2020. С*. 55].

Сюй Си считается автором 249 живописных работ, их описания сохранились, но сами произведения считаются утраченными. Некоторые картины все же приписываются мастеру, как, например, живопись на веере «Стрекоза и цветы сои» (Ранняя копия XII в. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 18)**.** Сюй Си является основателем манеры и техники живописи, принципиально отличной от Хуан Цюаня. В противовес «стилю Хуана», характеризовавшемуся тщательностью письма и декоративностью

композиций, живописи Сюй Си была присуща эскизность, размашистость мазков и приглушенная колористическая гамма. Он использовал светлые, прозрачные краски, дополняя ими контурные линии, выполненные тушью, или вместо графического рисунка прибегал к размыванию, выполненному способом «падающей туши» (*ломо*). Он попытался внедрить в *хуаняо* приемы так называемого бескостного метода письма – *могуфа*. В трактате Го Жосюя подчеркивается особая элегантность живописи Сюй Си, в которой «перья и пух, форма и структура легкие и изящные, а цвет неба сливается с цветом воды» [*Го Жо-сюй, 1978. С. 35*]. Го Жосюй писал: «Сюй Си был отшельником в Цзяннани со стремлениями возвышенными и независимыми, с великой свободой. Он чаще всего писал то, что было по берегам рек и озер: дикий бамбук, водоплавающих птиц и рыб в глубинах вод» [*Там же*]. В трактате перечислены такие его картины: «Дикие гуси», «Цапли», «Тростник и водоросли», «Раки и рыбы», «Пучки цветов и сломанные ветки», «Садовые овощи» и другие». Отшельнический образ жизни Сюй Си, однако, не препятствовал ни его творческой активности, ни его известности.

Названия картин, приписываемых Сюй Си, свидетельствуют о значительном тематическом разнообразии его живописи, не уступавшем Хуан Цюаню и его сыну. Выясняется, что любимыми сюжетами этого художника были, наряду с растениями и цветами (среди которых преобладали композиции с пионами и мэйхуа), водяные птицы, цикады, стрекозы и бабочки.

Манера Сюй Си, образно названная впоследствии *се-и*, далеко не сразу получила должное признание у художников и ценителей живописи по причине ее внешней простоты и незатейливости. Даже внук Сюй Си – Сюй Чунси, который вошел в круг признанных мастеров *хуаняо* первой половины эпохи Северная Сун (960–1127) и, видимо, весьма плодовитый художник, поскольку в «Сюаньхэ хуапу» перечисляются 142 его картины, отказался от творческих достижений деда, отдав предпочтение стилю Хуан Цюаня. Достойно живопись Сюй Си смогли оценить только представители творческого объединения «художников-литераторов» (*вэньжэньхуа*), противопоставлявшие себя

мастерам академической школы. В их числе – Су Ши (Су Дунпо, «Су с Восточной дамбы», 1036–1101) и Ми Фу (Ми Фэй, 1051–1107). Последний с восхищением отметил в трактате «Хуа ши» («История живописи»), что нарисованные Сюй Си цветы – словно живые и, кроме того, обладают столь уникальной внутренней энергией, что творения этого художника, в отличие от работ Хуан Цюаня, невозможно повторить. Влияние Сюй Си прослеживается в «чаньской живописи» (XII–XIII вв.), в творчестве Сюй Вэя (1521–1593), Чжу Да (1625–1705), у представителей плеяды «Восемь чудаков из Янчжоу» (*Янчжоу ба гуай*, XVIII в.), а также в национальной живописи (*гохуа*), которая как явление сформировалась во второй половине XIX века и имеет прочные позиции в китайском изобразительном искусстве вплоть до сегодняшнего дня.

Как уже отмечалось, в китайской традиционной эстетической мысли и в современном искусствоведении общепринята точка зрения, что Сюй Си является основоположником отдельного стилистического варианта *хуаняо*, принципиально отличающегося от манеры Хуан Цюаня. В дальнейшем стилистические варианты *хуаняо*, порожденные творчеством Хуан Цюаня и Сюй Си, составили две главные художественные линии этого жанра, что совпадает с «генеральными» для китайской живописи стилями письма – *гунби* («тщательная/прилежная/старательная кисть») и *се-и* («передача идеи», «писание идей/мыслей»).

Еще одной особенностью развития жанра *хуаняохуа* в эпохи Тан и Удай можно считать то, что с самого начала его формирования в нём проявилась «тенденция к внутренней конкретизации» [*Кравцова, Хуан Цюань*]. Как пишет М.Е. Кравцова: «Она предполагала появление композиций из отдельных растений и животных или воспроизведение фрагментов природы с участием каких-либо определенных персонажей – например, болотных (журавли, цапли) или водоплавающих (утки) птиц, обитателей водной стихии (креветок и рыб), цветов в окружении насекомых (чаще всего, бабочек). Процесс все большей тематической дифференциации привел к выделению множества сюжетных и стилистико-тематических вариантов *хуа-няо*, объединенных теоретиками в

группы, получившие специальные названия» [*Там же*]. Важнейшие из этих групп имеют отношение к анималистике – это «перья и пух» или «птицы и животные» (*лин-мао*) – изображения мелких домашних (кошка, собака) и диких (заяц) животных; «пернатые» (*цинь-няо*) – картины, посвященные исключительно птицам. Наряду с анималистическими сюжетами в структуре *хуаняохуа* появились особые поджанры, связанные с вариациями отдельных растений – «живопись бамбука» (*мо-чжу*), «живопись сливы» (*мо-мэй*), «живопись лотоса» (*ляньхуа*), «живопись орхидей» (*ланьхуа*), и «живопись пионов» (*муданьхуа*).

К интересным особенностям живописи жанра «цветы и птицы» относится и то, что, как правило, крупные животные и даже небольшие зверьки редко соседствуют с птицами на одной картине. К исключениям относятся композиции с кроликами и птицами, к примеру, они изображены на картине «Бамбук, воробьи и два кролика» неизвестного художника (Династия Ляо, 907–1125. Государственный музей провинции Ляонин. Ил. 39). Произведение иллюстрирует поджанр *хуаняо* «перья и пух» (*лин-мао*). Такие композиции носили благожелательный характер. Кролики, изображенные среди цветов, олицетворяли природную гармонию. Одновременно «лунный кролик» входил в эмблематическую систему украшений китайского императора в качестве символа долголетия – он изображался на парадном платье-халате на его «западном» (правом) плече на фоне белого лунного диска, стоящим под веткой корицы и толкущим в ступе волшебный порошок, который дарует бессмертие. Поскольку кролик (заяц) прочно связан с изготовлением «эликсира бессмертия», он становится пожеланием долголетия и здоровья. Также в китайской мифологии белый заяц выступает стражем-защитником животных, олицетворяет божественное начало, а красный – это знак счастливого случая и процветания. В китайском зодиаке кролик – символ женского начала и добродетельности. Он входит и в символику буддийских притч о прежних рождениях Будды, которые получили распространение и адаптировались в

Китае в III–VI веках. Одна из притч рассказывает о Бодхисаттве в образе зайца и его нравственном подвиге самопожертвования.

В Танскую эпоху изображения птиц, кроликов, как и кошек, и маленьких собачек, могли включаться в жанровые композиции с прогуливающимися или отдыхающими в саду дамами, они появляются на портретах красавиц, как на свитке Чу Вэньчу «Дама с котом» (X в. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 21). На горизонтальном свитке Чжоу Фана «Придворные дамы с цветами в волосах» (Династия Тан, 618–907. Государственный музей провинции Ляонин) изображены знатные нарядные женщины со служанками и с домашними питомцами – резвящимися маленькими собачками (Ил. 20). На этой картине отсутствует пейзаж, нет фона, и о том, что сцена разворачивается на природе, в саду, намекает фигура идущего журавля на переднем плане и куст цветущей глицинии у левого края свитка. Упомянутые две картины не относятся к *хуаняохуа*, это другой жанр – *жэньухуа* («человек», портрет). Однако можно отметить, что мастерски изображенные на них животные и птицы (традиционные элементы *хуаняо*!) придают картинам некую повествовательность, а портретам красавиц – одухотворенность. В целом можно сказать, что в вышеназванных произведениях очень органично соединяются и взаимодействуют художественные приемы нескольких жанров – *жэньухуа* и *хуаняохуа*.

Что же касается изображений крупных зверей, то здесь справедливую мысль высказал В.Л. Сычев в своей работе, посвященной происхождению жанра хуаняо в китайской живописи: «Отвечая на вопрос о том, почему изображения цветов и птиц, как правило, не сочетаются с изображением животных, следует вспомнить, что по давней китайской культурной традиции, животное олицетворяло собой физическую силу, а птица – знания, образованность (…) Поэтому естественно, образ птицы был всегда гораздо ближе культурной элите китайского общества с ее ориентацией на гуманитарную ученость» [*Сычев, 1983*]. Действительно, на свитке Чу Вэнчу «Дама с котом» изображена красавица с книгой стихов в руке, сидящая в саду у

стола. За ее спиной – куст, на ветке которого присела заинтересованно глядящая на нее сверху птица, у ног внизу – любимый кот. Складывается ощущение полной идиллии и умиротворения, вся сцена наполнена поэтической одухотворенностью и, одновременно, очень нарядна и декоративна (Ил. 21).

В эпоху империи Тан, а затем Удай были созданы основные каноны и традиции жанра *хуаняохуа* и анималистической живописи, как его важной составляющей. Тогда же была создана прочная основа для последующего его расцвета в период Сун, который протекал на фоне блестящего взлета искусства и эстетической мысли. Этому способствовало воссоздание и работа Департамента живописи в Бяньляне (с 960 по 111 гг.), а затем и основание Академии живописи в начале XII века. *Хуаняо* в этот период продолжал оставаться одним из важнейших жанров, что было связано также с общим образным религиозно-философским мировоззрением китайцев, в котором представления о внутренней связи между человеком и миром природы породили и особый аллегорический язык художественной традиции. «К примеру, – как пишет В.В. Малявин, – различные виды животных и птиц служили там эмблемами чиновничьих достижений, прототипов художественных композиций и стилей» [*Малявин, 2004. С. 41*]. Традиционность аллегорий, символов, поэтического, образного толкования еще больше закрепляется и развивается в Сунскую эпоху. Часто это не просто копия увиденного цветка или птицы, а «создание композиционно живой сцены с передачей образа и заложенного в ней философского смысла» [*Пострелова, 1976. С. 156*]. И в этой связи анималистика получает еще один важный импульс и новый вектор развития, т.к. в основу символики начинает вкладываться не только благопожелательный, но зачастую социальный или политический подтекст.

1.3. Расцвет анималистического жанра в эпоху Сун в связи с деятельностью Департамента живописи и придворной Академии художеств

Эпоха Сун считается «Золотым веком» в истории развития китайской придворной академической живописи. В этот период анималистический жанр, как и *хуаняохуа*, пережил свой первый блистательный расцвет. Несмотря на то, что это время в политическом и экономическом отношении не отличалось большой стабильностью, именно тогда был положен конец раздробленности, сохранявшейся в эпоху Пяти династий, достигнут определенный социальный баланс. Но, с другой стороны, в Китае все еще существовали автократические режимы (государства Западное Ся, Ляо, Цзинь и д.), и политического единства в стране не было. Однако города и торговля в это период процветали, а экономические и культурные обмены непрерывно росли.

Традиционно в истории империи Сун выделяют два исторических периода: Северная Сун (960–1127) и Южная Сун (1127–1279). Правление династии Северная Сун характеризуется оживлением художественной деятельности, расцветом искусства, что было во многом обусловлено существованием в ее владениях древнекитайских очагов культуры, прежде всего нахождением здесь древней китайской столицы – города Сиань. В Сунскую эпоху столицей становится Бяньцзин или Кайфэн (совр. Кайфын) на севере, а затем, при Южной Сун, Линьань (совр. Ханьчжоу) на юге. Именно в этих центрах аккумулировались лучшие художественные силы Китая, и был проложен путь дальнейшего развития национальной живописи.

В Сунскую эпоху большое количество художников было искусными мастерами «цветов и птиц». Такая живопись высоко ценилась благодаря тому, что она использовалась в оформлении дворцов и императорских резиденций. Сунские правители учредили Академию живописи и ряд художественных школ, объединивших лучшие художественные силы Китая.

Выдающимся художником-анималистом государства Северная Сун был И Юаньцзи (ок. 1000–ок. 1064), который снискал наибольшую известность как мастер, рисовавший обезьян. Он изображал и других животных, к примеру, оленей. По свидетельствам современников, И Юаньцзи неутомимо блуждал в горах в поисках зверей, за повадками которых внимательно наблюдал,

фиксируя их в памяти. Го Жосюй, также бывший его современником, в своем трактате «Записки о живописи: что видел и слышал» оставил довольно подробное свидетельство об И Юаньцзи, отметив его талант, остроумие, а также большое желание добиться успеха и найти свой собственный путь в живописи. От стандартных композиций *хуаняохуа* с цветами и фруктами, птицами, пчёлами и цикадами (в изображении которых, впрочем, И Юаньцзи также «смог добиться изящества и умения передать скрытое») художник обратился к изображению диких зверей, обитавших в лесах и горах. К тому же, причиной смены тематики его картин послужило мастерство еще одного его современника, художника Чжао Чана, полотнами с «цветами и птицами» которого, как пишет Го Жосюй, И Юаньцзи чрезвычайно восхищался [*Го Жосюй, 1978. С. 86–87*].

Чжао Чан (второе имя Чанчжи, X–XI вв.) был одним из ярких живописцев, работавших в жанре *хуаняохуа*. Он прославился картинами, изображавшими уголки сада с цветами и порхающими над ними бабочками, сидящими в траве кузнечиками, птицами среди цветущих растений. Он родился в области Цзяньнань (ныне она находится на территории провинции Сычуань). Хорошо заметно, что его метод основывался на внимательном наблюдении, а также зарисовках с натуры (сам он именовал себя *Сешэн Чжао Чан* – «зарисовщик Чжао Чан»). Последнее обстоятельство, безусловно, помогало ему в запечатлении на своих полотнах жизненной правды, помогало достоверно передавать очарование уголков природы. Его горизонтальный свиток «Бабочки, кузнечик и водные растения» (X–XI вв. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 27) полон настроения летнего дня – непритязательной красоты скромного сада с цветущими растениями на берегу ручья и порхающими бабочками. Линия «земли» расположена низко, большая часть свитка – это «небо» или «вода» (свободное пространство), которое заполняют не только детально выписанные бабочки, но и каллиграфические колофоны, а многочисленные красные печати владельцев и ценителей искусства еще более подчеркивают художественные достоинства свитка. Таким же ощущением

верно схваченного художником мимолетного момента жизни проникнут сюжет альбомного листа «Птичка на берегу» (копия эпохи Мин работы Чжао Чана. Британский музей, Лондон. Ил. 28).

По свидетельству Го Жосюя, И Юаньцзи воздержался от соперничества со столь умелым мастером, каким был Чжао Чан, и «стал рисовать сайг и обезьян»: «Бродил между Цзин и Ху, углублялся больше чем на сто ли в горы Ваньшоу, чтобы посмотреть на чёрных обезьян, сайг и оленей, забирался туда, где открывались виды на леса и камни – всё увиденное входило в сердце и запечатлевалось навсегда. Он стремился передавать необузданно-свободные природные свойства. Часто оставался на многие месяцы и жил среди горцев. Вот до чего доходила его любовь к природе и усердие» [*Го Жосюй, 1978. С. 87*].

Мастерство И Юаньцзи в передаче повадок обезьян – особенно ему удавались гиббоны – не знало себе равных. До нашего времени дошло несколько его выдающихся картин: «Гиббоны, играющие на дереве» (Ок. 1000–1064 гг. Ил. 25); «Два гиббона на дубе» (приписывается, ок. 1000–1064 гг. Ил. 26). Наблюдательность и точность фиксации китайским художником всех особенностей жизни обезьян были отмечены голландским синологом Робертом ван Гуликом, который заметил, что, к примеру, китайский художник никогда не рисовал «цепочку гиббонов, свисающих с дерева и держащих друг друга за руки – мотив, популярный в традиционном китайском искусстве, но не отражающий реального поведения этих обезьян» [*Van Gulik, 1967. P. 79–87*].

В этой связи следует сказать, что образы обезьян – традиционные темы в китайской литературе, которая была тесно связана с живописью. Помимо известного «Короля обезьян» Сунь Укуна (китайский литературный персонаж, известный по роману XVI в. «Путешествие на Запад» У Чэнъэня, один из самых популярных образов у китайских буддистов), гиббоны и макаки нередко упоминаются в китайской поэзии. Так, гиббон, населяющий верхний полог леса, которого редко можно встретить и крайне трудно поймать, считался обитателем непостижимого, неприступного мира высоких гор и глубоких долин, населенного феями и духами. Соответственно, макака была символом

человеческой хитрости, а также человеческой доверчивости и общей глупости. Гиббон же, самый популярный персонаж в китайской живописи, символизирует мир сверхъестественного, загадочного и далекого от повседневной жизни человека.

Необычайностью для придворной живописи *хуаняо*, камерностью и тонким юмором отличается свиток И Юаньцзи «Обезьяна с котятами» (X в. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 22). На нем изображена сценка, явно подмеченная в жизни: сидящая на привязи мартышка прижимает к себе котенка. Второй котенок (он расположен левее), будто отскочил в сторону от обезьянки, ощетинился, боясь попасться в ее цепкие объятия. Эту картину по праву можно считать шедевром анималистической живописи Сунской эпохи, настолько она убедительно передает и комичность реальной ситуации, вызывающей у зрителя улыбку, и уверенное владение художником мастерством передачи живых существ, их повадок, а также точность их анатомии.

И Юаньцзи провел большую часть своей жизни на юге Китая, служа учителем-наставником в конфуцианском храме своего родного города. Слава художника привела его к императорскому двору – он получил распоряжение изобразить «Сто чёрных обезьян» на западной стене зала Кайсянь в императорском дворце, а придворным было велено наблюдать за его работой. К сожалению, как сообщает Го Жосюй: «Он нарисовал только десять обезьян и умер во время эпидемии», – и эта грандиозная композиция не была завершена [*Го Жосюй, 1978. С. 87*]. Ходили даже слухи, что он был отравлен завистливыми придворными художниками[5].

О том, что анималистическая живопись в эпоху Сун имела прямое отношение к монументально-декоративному искусству свидетельствует замечательный свиток неизвестного автора «Олени среди деревьев красного клена» (X в. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 24). Его сюжет, посвященный изображению дикой природы, близок тем, которые любил

[5] Известный сунский литератор, каллиграф и художник Ми Фу (1051–1107) в своём труде «История живописи» посвятил И Юаньцзи отдельную главу, в которой рассказывает о его превосходных свитках, и сетует о судьбе этого мастера «пуха и пера», которому завидовали члены Академии живописи и которому разрешали писать только обезьян и косуль; в конце концов, по сообщению Ми Фу, он был отравлен.

изображать И Юаньцзи. Композиции свитка решена с вовсе не свойственным станковому произведению живописи размахом, широтой охвата и высоким горизонтом (что было характерно, в первую очередь, для классического китайского пейзажа *шаньшуй*) говорит о том, что она вполне могла быть изображена на стене.

Го Жосюй также упоминает о подобной настенной живописи, выполненной И Юаньцзи: «В восточном зале дворца Цзяньлун есть превосходный олень, обезьяна, лес и камни его кисти» [*Там же*]. И еще одно интересное свидетельство о мастерстве художника-анималиста сообщает нам Го Жосюй: «Однажды на ширме, которая находится перед залом Дуцзянь в городе Юйхан, он нарисовал сокола. Раньше там были гнёзда ласточек, после они там больше не появлялись» [*Там же*]. Видимо И Юаньцзи был потрясающим реалистом, и настолько точно мог передать повадки зверя или птицы, что изображение отпугнуло крылатых обитателей дворца. В этом дарование И Юаньцзи сближается с талантом его предшественника, Хуан Цюаня, который когда-то так умело и реалистично изобразил фазана на стене, что она «несколько раз подвергалась атакам белого сокола, подаренного дальним королевством» [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 81*]. Недаром И Юаньзи всегда подчеркивал свое стремление к постижению тайн древней живописи.

Его метод так же, как и у его выдающихся предшественников, основывался на внимательном изучении живой природы и наблюдении повадок птиц и зверей: «Однажды за домом в Чанша он выкопал пруд, беспорядочно разбросал там камни, кусты цветов, бамбук, сломанный камыш и среди этого поселил водоплавающих птиц. Каждый день из окна внимательно наблюдал, пока (птицы) будут двигаться или покоиться, играть или отдыхать. Таким образом, он обогатил удивительное мастерство своей кисти» [*Го Жосюй, 1978. С. 87*].

Одним из самых известных художников эпохи Сун, работавших в жанре *хуаняохуа* и его жанровой линии *лин-мао* («пух и перо») был Цуй Бо (?–1074). Он был родом из Хаоляна, состоял на службе в департаменте живописи, был

автором многих картин на свитках, в том числе изображал «лотосы, диких гусей и уток» [*Го Жосюй, 1978. С. 88*]. В отличие от И Юаньцзи, причислять его к художникам-анималистам своего времени было бы не верным, т.к. он творил в разных жанрах, в том числе занимался религиозной живописью. Однако нам хотелось бы выделить несколько свитков этого замечательного мастера, метод которого заключался также в пристальном наблюдении живой природы. Птицы на его картинах были изображены настолько живо, что он снискал себе прозвище «мастера пуха и пера» (*лин-мао*). В 1060–1070-х годах Цуй Бо работал над оформлением императорских покоев; совместно с другими художниками расписывал шелковые ширмы во дворце Цунгун-дянь, на которых изображал журавлей, стебли бамбука и пр. Очевидцы сообщают, что его работы были мастерски исполнены и производили сильное эмоциональное впечатление. Художника отличали беззаботность и широта натуры. В конце концов, он отказался от государственной службы в департаменте живописи и полностью посвятил себя искусству (императорские заказы он продолжал выполнять как свободный художник). В основу его живописной манеры легли приемы, разработанные Хуан Цюанем, в которые он привнес много нового. Одной из самых известных работ Цуй Бо является вертикальный свиток на шелке «Бамбук и цапля» (Сер. XI в. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 29). Сцена, запечатленная художником, довольно проста – за изгибающимися под натиском ветра камышами и стеблями бамбука пробирается испуганная цапля. Несмотря на камерность сюжета, художнику удалось создать довольно динамичную композицию, передать ощущение ветреннего дня и тревоги перед бурей. Т.А. Пострелова так передает свои впечатления от картины Цуй Бо: «Сочетание малопримечательного, удивительно обыденного сюжета с необыкновенной экспрессивностью художественной манеры заставляет зрителя искать скрытый смысл, намек на что-то необыкновенное, ощущать глубокую и значительную аллегорию. Это уже не только гармония мимолетно увиденных образов, но большое, привычное для автора размышление над сущностью жизни и всего живого» [*Пострелова, 1976. С. 63*].

При всех формальных признаках *хуаняохуа* эта картина выходит за рамки этого жанра, как и за рамки анималистики (при всей точности изображения натуры). Как и в ряде предыдущих, проанализированных нами картин, композиция свитка могла быть исполнена на стене, в ней есть выраженная «монументальность» и связь с традицией пейзажной живописи. Т.А. Пострелова, в свою очередь, говорит о «контрастности построения композиции», в которой соединяются «воздушность и материальность, предчувствие бури и желание покоя, зыбкая поверхность воды, развивающиеся листья растений, срываемые течением водоросли и стойкие стволы бамбука, пружинящие под порывом ветра» [*Там же*]. Благодаря умелому композиционному построению, цапля, которая изображена вовсе не на переднем плане, является главным действующим персонажем, композиционным центром, приковывающим к себе внимание зрителя.

На вертикальном свитке Цуй Бо «Две сойки, недовольные зайцем» (Ок. 1061 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 30) также запечатлен ветреный день. Автору удалось передать некую завязку сюжета – «общение» зайца, который сидит у подножия холма, и двух соек, одна из которых возмущенно на него кричит с дерева, а другая подлетает и собирается к ней присоединиться.

Несмотря на то, что все персонажи, изображенные на картине Цуй Бо, несут благопожелательную символику, зрителя не покидает ощущение неуловимой тревоги и грусти. Оно поддерживается сдержанным, почти монохромным колоритом, с помощью которого художнику удается верно передать осенний пасмурный день, изобразить еще оставшиеся на деревьях сухие листья, раскачивающиеся на холодном ветру.

Тоже волнение возникает у зрителя, при рассматривании горизонтального свитка Цуй Бо «Воробьи зимой» (Втор. пол. XI в. Национальный дворец-музей, Пекин. Ил. 31). Художнику удалось правдиво передать ощущение холода: достоверно изображены озябшие, нахохлившиеся воробьи, сидящие на голых ветвях, лишенных листьев.

Цуй Бо тонко и тщательно прорабатывает оперение птиц, возникает даже объем и «светотень», что в принципе совсем не свойственно китайской живописи. Это действительно лишь психологический эффект, проистекающий из того, что зритель «додумывает» всю картину, создает ее в своем воображении, а художник как бы задает направление для ассоциаций.

Не все работы Цуй Бо были одинаковыми по качеству, несмотря на то что он занимал высокий пост первого живописца при дворе. По-разному его живопись оценивали и современники. К примеру, Ми Фу (который, к слову, отрицательно относился вообще к *хуаняохуа*) писал о нем, как о художнике способном лишь «украшать стены чайных или винных лавчонок» [*Цит. по: Пострелова, 1976. С. 66*]. Но уже Дун Ю, живший немного позже, в «Каталоге коллекции старинных картин» оценивал кисть Цуй Бо, как «самую высшую в передаче цикад и воробьев» [*Там же*].

Ровесником Цуй Бо был Ли Гунлинь (1049–1106), известный также под именами Боши и Лунминь Цзюйши (кит. букв. – отшельник со «Спящего Дракона» – так называлась гора, близ которой была расположена деревня и, неподалеку от нее, его имение). Он родился в области Шучжоу (совр. городской уезд Тунчэн, пров. Аньхой). В 1070 году выдержал государственный экзамен и получил должность *цзинши* (гражданского офицера).

Ли Гунлинь известен, прежде всего, как мастер, изображавший лошадей. Во второй половине жизни он, правда, отошел от анималистики, обратившись к буддизму и даосизму, отдался религиозной живописи, занимался портретом и пейзажем, вел археологические изыскания, изучая период между династиями Ся и Чжоу. Стиль и содержание его произведений связаны с художественными теориями, которые были разработаны Гу Кайчжи и У Даоцзы. Самые известные его картины, относящиеся к анималистике, следующие: «Пять лошадей» или «Пять лошадей из Хотана с конюхами» («Лошадь и конюх»), а также «Табун на выпасе» (букв. «Вэй Янь следит за выпасом». Ил. 66–67). В них, с одной стороны, нашли продолжение традиции, заложенные еще Янь Либэнем и Хань Ганем. С другой стороны, его собственные картины, позднее, оказали

исключительное влияние на живопись следующего поколения художников, таких как Жэнь Жэньфа и Чжао Мэнфу. Можно найти определенные параллели в живописи Ли Гунлиня и Лан Шинина (Джузеппе Кастильоне), на примере полотна последнего «Сто лошадей».

Помимо живописи животных, цветов и птиц популярностью при дворе пользовались композиции с изображением рыб. Выдающимся мастером, посвятившим себя этой теме, был Лю Цай, работавший, предположительно, в период правления сунского императора Шэньцзуна (?–1086). На рисунке Лю Цая для веера «Рыбы резвятся в водорослях» (Кон. XI в. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 61), или на протяженном, более чем в два с половиной метра, горизонтальном свитке «Рыбы, плавающие среди опадающих цветов» (Кон. XI в. Музей искусств, Сент-Луис. Ил. 62) с поразительным мастерством запечатлены стайки рыб, свободно передвигающиеся в бассейне или пруду. «Куда ни посмотри – везде рыбы, и вездесущностью жизни нельзя не восхититься», – пишет о его картинах профессор Чжан Аньчжи [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 128*]. Чаще всего, в китайской живописи изображались карпы и золотые рыбки (их разновидности), которые были одомашнены в Китае почти две тысячи лет назад. Их разводили в фарфоровых аквариумах и прудах, в качестве декоративных, приучали выполнять нехитрые команды (приплывать на звон колокольчика и т.д.). Считалось, что рыбы приносят удачу, владеть золотыми рыбками могли только представители императорской семьи. Композиции таких картин являлись пожеланием процветания, благополучия «в избытке». В числе даосских образов-метафор рыба или стайка резвящихся в воде мелких рыбок символизировала естественность природы и отшельническое уединение человека, выбравшего путь духовного совершенства.

Рубеж XI – XII веков был ознаменован переменами, которые совпали с приходом к власти императора Хуэйцзуна (Чжао Цзи, 1082–1135). Следует отметить, что императоры Поднебесной, как правило, были восторженными покровителями искусств, людьми высокой культуры, имели хорошее

образование. Но именно Хуэйцзун вошел в историю, как даровитый художник, каллиграф, поэт, музыкант, мастер чайной церемонии (автор знаменитого «Трактата о чае», 1107 г.), коллекционер произведений искусства, реформатор и основатель Академии живописи. Он изобрел стиль каллиграфии «Тонкое золото», название которого связано с тем, что почерк императора напоминал золотую нить, скрученную и изогнутую (он вдохновлялся Ли Юем, который называл свою каллиграфию «Кинжал с золотой инкрустацией»). Хуэйцзун был приверженцем конфуцианства, покровительствовал развитию даосизма, писал труды по медицине и философии. В 1114 и в 1116 годах имел тесные дипломатические отношения с императором Кореи (Корё), которому посылал музыкальные инструменты. Потомком императора Хуэйцзуна считается уже упомянутый знаменитый художник Чжао Мэнфу (через его дочь Чжао Цзиньлуо).

Страсть к занятиям искусствами настолько поглотила китайского императора, что он отвлекся от управления государством и, в итоге, утратил свои северные владения, попал в плен к чжурчжэням, а богатейший Бяньцзин (Кайфэн), столица его империи, был разграблен. Небрежное отношение к своим государственным обязанностям привело, в конечном счете к тому, что последние годы своей жизни император провел в плену в Маньчжурии, где и скончался. Эти печальные события положили конец истории Северной Сун[6].

Тем не менее, вклад Хуэйцзуна в развитие искусства Китая своего времени трудно переоценить. Он не только сам был великолепным художником, но и поддерживал художественно одаренных людей низкого социального происхождения, предоставляя им льготы при продвижении по государственной службе, в том числе создал такую же беспрецедентную систему для отбора придворных художников. Он возродил Академию живописи, основал *Ханьлинь Хуаюань* ("Императорский дом живописи Ханьлинь"), где лучшие художники со всего Китая выставляли свои работы. Каждый год он рассылал указы по всей стране об отборе талантливых молодых людей, которых собирали и учили

[6] Одному из его сыновей удалось бежать на юг Китая. Там он стал основателем династии Южная Сун, со столицей в Линьане (ныне Ханчжоу). Новый император принял имя Гаоцзун (годы правления 1127–1162).

рисованию в императорском дворце. Иногда Хуэйцзун даже сам проводил такие уроки, обучая мальчиков изображать редкие цветы, птиц, растения из своего сада.

Огромный вклад в развитие художественного образования и искусства в целом оказала систематизированная императором и его помощниками огромная дворцовая коллекция многочисленных произведений китайского искусства, которую собирала императорская семья с первых десятилетий правления династии Сун. Она служила неисчерпаемым источником познаний в области теории и истории китайской живописи, ее техники и приемов кисти. Хуэйцзун заботился о постоянном ее пополнении, много сил отдал «собиранию каллиграфических свитков и картин в Поднебесной», и к 1106 году «собранные вещи исчислялись уже тысячами», – писал Цай Тао [*Цит. по: Пострелова, 1976. С. 67–68*]. По указанию императора и при его непосредственном участии была осуществлена классификация всех живописных и графических фондов, входящих в собрание Дворцового музея, а в 1104 году был составлен каталог *Сюаньхэ Хуапу*, который включал полторы тысячи картин.

Несмотря на то, что Хуэйцзун был разносторонним художником, писал пейзажи и жанровые композиции, его излюбленным жанром всегда оставался *хуаняохуа*, что было обусловлено не только его личными симпатиями и талантом, но и декоративными возможностями этого жанра, совпавшими с эстетическими потребностями императорского двора, с его тягой к роскоши. Развитие науки, изучение окружающего мира, прогресс естественнонаучных знаний, коллекционирование сунскими императорами редкостных представителей флоры и фауны также чрезвычайно этому способствовало.

Дэн Чунь в своей книге «Наследие живописи», изданной в 1167 году, подробно описывает некоторые картины кисти Хуэйцзуна, поражавшие современников техническим мастерством. Ему вторит Чжан Чэн, который свидетельствует: «Он обладал большой красотой Сюй Си и Хуан Цюаня. Император Хуэйцзун рисовал реки и деревни, животных и растения. Не было такого случая, чтобы он не достиг изящества» [*Цит. по: Пострелова, 1976. С.*

75]. Такова характеристика императора Хуэйцзуна как живописца. Однако самое впечатляющее – это огромное количество его собственных, упоминаемых в источниках произведений, свитков и альбомов, на которое, по меткому замечанию О. Сирена, «не хватило бы ни физических сил, ни человеческой жизни» [*Там же. С. 68*].

Довольно значительный пласт наследия Хуэйцзуна можно отнести к анималистической живописи. В числе его известных работ, в которых образы зверей и птиц занимают главное место, назовем следующие: «Голубка на ветке цветущего персикового дерева» (Ок. 1108 г. Государственный музей, Токио. Ил. 32); «Фазан и цветы» (1115 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 33); «Воробьи на бамбуке» (Начало XII в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 34); «Утки в пруду у бамбука, сороки на иве» («Утки в драконовом пруду», начало XII в. Государственный Шанхайский музей. Ил. 35); «Журавли» (1112 г. Государственный музей провинции Ляонин. Ил. 36); «Вороны на сосне» (Начало XII в. Ил. 37) и др.

Следует отметить, что перечисленные картины Хуэйцзуна – это не только крупноформатные свитки, но и листы, которые некогда входили в тематические альбомы, посвященные, к примеру «благовещим» животным и птицам. По свидетельству Дэн Чуня: «В течение долгого периода процветания и мира ежедневно поступали предметы, приносящие удачу. Все они регистрировались. Среди птиц и животных были красная ворона, белая мартышка, олень, воробей с Явы. Они все содержались в дворцовом саду» [*Цит. по: Пострелова, 1976. С. 68–69*]. Их изображал император, наряду с цветами, растениями и камнями: «Рисовал фиолетовый бамбук со сладкой ночной росой, белого ворона, красного зайца, попугаев, белоснежных гусей и фазанов с длинными волочащимися хвостами, молодых птиц-фениксов с перьями, сверкающими как яшма, черепах с блестящими глазами и звездами Большой Медведицы на их спинах, затем камни в виде сверкающих драконов и фениксов (означающих долголетие), бананы, растущие от общего стебля, с двойными листьями и перевившимися ветвями. Это также составило альбом. Затем он по одному

зарисовал всех чисто-белых животных и птиц в саду, и это составило альбом. Он продолжал добавлять рисунки, пока не сделал тысячи альбомов…» [*Дэн Чунь. Цит по: Там же*].

Примечательно, что Дэн Чунь упоминает композиции с попугаями – их также любил писать император Хуэйцзун. Мы можем составить представление о них, благодаря сохранившемуся подлинному свитку «Сидящий на цветущем абрикосовом дереве попугай, написанный пятью красками» (1110 г. Музей изящных искусств, Бостон. Ил. 38). Символика попугаев в китайском традиционном искусстве была связана с красотой их оперения. Это женский образ, который ассоциировался с молодой незамужней девушкой. Художник диагонально расположил ветку цветущего абрикосового дерева с безмятежно сидящим на ней попугаем, пленившим его своей красотой. Очень тщательно решено оперение птицы, с ярко выделяющимся красным горлышком с черными пятнышками, желтым клювом и желто-зелеными крылышками. Свиток имеет много заметок и печатей: 33 на шелке, 8 на полях, – что подчеркивает его художественную ценность. Правая часть свитка заполнена стихотворными колофонами императора Хуэйцзуна. Вот лишь несколько строк надписи, помогающей понять настроение, которое хотел передать художник: «Пестрый попугай прилетел из Линбяо. / Он вырос в императорском дворце за оградой и стал послушным и ласковым. / Он порхает по саду и поет, / Теперь, в середине весны, абрикосы в полном цвету, / И он над ними летает, преисполненный благости и безмятежности…» [*Полн. перевод см.: Пострелова, 1976. С. 71–72*]. Следует отметить, что колофоны Хуэйцзуна и его печати содержатся на нескольких известных свитках других художников (некоторые из них мы упоминали выше). Комментарии императора-художника можно отнести к выдающимся произведениям каллиграфического искусства и поэзии сунского времени, а сам он «внес значительный вклад в развитие синтетического содружества живописи, поэзии и каллиграфии» [*Виноградова, 2009. С. 18*].

В государственном китайском дворце-музее Гугун в Пекине хранится картина Хуэйцзуна «Фазан и цветы» («Цветы лотоса и золотой фазан», 1115 г.

Ил. 33). Она поражает изяществом и живостью передачи сюжета: «Чтобы схватить насекомое, фазан только что сел на ветку дерева, которая дрожит под его тяжестью. Это действие в бездействии, жизнь, которую не выразить словами» [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 128*].

Особой сдержанной красотой, трогательностью и кажущейся простотой отличается работа Хуэйцзуна «Голубка на ветке цветущего персикового дерева», которую император написал в 25 лет (Ок. 1108 г. Государственный музей, Токио. Ил. 32). На листе крупным планом изображена дикая голубка, сидящая на ветке с только-только распускающимися розовыми цветами и бутонами. Композиция полна очарования весны и легкой грусти, связанной с пониманием мимолетности запечатленного момента, мимолетности уходящей юности. Птица решена условно и плоскостно, но магия мастерства Хуэйцзуна заставляет зрителя «поверить» в ее реальность, проникнуться настроением его картины, подпасть под ее очарование. Особенно интересно решен глаз птицы – если присмотреться, то он окружен, будто лепестками у цветка, маленькими белыми точками краски. Голубка живо и заинтересованно глядит на зрителя. О даровании Хуэйцзуна изображать именно глаза у птиц свидетельствует и Дэн Чунь, не раз подчеркивавший виртуозность императора как живописца и его колористический дар: «Например, всех поражала живость глаз птиц, которую он создавал тем, что наносил каплю «лака размером в горошину», после чего глаза «выступали рельефно и казались живыми» [*Цит. по: Пострелова, 1976. С. 74*]. Можно также отметить тщательность и изысканную выписанность каждого перышка, досконально точно переданные окраску и видовые особенности птиц, которые позволяют иногда, в ряде произведений Хуэйцзуна, ставить орнитологическую и зоологическую ценность его картин над живописной. Большинство его работ отличает цветовая моделировка формы, когда каждое перо отделяется от другого светлым контуром на более темном фоне. Но мастер писал и монохромные композиции, пользуясь исключительно тушью. О таких картинах с тональной моделировкой объемов, создававшей своеобразную игру света и тени, говорится в средневековых трактатах: «Он употреблял один тон

сухой туши, достиг эффекта плотности там, где она была ему нужна, меньше показывая белого фона» [*Цит. по: Там же. С. 73–74*].

Тематические альбомы Хуэйцзуна с живописью «цветов и птиц», в том числе с анималистическими композициями, являются прекрасным примером умения наблюдать, рисовать с натуры, натуралистично передавать строение животного и растения, но в то же время и обобщать, создавать определенные образы. Его мастерство было вдохновляющим – свитки и альбомные листы пользовались большой популярностью, а потому часто копировались (что объясняет то огромное количество его картин, упоминаюшихся в средневековых трактатах, и сохранившихся реплик).

Кроме альбомных листов и каллиграфически выполненных послесловий, поэм и комментариев, император известен как автор больших станковых свитков: «Журавли у бамбукового домика», «Утки в драконовом пруду» и др. Все эти картины отличает умение «завязать сюжет», в основе каждой из картин – увиденные в жизни, в реальности сценки: кружащие над павильоном журавли, будто вернувшиеся домой после зимы; с криком и летящими перьями ссорящиеся сороки; чирикающие на ветвях бамбука воробьи – все исполнено достоверно, проникнуто ощущением подлинной жизни, и в то же время – это традиционные благопожелательные темы в китайской живописи, которые решены своеобразно и талантливо.

Хуэйцзун, безусловно, опирался на своих маститых предшественников. Хорошо известна его копия на шелке знаменитой росписи Хуан Цюаня «Шесть журавлей», о которой мы упоминали выше. Несмотря на то, что император изменил расположение птиц и написал их по-отдельности, мы можем составить об оригинале верное представление – все описанные в исторических свидетельствах птицы без труда узнаются благодаря поразительному соответствию названий и воссозданных им изображений. Ему удалось передать образы птиц в различные моменты их жизни, сохранить стиль Хуан Цюаня, эмоциональный «нерв» его живописи. В лучших танских традициях он изобразил журавлей без излишнего антуража, на нейтральном фоне. Их

моделировка достигается не светом, а цветом. Фигуры птиц как бы наложены сверху на шелк, в традиционном стиле решена линия, рисующая динамичный силуэт: «Но желание индивидуализировать каждую птицу, передать присущий каждой характер в движении, в повадке намного отличает творение Хуан Цюаня от произведений древней классической живописи. И Чжао Цзи уловил и воспринял это новшество, продолжив поиск нового в средневековом китайском искусстве живописного стиля – стиля реалистично-натурального, эмоционально-чувственного, более камерного по теме и наполненности» [*Пострелова, 1976. С. 73*].

Картины Хуэйцзуна отличаются по стилю как от свитков начала X века, так и от живописи последующих столетий. Ему удалось синтезировать в своем творчестве каноны классической живописи старого Китая, а также привнести в живописную традицию *хуаняо* свою индивидуальность, определенно стать новатором. Его творчество характеризует ряд специфических черт: сосредоточенность на определенной теме; использование свободного пространства, которому отводится важная роль в композиции; отсутствие светотеневой моделировки (согласно китайской традиции), работа исключительно цветом и линиями, с помощью которых достигается ощущение воздуха и глубины; тяготение к построению асимметричных композиций (занявших господствующее место в живописи позже, во второй половине XII–XIII в.). Неотделимой, составной частью его свитков являются печати и каллиграфически исполненный текст, который несет не только смысловую, но и художественно-декоративную нагрузку. По техническим приемам и колориту техника живописи Хуэйцзуна была очень разнообразна, его равноценное наследие составляют как полихромные, так и монохромные картины.

Следует особо подчеркнуть стремление художника к реализму, являвшееся одной из важнейших составляющих его стиля. В работах его учеников и в дальнейшей деятельности Академии живописи это направление получило еще большее развитие, что было связано с серьезным и глубоким изучением натуры и постижением философских идей бытия. Усиление

декоративных качеств живописи было обусловлено удовлетворением эстетических потребностей императорского двора с его стремлением к изысканной красоте и пышности.

Тонкий наблюдатель, мастер воссоздания мельчайших деталей окружающего мира, прекрасный рисовальщик и колорист, автор произведений с обязательным подтекстом, Хуэйцзун требовал от молодых или начинающих художников воспитания в себе таких же качеств. Нарядные, приятные глазу, декоративные и благожелательные сцены становятся самыми популярными в кругу аристократического сословия. В ряде картин мы можем проследить общие тенденции развития сунской академической живописи и композиций Хуэйцзуна. К примеру, они хорошо заметны на картинах неизвестных придворных живописцев: «Бамбук, воробьи и два кролика» (Династия Ляо, 907–1125. Государственный музей провинции Ляонин. Ил. 39), «Восемь кошек в саду», «Кошки, играющие с богомолом» (XII–XIII вв. Ил. 41, 42). Живостью интерпретации и реализмом отличается композиция «Пионы и кошка» (Северная Сун. Ок. 1130 г. Ил. 43). В связи с последними упомянутыми нами картинами, приведем описание китайским историографом рубежа X–XI веков Лю Даочунем произведений «почтенного наставника Хэ», который был родом из Цзяннани: «Прекрасно рисовал кошек, редко можно увидеть ему подобных. Изображал ли [кошек] спящими, просыпающимися, потягивающими лапы или играющими – все они были выполнены изысканно. Их черная лоснящаяся шерсть и покорные позы особенно достойны восхищения» («Оценки прославленных художников царствующей династии») [*Цит. по: Панова, 2019. С. 302*]. Комментарий Лю Даочуня свидетельствует о том, что сюжеты с кошками пользовались большой популярностью в танской и сунской живописи.

Серьезное значение имели монументально-декоративные работы, выполнявшиеся в тематике *хуаняохуа* (и не только). Это была одна из главных функций живописцев двора. У Дэн Чуня мы встречаемся с упоминанием должности министра, ведавшего оформлением интерьеров внутренних покоев дворца (эта должность впервые была введена императором Хуэйцзуном, а

первые записи датируются началом XII в.). Хотя росписи стен дворцов и храмов занимают в творчестве художников уже не такое место, как в предыдущие периоды, так как все более и более развивается станковая живопись, тем не менее, сооружение ни одного светского или культового здания не обходилось без участия монументалистов. Сохранилось письменное свидетельство, что «в 1119–1125 годах во дворце императрицы Минда стена коридора была использована художником Лю И под роспись композиции «Сто обезьян», а Сюэ Чжи создал в другом коридоре роспись «Сто аистов» (за что мастера были вознаграждены)» [*Пострелова, 1976. С. 87*]. В этой связи можно вспомнить о росписях И Юаньцзи на те же темы, которые он выполнял на сто лет раньше.

Как уже отмечалось выше, жанровые картины также могли включать изображения зверей, как, к примеру, на полотне известного портретиста Сунской эпохи Су Ханьченя «Дети, играющие в саду в зимний день» (1130–1160 гг. Ил. 40), на котором изображена сценка с котенком и резвящимися детьми. Это еще один пример синкретического сплава двух жанров классической китайской живописи: *жэньу* и *хуаняо*.

Заслуга Хуэйцзуна состоит не только в том, что он привнес в классическую живопись много нового и вдохновил своим личным творчеством последователей. Его вклад гораздо значительнее и связан, конечно, с его организационной деятельностью – развитием императорской школы живописи, имевшей общегосударственное значение, а также реорганизацией Департамента живописи, которая началась в 1073 году и завершилась созданием Академии (в 1111–1117 гг.). В ее ведение входили: художественные работы, сами художники, их творческие замыслы и решения, контроль обучения молодежи.

В основу преподавания были положены строгие правила-каноны, которые постулировали обязательность правдивого отображения окружающей жизни и «насыщение произведений идеями века». Великолепная императорская коллекция живописи и каллиграфии, как и собрание декоративно-прикладного искусства, способствовали учебному процессу: классические образцы

штудировались и копировались, изучались техника и композиционные приемы мастеров прошлого. Одно из главных занятий было посвящено изучению шедевров древности, постижению приемов творческого метода старых мастеров, выражавших свое отношение к жизни и окружающему их миру в ярких образах природы, познанию своего рода философской концепции каждой их картины. Темами экзамена по живописи служили стихи танских и сунских поэтов[7]. После обучения в школе живописи молодые художники могли поступить в императорскую Академию живописи для работы при дворе.

Дифференциация по тематическим направлениям происходила уже в художественной школе, а в Академии каждый живописец работал и совершенствовался в каком-либо одном художественном жанре: «в религиозной живописи, в жанре пейзажа, птиц, зверей, цветов, бамбука, домов, деревьев» [*Цит. по: Пострелова, 1976. С. 80*]. Работа Академии живописи теснейшим образом была связана с жизнью двора – ее подчас называли «Академия живописи, всегда следующая за императорским двором» (*Тунчан гунцин хуа-юань*).

Несмотря на то, что влияние двора и самого императора на формирование классической живописи Китая представляется бесспорным, ее развитие, как и развитие средневекового искусства в целом, определяла господствовавшая, признанная государством религиозная система – конфуцианство.

Конфуцианство покоилось на морально-этических принципах идеалистической философской школы и «обязывало художников следовать законам, на коих строится первопорядок (*ли*), господствующий над всем, он определяет меру, гармонию и структуру (*ци*) вещей, изначально устанавливает нормы связи человека и природы, человека и общества» [*Пострелова, 1976. С. 82–83*]. Неоконфуцианская мораль в эпоху Сун оказала сильнейшее влияние на теорию живописи Китая, нашла отражение во взглядах как на функцию живописи, так и на природу ее выражения. Художники различали три функции

[7] К примеру, одной из лучших картин на тему одиночества была признана экзаменационная картина ученика, на которой была изображена лодка у берега на фоне чистого неба, в лодке стоит белая цапля, а на берегу одинокая ворона: «Кругом тишина и неподвижность… На корме сидит человек. Он застыл, к чему-то прислушиваясь» [*Цит. по: Пострелова, 1976. С. 77*].

живописи (и в анималистике это прослеживается довольно ярко): иллюстративную, магическую и моральную. «В основу моральной функции были положены следующие принципы: умение увидеть хорошее способствует предупреждению дурного; зрелище дурного приводит к тому, что заставляет людей стремиться к мудрости» [*Там же. С. 82–83*]. Утверждая моральную ценность живописи, теоретики неоконфуцианства обосновывали почетную роль и место изобразительного искусства в общей системе учения. И хотя всегда, на всем протяжении средневековья, именно конфуцианство являлось духовной доминантой, «нервом» всей духовной жизни страны, на идеологические воззрения общества влияли также религиозные концепции даосизма и буддизма. При этом одна из своеобразных особенностей китайского общества заключалась в том, что идейные эстетические и этические взгляды и представления общества, в том числе и живописцев, представляли своеобразный синтез этих трех учений.

Новые технические приемы, которые появились в китайской живописи в эпоху Тан, были обобщены теоретиками искусства в важных для понимания художественных процессов того времени трудах. В Сунскую эпоху роль сюжета картины постепенно уступает свое место ее художественным качествам и содержанию. В то же время конфуцианская доктрина обогащается новыми философскими трактатами о живописи, в которых подчеркивается важность «увековечивания» идей через художественные произведения, которые таким образом прочно увязываются с понятием «вечности».

Придворные художники Сунской эпохи развивали техники и стиль живописи Хуана и Сюя, о которых было сказано выше. В их основе – правило «следования натуре» и стремление к синтезу реализма и декоративности. В период правления династии Сун основной художественный метод лежал в плоскости наблюдения за повадками, внешним видом и особенностями жизни птиц и зверей, а затем в стремлении запечатлеть их живо и выразительно, в чем мастера достигли серьезных успехов. Тогда же, на фоне расцвета академического направления придворной живописи, в среде образованных

людей возникает «непрофессиональная» живопись – *шидафухуа*, которой занимались в свое удовольствие интеллектуалы-чиновники, и которая позже перерастет в направление *вэньжэньхуа* (с его помощью художники старались выразить средствами искусства свои душевные переживания, свою индивидуальность и внутренний мир). Излюбленным жанром продолжал оставаться *хуаняохуа*, и изображения птиц и зверей достигли высокого художественного уровня. Также следует отметить, что анималистика в эпоху Сун хотя и пережила блестящий расцвет (как и *хуаняохуа* в целом), но доминирующие позиции в иерархии жанров все-таки сохранял пейзаж (*шаньшуйхуа*). Вместе с этим, достиг своего зенита *гунби*, как основной стиль китайской академической живописи, который использовался во всех жанрах, в том числе анималистическом.

ГЛАВА 2. Анималистические сюжеты в живописи придворных мастеров и художников-литераторов – представителей направления *вэньжэньхуа* (эпохи Южная Сун, Юань, Мин; нач. XII–сер. XVII в.)

Рассматриваемый в данной главе отрезок времени связан с тремя периодами в истории Китая: временем иностранных экспансий (эпоха Южная Сун, 1127–1279), монгольского господства (династия Юань, 1279–1368) и реставрации национальной государственности (династия Мин, 1368–1644).

2.1. Академическое направление и философия чань-буддизма в отражении анималистической живописи эпох Южная Сун и Юань

Период династии Южная Сун не случайно называется «Золотым веком» китайской академической живописи, его характеризуют расцвет культуры и новые достижения в искусстве. Однако в политическом отношении это время связано со спадом китайской государственности, кризисом и потерей территорий страны, унижением военной мощи Китая, сокращением его влияния. В 1127 году, когда северные земли были завоеваны чжурчжэнями и пал Кайфэн, одному из сыновей императора Хуэйцзуна, захваченного и плененного, удалось бежать на Юг. Там была основана новая столица империи Южная Сун – Линьань (ныне Ханчжоу), а новый император принял имя Гаоцзун (годы правления 1127–1162). В 1138 году в Линьане была воссоздана Академия живописи.

Работа Академии живописи в период династии Южная Сун строилась на тех же принципах, что и в предыдущее время: от художников требовалось тщательное изучение натуры, совершенствование живописных приемов путем постоянных упражнений, копирование картин старых мастеров, их методов и приемов кисти, почтительное отношение к художественному наследию прошлого. Живопись этого периода представлена монументальными росписями, картинами-свитками, альбомными листами, росписями вееров и ширм.

Жанр *хуаняохуа* (в русле которого преимущественно развивалась анималистика) был одним из ведущих. Большинство произведений создавалось

путем эстетического и поэтического осмысления и воспроизведения образов природы, в их основе – традиционная символика и почитание философских канонов. В период второй половины XII–XIII веков усиливается символический характер живописи, в ней были скрыты определенные социальные подтексты и метафоры.

В XII столетии морализирующий характер конфуцианской живописи обрастает более сложными и емкими смыслами, что требовало от зрителя или заказчика высокой культуры, поэтических и художественных навыков. «Художник, – как писал Дэн Чунь, – должен был воплощать свое чувство, в первую очередь радость, отчужденную от всего, всегда полагаясь на то, что у него в душе, а не просто черпая темы из окружающей жизни» [*Цит. по: Пострелова, 1976. С. 85*]. Мастерство живописца предполагало эстетическую одухотворенность, наполненность, «совершенствование своей души». В художественном произведении не обязательно должен был присутствовать внешний блеск, скорее ценился отказ от него, как и от красивости и показной яркости. Лучшие конфуцианские свитки отличались глубиной, сдержанностью, скромностью и беспристрастностью к материальному миру.

Как уже отмечалось в предыдущей главе, конфуцианство, а также религиозные концепции даосизма и буддизма на всем протяжении средневековья в Китае являлись основой идеологии и духовной жизни общества. Причем идейные, эстетические и этические воззрения сосуществовали в определенном синтезе, представляли собой своеобразную «синкретическую картину» единения этих трех философско-религиозных учений.

Религия даосизма привнесла в полотна художников выраженную эмоциональную составляющую, обостренность переживания и настроения, что находило выражение в придворной живописи академического стиля и в любительской живописи чиновников и непрофессиональных художников – *шидафухуа*. Такие картины повествовали о внутренних раздумьях, о впечатлении от соприкосновения с природой, выражали натурфилософское

мировоззрение художника, его представления о сущности предмета, жизненной силе (*шэнь*) и «духе» вещи (*ци*). Центральное место в учении даосизма занимала теория о *дао* – пути и вечной изменчивости природы, подчиненных естественной необходимости мироустройства во Вселенной: «Гармоническое равновесие мира осуществляется путем взаимодействия противоположных начал *инь–ян*: темного и светлого, женского и мужского, которые являются причиной всех превращений – *цзаохуа* – в природе» [*Виноградова, 2009. С. 6*]. Корни даосских пантеистических воззрений глубоко проросли и пронизывают художественную систему и мировоззрение китайских художников вплоть до современности.

Буддизм, который получил распространение в Китае с IV–V веков, воспринял многие положения даосизма, но и сам оказал на него определенное влияние. Значительную роль в этом сыграло буддийское учение «южной» школы Чань (в переводе – созерцание), а чань-буддизм в конце XII – середине XIII веков оказал значительное влияние на живопись Китая. «Не проблемы галактик и Вселенной, не структуры обществ и человеческих взаимоотношений выступали на первое место, – пишет Т.А. Пострелова, – Самым главным для мировоззрения членов этой секты, например художников Му Ци, Лян Кая, было стремление к спасению индивидуальности через самоуглубление, созерцание и самосовершенствование» [*Пострелова, 1976. С. 85–86*]. Непосредственное знание, личный опыт, основанный на интуиции и врожденных качествах, считались способом достижения мгновенного озарения и проникновения в суть явления.

По словам Тэн Гу, главное заключалось не в перенесении виденного мира на шелк или бумагу, не копирование предметов, а создание условного, относительно похожего по форме явления или вещи путем высокого художественного обобщения и мастерства, базировавшегося на неукоснительном следовании традициям.

Как мы помним, китайские художники работали исключительно по памяти на основе припоминаемых ими наблюдений и знаний академических

канонов, трактующих ту или иную тему. Но многие члены Академии живописи, видимо, работали с натуры и экспериментировали (характерный пример – анималистическая живопись императора Хуэйцзуна). В определенный момент, благодаря профессиональной подготовке и интуиции, в живописи было достигнуто поразительное приближение к реальности в передаче сути, «идеи» изображаемого объекта или явления.

Выдающимся мастером живописи XII века является Ли Ди (ок. 1100–ок. 1197). Он родился в Хэнани, начинал свою службу северосунским придворным художником в Бяньляне (Кайфэне), а затем работал в Линьане уже при Южной Сун, где он становится вице-директором Академии и во многом определяет господствовавший живописный стиль. В числе его картин много анималистических композиций, хотя дарование его было шире – он писал пейзажи, цветы и фрукты, бамбук в выразительной декоративной манере (Ил. 44). Некоторые его работы иллюстрируют поэтические произведения и буддийские метафоры, их отличают сдержанность и лаконизм. Разносторонность дарования нашла выражение в обращении мастера как к сложным, многоплановым сюжетам, так и к моноизображениям (одна собака или кошка). В таких композициях он по-новому подходит к решению художественного образа, опираясь как на сложившиеся традиции, так и на завоевания живописи и науки XII века.

Одной из самых известных анималистических картин Ли Ди является «Собака» (1197 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 45). На листе в монохромной манере изображен большой пес с благодушной мордой, в ошейнике. Он неспешно двигается, принюхиваясь к чему-то. Работу отличает лаконизм и даже некоторая строгость: «Прекрасное знание анатомии помогает художнику передать движение животного, а постановка головы и лап пса свидетельствует о естественности изображенного», – пишет Т.А. Пострелова [*Пострелова, 1976. С. 149*]. Некоторые исследователи отмечают «интимность» и даже «печаль», которыми проникнуты небольшие картины Ли Ди: «Маленькие анималистические сценки показывали то трогательных в своей

беззащитности только что вылупившихся пушистых цыплят, ждущих корма, то худую голодную собаку, обнюхивающую землю в поисках пищи. Они поражают не только достоверностью и жизненностью сюжета, но и огромной эмоциональной наполненностью» [*Виноградова, 2009. С. 24*].

То же впечатление камерности и выраженное стремление индивидуализировать живое существо отличают картину Ли Ди «Кот» (XII в. Ил. 47) и близкую ей по характеру и манере исполнения композицию неизвестного автора «Кошка (XII в. Ил. 46).

Следует отметить, что кажущаяся простота таких сюжетов вовсе не считалась таковой в живописи Китая того времени. Наоборот, собаки или, к примеру, быки и другие домашние животные или птицы, которые были у всех ежедневно перед глазами, находили самыми сложными темами для художников. «Из-за того, что люди достаточно хорошо знают собак, они всегда замечают малейшую неточность в их изображении, – сообщает Цзэн Цзыжун. – Поэтому в древности говорили, что в живописи есть четыре трудные темы, а из животных сложнее всего рисовать собак» [*Цзэн Цзыжун, 2021. С. 78*].

Картина Ли Ди «Собака» и его же «Кошка» изобилуют красными печатями, что свидетельствует о том, что эти произведения высоко ценились и находились в нескольких значимых коллекциях.

Как автор композиций «Буйволы в бурю» (XII в. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 48) и «Зима. Крестьянин на буйволе (XII в. Ил. 49) Ли Ди предстает прекрасным знатоком животного мира и уклада крестьянской жизни: «Эти работы и не жанр и не пейзаж, а новая форма – пейзаж и жанр вместе, ибо элементы того и другого присутствуют в них. В этих работах, как и в работах больших мастеров периода конца XII –XIII веков, явно присутствует опоэтизирование природы и человека», – пишет Т.А. Пострелова [*Пострелова, 1976. С. 150*]. Мы добавим, что данные композиции представляют собой своеобразный синтез анималистки и пейзажа, впервые со всей очевидностью проявленный именно в творчестве Ли Ди.

Выше мы уже отмечали серьезное значение семантики образов вола, буйвола или быка в китайском изобразительном искусстве, которых определяли термином *ню* (как и корову, т.к. половые признаки на картинах не акцентировались). В Китае бык символизирует трудолюбие, надежность и храбрость (в целом, сильные животные – физическую мощь), и одновременно, этот образ манифестирует сельскохозяйственно-ориентированную культуру страны. В Древнем Китае существовала также религиозно-космологическая традиция, в которой бык ассоциировался с Западом, бессмертием и астральным миром.

Бык (буйвол) считался ездовым животным Лао-цзы, на котором тот отправился в свое странствие на Запад. Животное было одним из важнейших образов в чань-буддизме; в особенности, его изображения получили распространение в живописи художников–приверженцев этой религиозной секты. Образы десяти быков являются чаньской интерпретацией десяти этапов постижения практик Махаяны, в которой была «воплощена суть дзэн»[8].

Наряду с реалистическими, подсмотренными в жизни композициями, у Ли Ди встречаются сугубо декоративные и пышные свитки с изображением цветов и птиц. Зачастую их даже трудно объединить с предыдущими, найти общие свойства художественного мировосприятия и творческого метода одного мастера. Исследователи творчества Ли Ди объяснят эту особенность тем, что он прожил долгую жизнь, начав работать как художник еще в императорской Академии художеств в Бяньляне, а зрелые годы и конец его жизни (именно тогда была написана его «Собака») протекали в период заката Южной Сун, после захвата власти в стране монголами.

Не случайно на картинах Ли Ди появляются хищные птицы – мотивы, которые до этого были довольно редки для придворной станковой живописи Китая: «Сорокопут на дереве зимой» (1187 г. Государственный Шанхайский музей. Ил. 50); «Сокол и фазан» (XII в. Ил. 51). Последняя композиция, на которой мастерски изображена сцена охоты хищной птицы и фактически

[8] Наиболее известный вариант выполнил художник эпохи Мин Го-ань Ши-юань «Рисунки десяти быков Сюбуна» (1414–1463).

последние секунды жизни убегающего со всех ног от нее нарядного фазана, может определенно истолковываться как предчувствие трагедии китайского императорского дома, которому уже не уйти от агрессии монгольских завоевателей.

Действительно, изображения хищных птиц (соколов и ястребов) получают широкое распространение в китайской живописи с XIII века, в эпоху правления династии Юань, т.к. они использовались монголами в охоте, очень популярной при дворе. Их символика была связана с зоркостью, силой, властью, скоростью и проницательностью. В целом же изображения хищных птиц оказались не слишком востребованными в образной системе традиционного Китая – не исключено, что это объяснялось их ассоциацией с иностранным влиянием. Также возможным объяснением непопулярности послужила их ассоциативная связь с борьбой и насилием, подобно семантике парного изображения дракона и тигра.

В еще большей степени определенный кризис системы академической придворной живописи и абсолютно иные подходы в решении художественного образа прослеживаются в творчестве Му Ци (1181/1210–1250/1281) – выдающегося представителя чаньской живописи и крупнейшего художника эпох Южная Сун и ранней Юань. На его свитке «Тигр» (1269 г. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото. Ил. 54) запечатлен один из самых запоминающихся образов «совершенно очеловеченного» хищника[9]. Крупный зверь серьезно смотрит на зрителя, нахмурив брови, и в то же время, его взгляд не лишен печали и задумчивости. Образ тигра необычен и является одним из любимых в творчестве Му Ци. Достаточно вспомнить его свиток «Сидящий архат» (Сер. XIII в. Собрание Ивасаки, Токио. Ил. 53), где тигр решен более благодушно – он безмятежно спит, укрощенный смирением старца-архата Фухо Луоханя. Это известный сюжет, популярный в буддийской живописи, когда старец-мудрец изображался с расположившимся у его ног тигром, либо спящим,

[9] Картина Му Ци «Тигр» (1269 г) является частью диптиха. Его вторая часть, с изображением дракона, выполнена художником Чэнь Чжуном, современником Му Ци. Обе части диптиха принадлежат монастырю Дайтокудзи в Киото.

положив голову на спину смиренно лежащего хищника, как на картине периода Удай предшественника Му Ци, Ши Кэ «Патриарх и тигр» («Два мастера в медитации». Сер. X в. Токийский национальный музей, Япония. Ил. 52). Живопись Ши Кэ, как и многие чаньские картины, отличает повышенная экспрессия мазка, порывистость и темпераментная размашистость движений кисти.

Манера Му Ци по сравнению с Ши Кэ выглядит более сдержанной, но также как у него, большинство его композиций решено в каноне монохромной живописи тушью, без участия цвета, что еще более усиливает их выразительность. Многие исследователи считают Му Ци продолжателем манеры Ши Кэ, как и другого художника, почти его ровесника и последователя чаньской школы, одного из классиков «лапидарной кисти» Лян Кая (ок. 1140–1220).

Сама фигура буддийского монаха Фа Чана, который жил в первой половине XIII века и работал под своим вторым именем Му Ци, а в миру носил фамилию Ли, чрезвычайно интересна. Основав монастырь Людунсы в пригороде столицы Линьань, через некоторое время Му Ци стал его настоятелем. Он учился у известного в то время чаньского художника Учжунь Шифаня и поддерживал тесные контакты с японскими монахами, жившими в столице Южной Сун, поэтому подавляющее большинство работ Му Ци впоследствии оказалось в буддийских монастырях Японии. В монастыре Людунсы, возглавляемом Му Ци, возник главный центр чаньской живописи.

И.Ф. Муриан справедливо отмечает: «В тоске по несбывшимся идеалам прошлого и в предчувствии грядущего варварства художники, подобные Му Ци, уходили от действительности, замыкались в монастырях, внося в свое творчество все больше субъективности, а значит, и новаторства» [*Муриан, 1991. С. 134*].

Чаще всего цитируется свидетельство о монахе-художнике из трактата Ся Вэньяня, написанного в 1365 году: «Монах Фа Чан, по прозванию Му Ци, любил рисовать драконов, тигров, обезьян, журавлей, гусей в тростнике,

пейзажи, деревья и камни, людей. Все у него создавалось тушью, что текла вслед за кистью. Смысл был прост. Не использовал украшений. Однако грубовато, вне древних методов-правил. По правде сказать, изысканной легкости нет» [*Цит. по: Муриан, 1991. С. 136*].

Картины Му Ци имели огромное влияние на последующее развитие живописи тушью как в Китае, так и в Японии[10]. Этот художник, чье творчество выпало на сложный период заката династии Сун с последовавшим за ней установлением в Китае правления иноземной монгольской династии Юань (1279–1368), своими картинами передал тревожное ощущение «эпохи перемен», он замкнулся в своем «эскапистском пантеизме» и привнес в живопись новые смыслы и стилистику.

Именно Му Ци удалось в образах зверей в аллегорической форме запечатлеть свои переживания, чувство острого одиночества и потерянности в «безумном» мире, полном тревог и трагизма. Лучшим творением Му Ци считается триптих «*Гуаньинь юань хэ*» («Гуаньинь, обезьяна и журавль») из коллекции монастыря Дайтокудзи в Токио, образованный тремя почти одинаковыми по формату вертикальными свитками (Ил. 56). На центральной картине изображена покровительствующая всем живущим и спасающая от бедствий людей богиня Гуаньинь, которая почитается представителями практически всех направлений буддизма в Китае. По сторонам от нее, слева изображен белый журавль (*хэ*), выходящий из бамбуковой рощи, а справа – самка гиббона, сидящая на дереве и прижимающая к груди своего детеныша.

Картину «Обезьяна с детенышем» (правая часть триптиха), исполненную Му Ци в середине XIII века, отличает большая выразительность. Мы отмечали, что в китайской классической живописи изображения обезьян получили большое распространение в Сунскую эпоху, к примеру, они являлись сквозной темой в творчестве И Юаньцзи.

[10] Картины китайских мастеров, в особенности, представителей чаньской школы живописи, уже начиная с XIV века коллекционировали и высоко ценили в Японии, где они послужили толчком в возникновении самостоятельной японской школы живописи *дзэнга*.

Китайские буддисты адаптировали и расширили традиционные «обезьяньи» метафоры для обозначения человеческих качеств. Известным примером такой метафоры является китайская «обезьяна разума» (*синь-юань*), которая символизирует «неустроенный, беспокойный, непостоянный ум». Как мы уже говорили выше, образы обезьян входили в традиционный круг тем китайской литературы и живописи. В трудные времена истории Поднебесной (прежде всего, в периоды иноземного господства) литературное творчество нередко находилось под запретом, и поэты-художники были вынуждены именно в живописи находить выражение своих идей, в метафоричной форме выражать свои размышления и недовольство.

На левой части триптиха Му Ци изобразил журавля (Ил. 56, 58). Согласно китайским верованиям, пара «гиббон и журавль» (юань-хэ) стала литературным и художественным символом «долгой жизни», т.к. журавль был связан с долголетием, его длинная шея и ноги якобы позволяли птице поглощать энергию (*ци*) и жить до тысячи лет. Но в контексте живописи Му Ци благопожелательные значения уходят на второй план, а его картины транслируют совсем иные смыслы. В его «Журавле, выходящем из бамбуковой рощи» выражено «не философичное раздумье о потерянности живых существ в безмолвном и отъединенном мире воплощенного Абсолюта, что было свойственно лучшим лирическим произведениям сунских художников, а смертная, страстная тоска отчаявшегося одиночества» [*Муриан, 1991. С. 140*]. Формально, иконография журавля, как и «дух» древней живописи Му Ци передал довольно точно, согласно академической традиции: точно даны его пропорции, фактура перьев, даже легкая подцветка, подчеркивающая характерные особенности птицы, ее окраску. Но, одновременно, широкий шаг журавля, его открытый в крике клюв настораживают зрителя и как бы сбивают его с толку, заставляя задуматься.

Такое же ощущение возникает при рассматривании известной композиции Му Ци «Птица багэ на старой сосне» (она известна также под названиями: «Старая сосна и багэ», «Птица», «Сорокопут на сосновом стволе»,

«Птица на сосне», – и происходит из частного собрания Мацудайра, Токио. Ил. 55). Она написана черной тушью легкими, широкими мазками на вертикальном бумажном свитке. Как справедливо отмечает И.Ф. Муриан: «Традиционный сюжет здесь перерастает в значительную своим содержанием тему, которая посвящена раскрытию чаньского понимания картины мира, его особого психологического символизма» [*Муриан, 1991. С. 133*]. Большая часть свитка остается свободной, а изображение птицы, сидящей на изогнутом стволе старой сосны, сконцентрировалось в нижнем левом углу. Весь объем дерева, его кроны, остается «за кадром», и лишь свисающая сверху тонкая ветка с длинной хвоей и шишкой намекает на его масштаб. Зрителя при взгляде на картину сразу окутывает магия живописи Му Ци с его необычным художественным решением композиции, имеющей, казалось бы, традиционный сюжет, характерный для жанра *хуаняо*. «Виден глаз птицы или нет, опустила она голову или совсем спрятала ее под крыло, почти не имеет значения, – пишет И.Ф. Муриан, – Форма пятна туши, передающего образ птицы, своим рваным очертанием и унылым ритмом обрывающихся внизу мазков создает у зрителя ощущение, что птице холодно, ей не до красоты и радости, она не ждет облегчения. И аморфная масса старого ствола сосны только подчеркивает бесполезную цепкость сильных и длинных лапок багэ. За фигуркой птицы – пустота, враждебная, настороженная, как колкие и безжалостные иглы сосны. Другая ветка сосны, свисающая сверху, такая же жесткая и сухая, усугубляет ощущение пустоты и бездонной пропасти, на краю которой сидит сжавшаяся, одинокая птица» [*Муриан, 1991. С. 133–134*].

Считается, что Му Ци скончался во время монгольского правления Хубилай-хана (1280—1294), а значит, последние годы его жизни прошли в самом начале эпохи Юань.

Покорение Китая монголами впервые поставило страну под власть иноземцев. После распада государства Южная Сун на территории Китая была основана новая империя, управлять которой стала монгольская династия Юань (1279 – 1368).

Эпоха Юань является особым периодом в развитии традиционного китайского искусства и литературы. Она длилась относительно недолго, менее ста лет, что для китайской цивилизации имеет скромный масштаб. Однако это время было сопряжено с большими потрясениями для китайского общества. В ранний период монгольского правления традиционная китайская живопись, как и остальные виды искусства, развивались с большим трудом, что было связано с напряженной социально-политической ситуацией. В это время была прервана официальная художественная деятельность во всех областях национальной культуры, в том числе литературы и искусства, была закрыта придворная Академия живописи.

Монголы свысока относились к коренному китайскому населению, они дискриминировали высокообразованных китайских интеллектуалов, которым под страхом смерти было запрещено заниматься литературной деятельностью, занимать государственные должности. Из-за глубоких национальных противоречий и преследований в кругу коренных китайцев были распространены эскапизм и ностальгия, большинство ханьских чиновников не хотело служить новому правительству. Многие образованные люди находили прибежище на юге Китая, вдали от политического центра, либо уходили в монастыри. Путем эскапизма китайские интеллектуалы пытались сохранить свою древнюю культуру и искусство, в мыслях обращаясь к блестящему прошлому своей великой страны.

Поскольку литературное творчество находилось под строгим запретом, это открыло новые возможности для развития живописи, благодаря которой просвещенные литераторы могли в завуалированной форме выражать свои идеи и гражданскую позицию. Это стало причиной появления ряда выдающихся художников, живопись которых была наполнена иносказательными смыслами и даже скрывала политический подтекст. Несмотря на то, что в кругу таких мастеров постепенно складывался своеобразный культ старины, возвеличивания древней китайской культуры, созданной в течение «Золотого века» династии Сун, в стилистике своих произведений они не следовали точно

за художниками сунской поры, а соединяли манеру и почерк живописцев разного времени, стремясь выразить свою индивидуальность.

По мнению китайских историков искусства, династия Южная Сун была зачаточным периодом в истории живописи *вэньжэньхуа*, когда благодаря живописи непрофессиональных ученых-чиновников (*шидафухуа*) стало складываться это новое направление. Термин *вэньжэньхуа* появился позже, он был впервые предложен китайским художником-мыслителем Дун Цичаном, жившим в начале XVII века, и оказался очень точным. Он переводится как «живопись ученых-интеллектуалов» или «живопись литераторов». Именно тогда «непрофессиональное» искусство стало тем инструментом, с помощью которого в живописи воплощалась поэтика мироощущения автора, в которой, в свою очередь, лаконичными, простыми словами повествовалось о личном и глубоком восприятии мира и природы. Пожалуй, поэтому Су Ши так высоко оценивал картину своего любимого художника Танской эпохи Ван Вэя: «Когда стихи и картины пишутся по одному закону, небо становится ясным (...) Посмотришь на картины Танской эпохи Ван Вэя – в них стихи, прочитаешь стихи Ван Вэя – в них картины» [*Цит. по: Завадская, 1975. С. 31*].

В творчестве многих художников того времени можно видеть смешение и попеременное проявление то более академических, то более новаторских черт. Высокая образованность, приверженность лучшим чертам академической школы, владение традиционным мастерством и преобразование этого мастерства так, что большинству современников оно казалось, порой, слишком грубым, зачастую безобразным, – все это выливалось в стремление художника замкнуться и уйти от реальности, привнести в живопись свои правила, новые истины, а старые считать потерявшими силу.

Сегодня трудно объяснить первопричину отрицания чаньскими художниками традиционных норм китайской философии и складывавшейся новой эстетической мысли (чаньские идеи родились в Китае еще в VI веке в лоне ортодоксального буддизма и были близки миропониманию древнекитайского даосизма). Для исследователей несомненным представляется

то, что именно история китайского общества XIII века «вызвала к жизни поразительное умение чаньских адептов балансировать на грани противоречий, находить спасение в гибели, в действии обретать непознанную истину и тут же отрицать осмысленность всякого действия (…) Закат культуры и государственности, который переживало китайское общество в XIII веке, подвигал мыслителей и художников на эмоционально и философски подготовленное приятие надвигавшейся пустоты и попытки исследовать ее непостижимым, отчаянным напряжением мысли» [*Муриан, 1991. С. 140*].

Тем не менее, в Китае, в отличие от Японии, куда картины Му Ци попали приблизительно в середине XIII века, а в XIV–XV столетиях уже высоко ценились, вызвав волну подражаний, к творчеству художника-монаха относились неоднозначно и настороженно. Его живопись не соответствовала канонам академической традиции, в ней отсутствовала изысканная гармония индивидуальной и аристократической манеры художников-любителей направления *шидафухуа*, что вызывало критику со стороны составителей каталогов и теоретиков искусства. Этим объясняется сосредоточение наследия художника в Японии.

Что касается китайских собраний, то в числе картин, которые приписываются Му Ци, достоверно подлинным считается горизонтальный свиток «Овощи и плоды» из собрания музея императорского дворца Гугун в Пекине (Ил. 60).

Постулаты Чань (прежде всего, о невыразимости истины в прямом понятии) получили воплощение в образах анималистических картин целого ряда художников-монахов. Подавленные трагическими событиями, постигшими страну, живописцы-монахи буддийской секты Чань, «считали отшельническую непритязательную жизнь среди природы средством обретения внутренней гармонии и достижения истины» [*Виноградова, 2009. С.24–26*] Художники-монахи в своих анималистических композициях, пейзажах, живописи *хуаняо* «старались уловить настроение, увидеть то, что открывается взору внезапно, поражает своей неповторимостью и естественностью

проявлений. Отсюда условность и каллиграфизм образов, ощущение загадочности, зашифрованности предметов, таящей за внешней формой внутренний подтекст. Культура поэтического намека, передачи целого через малую деталь, лаконизм живописных средств, сведенных к линиям, пятнам и размывам черной туши, ярко проявились в эмоционально-обостренном образе природы, созданном живописцем Му Ци» [*Там же*].

Художники секты Чань своим подчеркнутым презрением к роскоши и изобилию жизни, своими смелыми, почти гротескными композициями, выполненными на бумажных свитках и листах, как бы бросали вызов академическим картинам, стремились выйти за рамки установленных профессионалами Академии норм. «Однако свободная импровизационная манера их живописи породила, в свою очередь целую систему “правил без правил” и создала свою устойчивую изобразительную традицию, свой стиль *сеи*, требующие особого мастерства и совершенства владения техническими приемами и законами каллиграфии. Она внесла еще одну грань в развитие китайской живописи жанра *хуаняо*, сосредотачиваясь на динамичности и эмоциональной сути образа» [*Там же. С. 26*].

В китайской живописи конца XIII века очень остро прозвучала нота отчаяния, которая, со временем переросла в саркастические интерпретации и юмор последователей чаньской школы живописи. Была открыта и проторена дорога свободной и непринужденной манере кисти, непредвзятости отношения к традиционной живописной теме, которая может трактоваться и преобразовываться мастером в новое художественное открытие. Отголоски его можно найти в творчестве многих позднейших китайских и японских художников, в их искреннем искусстве, в их живом понимании окружающего мира. Повышенная экспрессия мазка, порывистость и темпераментная размашистость движений кисти, эскизность и кажущаяся небрежность почерка, дающего почувствовать динамику жизни природы и создающего ощущение внезапной схваченности мотива, столь характерные для мастеров кисти более

позднего времени и современных художников *гохуа,* наследовали направление, заданное именно во второй половине XII–XIII веках.

2.2. Реализм и принципиальный символизм анималистической живописи эпохи Юань

Живопись эпохи Юань, несмотря на всю сложность и неоднозначность политической и социокультурной ситуации в стране, считается одной из ярких страниц в истории китайского искусства. Это же утверждение можно отнести и к анималистической живописи того времени.

Для картин в жанре *хуаняо* династии Юань характерно обращение к монохромной лапидарной технике кисти и туши, сочетание приемов живописи предыдущего времени, танского и сунского, их ясности художественного языка, виртуозности и индивидуальности почерка.

Обращение к монохромной технике туши было обусловлено еще и объективными обстоятельствам, которые были вызваны тем, что уже в период государства Южная Сун минеральные пигменты являлись редкими и дорогими материалами, были доступны лишь придворным художникам Академии живописи и состоятельным представителям *шидафухуа*. Большинство месторождений минералов, из которых изготавливались краски, находились на севере Китая, который был оккупирован и труднодоступен как при Южной Сун, так и при Юань. Когда была закрыта Академия живописи, монгольские правители перестали снабжать красками придворных художников. Таким образом, объективные обстоятельства повлияли на выбор туши юаньскими художниками в качестве доступного и недорогого материала.

Техника туши в Китае к началу эпохи Юань также претерпела изменения, усложнилась. Известно, что в дотанские времена тушь использовалась для рисования без особых технических вариаций. Они появятся позже, благодаря технике многотональной (разбитой) туши и мазков разной густоты, которые были введены художником и поэтом Танской эпохи Ван Вэем, что стало новой страницей в истории китайского искусства.

Таким образом, в эпоху Юань возникли особые условия, послужившие толчком к широкому распространению монохромной живописи. В руках юаньских художников тушь стала прекрасным инструментом – она не просто была чёрной краской, она была волшебным изменчивым веществом, с помощью которого можно было создавать самые разнообразные композиции. Средневековые теоретики искусства Китая отмечают, что существует следующие оттенки туши, которые называются «Пять тушей» (или «Шесть красок»): «светлая», «темная», «густая», «сырая» и «сухая». В качестве «шестой» краски имеется в виду пустое незаполненное пространство, которое имеет большое значение в китайской классической живописи.

Построение композиции зависело от основного содержания картины и творческой идеи. Парадоксально, но в китайском изобразительном искусстве моноизображения считаются самыми сложными, а сюжеты с многочисленными предметами более просты при построении композиции. Получил дальнейшее развитие и принцип «концентрации в углу или у края полотна», которым славился художник Сунского периода Ма Юань. С помощью всех перечисленных состояний туши и композиционных приемов китайские художники Юаньской поры могли создавать живые анималистические образы и сюжеты, полные достоверности и реализма. Они создавали свою «реальность» тушью, а «иллюзия» подлинности появлялась без нанесения красок, т.е. с помощью «пустоты» и свободного пространства. Такой прием воплощен в поной мере в работе юаньского живописца Лай Аня «Рыба и водоросли» [1279–1368 гг. Бостонский музей изобразительных искусств. Ил. 63]. Крупная рыба изображена как бы плавающей в воде, для чего художник оставил пустое пространство, слегка наметив окружающие ее водяные растения – он умело создал полную иллюзию водной среды.

Художественный синтез живописи, каллиграфии и печати, который был утвержден императором Хуэйцзуном во времена Северной Сун, продолжал сохраняться и в эпоху Юань, став своеобразным каноном, в особенности, в живописи *вэньжэньхуа*. На свитке или альбомном листе могли присутствовать

как надписи автора, так и комментарии коллекционеров последующего времени, а также их печати. Китайские интеллектуалы считали, что живопись должна выступать в единстве с поэзией, это считалось вершиной мастерства. Современный исследователь Цзун Байхуа справедливо отмечает: «Китай – это царство и родина поэзии (...) Из “Книги песен” мы словно слышим эхо древности; в словах “утки кричат на островке”, “красавица стоит у воды” звучат отзывы времен. Так современный человек возвращается в древние века с их простотой и непосредственностью, к безгрешному человеческому раю» [*Цзун Байхуа, 1981. С. 68*].

В эпоху Юань *вэньжэньхуа* стало новым развивающимся художественным направлением китайской живописи, потеснив позиции академической школы. В этот период *хуаняохуа*, как и анималистика, которые оформились в Сунскую эпоху в самостоятельное высокохудожественное и самодостаточное жанровое направление со своими подгруппами, получили новые импульсы развития. Е.В. Завадская пишет: «Ясность членений, точность слова, необычайная изысканность и простота образов отличают как само искусство, так и его теорию в период Юань» [*Завадская, 1975. С. 127*].

Основные тенденции развития юаньской эстетики выразились двояко: с одной стороны, утверждался строгий традиционализм, который был, прежде всего, связан с официальной линией в искусстве; с другой – весьма сильны были романтические, индивидуалистические веяния в духе южносунских традиций [*Там же*].

Система ассоциативных образов художественного языка начала складываться в Китае в глубокой древности. Как уже неоднократно отмечалось, китайской живописи свойственен принципиальный символизм. Еще одна особенность связана со спецификой китайского языка, когда отдельные иероглифы и слова могут быть омонимичными парами – звучащие одинаково, они являются многозначными фонемами. Омофоны широко распространены в китайском языке и живописи. Значения таких фонем идеализировались, становились устойчивыми и сохранялись на протяжении долгого времени, их

хорошо знали и узнавали. Стороннему зрителю без понимания иносказаний зачастую невозможно постигнуть смысла художественного произведения. Этот сложный язык, безусловно, был понятен художникам и образованным ценителям, интеллектуалам своего времени. Персонажи живой природы, будь то растения или животные, чаще всего имели благопожелательное значение, обладали призывающей счастье и благополучие символикой. Самую большую группу таких устойчивых образов-символов составляют цветы и растения[11]. Однако животные и птицы, насекомые, пресмыкающиеся и рыбы – главные представители анималистики в изобразительном искусстве, – также наделялись своей благопожелательной семантикой. Представители флоры и фауны нередко выступают в семантическом единстве в контексте жанра «цветы и птицы», в котором с течением времени стали формироваться свои поджанры. К примеру, анималистические: *чунъюйхуа* (насекомые и рыбы); *няошоухуа* (птицы и животные) и др. Каждый художник, конечно, трактовал тот или иной сюжет по-своему, и в зависимости от элементов композиции и общего замысла, каждая картина несла свою идейную и образно-смысловую нагрузку.

В эпоху Юань самыми устойчивыми и распространенными темами живописи становятся бамбук и конь – образы, которые были прочно связаны с конфуцианской этикой, философией даосизма и чань-буддизма. Они символизировали идеал учёного (бамбук)[12], которого не могут сломить невзгоды жизни и верного и преданного стране чиновника, государственного деятеля (конь).

В составе группы художников, происходивших из южного города Усин, следует выделить Цянь Сюаня и Чжао Мэнфу, которые специализировались на живописи жанра «цветы и птицы», а последний прославился виртуозным изображением коней.

---

[11] К примеру, «Три друга холодной зимы» (сосна, бамбук, слива мэйхуа); «цветы четырех сезонов» (пион, лотос, хризантема, мэйхуа); четыре «благородных» (орхидея, бамбук, хризантема, сосна). В свою очередь, у каждого растения или цветка была своя символика, большое значение имело, изображены ли они по-отдельности или вместе, и с каким дополнительным элементом.

[12] Нередко, «живопись бамбука» выделяют даже в отдельный самостоятельный жанр живописи (*чжушихуа*), настолько он оказался емким и выразительным для китайских мастеров. Сам процесс его изображения художники Сунской эпохи представляли философским и мистическим действом. Основателем «живописи бамбука» считают выдающего художника и каллиграфа Вэнь Туна (1018–1079).

Цянь Сюань (1239–1299) был верным сторонником конфуцианской религиозно-философской системы, которую он изучал с детства. Получив хорошее образование, он сдал государственный экзамен, но не успел стать чиновником, так как еще до назначения его на должность, столица государства Южная Сун была захвачена монголами. Цянь Сюань отказался служить династии Юань и уехал в родной город, где вел уединенный и отшельнический образ жизни, всецело посвятив себя искусству, каллиграфии, поэзии и наставнической деятельности. Он относился к «иминям» (отказавшимся служить государству китайцам), которые часто бедствовали, но не утрачивали своих идеалов и присутствия духа. Самым известным его учеником был Чжао Мэнфу (1244–1322), который вместе со своим учителем снискал большую славу живописца. Цянь Сюань наследовал и развивал сунскую художественную традицию, внимательно изучал работы великих мастеров прошлого Китая и придерживался стиля *гунби*, который был свойственен академическому направлению сунского времени. В его живописи воплотился «дух древней живописи» (*гуъи*), что важно для понимания эволюции стиля его ученика, Чжао Мэнфу.

В глазах китайских исследователей живопись Цянь Сюаня служит связующим звеном, отражает переход от эпохи Сун к Юань, являясь вехой в развитии *вэньжэньхуа* [*Е Шанцзин, 2015. С.242*].

Как мы отмечали выше, знаменитым учеником Цянь Сюаня и известнейшим художником эпохи Юань был Чжао Мэнфу (1244–1322) – один из потомков сунского императорского дома. Он тоже родился в городе Усин (пров. Чжэцзян) и получил прекрасное классическое образование. В период стабилизации власти империи Юань, когда монгольские правители старались заручиться поддержкой высокообразованных ханьцев, Чжао Мэнфу был призван ко двору и обласкан императором Хубилай-ханом (Ши-цзу; 1215–1294). Правитель высоко оценил его многочисленные достоинства и таланты и так отзывался о нем: «У Чжао Мэнфу есть благородное происхождение, красивая обворожительная внешность, он также является честным и образованным

человеком, одновременно талантливым в литературе, живописи и каллиграфии, кроме того, он ещё хорошо разбирается в буддизме и даосизме» [*Цит. по: Чжао Мэнфу, ЭБ*].

Чжао Мэнфу переезжает из южного города Хучжоу, в котором он жил после падения сунской династии, в новую столицу Даду (Пекин). Отличаясь честностью и порядочностью, в течение пяти лет он контролировал исполнение правительственных постановлений и реформы в стране, много ездил и сделал много полезного для улучшения жизни коренных китайцев. Однако не все его соотечественники приняли тот факт, что он пошел на службу к монгольским правителям, некоторые посчитали это предательством и изменой (в среде китайских учёных суровая критика в отношении него продолжалась долгое время). Тем не менее, Чжао Мэнфу пережил четырёх монгольских императоров, служил губернатором в двух провинциях (Чжэцзян и Цзянси), и занимал множество других важных постов.

В течение своей службы Чжао Мэнфу старался отстраняться от политических интриг, исповедуя учение «*чаоинь*» («отшельник при дворе»). Возможно, что его переживания, напряженность, противоречие между активным участием в жизни государства, самоуглублением и внутренним одиночеством вполне могли найти отражение в его живописи.

Чжао Мэнфу никогда не был придворным художником, ведь будучи государственным чиновником, он занимал гораздо более высокое положение в ранговой иерархии Китая. Скорее, он занимался живописью, каллиграфией и поэзией исходя из своих духовных потребностей. Как сторонник живописи *шидафухуа*, Чжао Мэнфу не придерживался правил академической школы и даже считал их рутинными. «Он говорил, – пишет Чжан Аньчжи, – что учился живописи у танских мастеров, и не хочет иметь ничего общего с южносунскими художниками, которых считал недостойными» [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 140*].

Как большой знаток и ценитель старины, Чжао Мэнфу собирал и хранил картины старых китайских мастеров-интеллектуалов и каллиграфов эпох Тан и

Северной Сун, в их числе работы Су Ши (1037–1101), Ли Гунлиня (ок. 1041–1106) и Ми Фу (1052–1107).

Определенно, Чжао Мэнфу можно считать новатором живописи ученых-чиновников (*шидафухуа*), в которую он привнес глубокое знание и понимание канонов танской и северосунской живописи. «Подобно “импрессионистам” из числа ученых мужей, он любил рисовать орхидеи, бамбук, деревья и скалы. Похоже, что людей и лошадей он писал на государственной службе, а орхидеи, бамбук и прочее – для души», – пишет о нем Чжан Аньчжи [*Там же, С. 139–140*].

Картина Чжао Мэнфу «Удод на ветке бамбука» (Кон. XIII в. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 78) – один из примеров его живописи в жанре *хуаняо*. Первый иероглиф в китайском названии удода (*шоу дай у*) созвучен слову «долголетие». Таким образом, этот сюжет метафорически означает пожелание долголетия и счастья. Птица написана "безкостно" – то есть без контура, а бамбук выполнен в технике *шуангоу* – двойного контура. Картина Чжао Мэнфу решена в сдержанных, серо-коричнево тонах, в духе северосунского реализма, она напоминает старинное шелковое полотно, отмеченное «духом древней живописи» (*гуъи*). В работе заметно влияние его учителя и друга Цянь Сюаня, который был известен, прежде всего, как мастер жанра «цветы и птицы».

Действительно, Чжао Мэнфу стремился в своих произведениях передать «дух древней живописи» (*гуъи*). Он являлся последователем философии своего предшественника, художника и мыслителя Су Ши, который утверждал, что «подобие формы не является целью создания образа, идея рождается раньше кисти» [*Су Ши, ЭБ*].

Одной из самых плодотворных стала для Чжао Мэнфу тема «Кони и конюхи». Известно, что он рисовал лошадей с детства, а затем уже будучи чиновником, вернулся к рисованию и прославился при монгольском дворе Хубилай-хана. Большинство его картин были предназначены для подношения

другим чиновникам и придворным. До наших дней дошло множество копий с «конских картин» Чжао Мэнфу и несколько выдающихся его оригиналов[13].

Наиболее известной многофигурной картиной Чжао Мэнфу является «Купание коней» (Сер. 1290-х гг. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 70). На свитке изображены четырнадцать коней разной масти, а также купающие их и ухаживающие за ними конюхи (их девять). Примечательно, что большинство конюхов написаны Чжао полуобнаженными, что совершенно не типично для китайской классической живописи. Картину считают метафорой способности императора Хубилая распознавать в разных людях таланты – это своеобразный панегирик ему.

В Китае на протяжении веков конь был живописной метафорой чиновника-учёного. Например, в каталоге императора Хуэйцзуна «Сюаньхэ Хуапу», составленном в XII веке, написано следующее: «Говорят, учёным мужам часто нравятся изображения коней, потому что они служат для них аналогией всех видов их деяний, так как кони, если их сравнить, бывают беспородными клячами и чистокровными скакунами, медлительными и быстрыми, малозаметными и выдающимися, несчастными и счастливыми» [*Цит. по: Чжао Мэнфу, ЭБ*]. Отсюда такое разнообразие и большое количество в китайской живописи «портретов коней», которые символизируют людей разных способностей.

Определенное внимание художник уделил на свитке пейзажу – реке, деревьям, с помощью которых ему удается выстроить планы и наметить глубину. Картина написана на шелке в стиле *гунби* («тщательная кисть») в полихромной манере, яркими и густыми красками, и изобилует довольно большим количеством подробностей. Некоторые исследователи считают, что на создание картины «Купание коней» Чжао Мэнфу вдохновил горизонтальный свиток Ли Гунлиня «Табун на выпасе» (Кон. XI в., Государственный китайский

[13] Джеймс Кэхилл (один из лучших знатоков юаньской живописи) заключает, что композиции с лошадьми и сюжет «Кони и конюхи» в творческом наследии Чжао Мэнфу представляют большую атрибуционную сложность, так как существует большое количество как подражаний и подделок, так и множество подлинников того же времени на ту же тематику, которые созданы менее известными авторами (в надписях они могли ложно сообщать, что это копия с работы Чжао).

музей Гугун, Пекин. Ил. 64). Однако можно заметить, что композиция Чжао более лирична, в ней нет такого размаха и огромного количества лошадей, как у северосунского мастера.

Ранним свитком, который Чжао Мэнфу написал в возрасте 26 лет, является «Кочевник с лошадью на ветру» (Ок. 1280 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 72). В отличие от предыдущей композиции, он выполнен более лаконично, почти в монохромной гамме, и близок по тематике сюжета еще одному произведению Ли Гунлиня «Пять лошадей» (1090 г. Частная коллекция, Япония. Ил. 66). В то же время, по своему решению композиция Чжао заметно отличается от него. В центре запечатлен гнедой, щиплющий траву, конь, у которого развивается пышная грива. Его держит на привязи конюх-сигуань в танских одеждах с длинными рукавами и в головном уборе, закрывая свою голову от резкого порыва ветра. Сигуани при Тан занимались объездкой лошадей, они были кочевниками из степи (хуннами). Исследователи видят в манере живописи Чжао Мэнфу прямые отсылки к живописи эпохи Тан (в особенности, к композициям с конями Хань Ганя), что выразилось в строгом отборе деталей и самом художественном решении, однако эмоциональные нотки – стремление изобразить ветреный день, включить фигуру человека, вывести картину за рамки анималистического сюжета, – говорят об ином подходе, который все же ближе северосунской живописи.

Картина «Чиновник верхом на коне» (1297 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 71) определенно была создана Чжао Мэнфу под впечатлением творчества Хань Ганя (715–781). Это подтверждает собственноручная надпись художника: «С детских лет я люблю рисовать лошадей. Недавно мне довелось увидеть три подлинных свитка кисти Хань Ганя. И теперь я начинаю кое-что понимать в его идеях» [*Цит. по: Чжао Мэнфу, ЭБ*]. О намерении Чжао интерпретировать старинные образцы живописи свидетельствует другая надпись на этом же свитке, сделанная им в 1299 году: «Картину не только трудно нарисовать, ещё труднее её понять. Я люблю рисовать лошадей, потому что обладаю талантом и могу изобразить их с

большим мастерством. Я почувствовал, что в этой работе могу сравниться с танскими мастерами. В природе должны существовать люди с острым глазом [способные понять это]» [*Там же*].

На свитке Чжао Мэнфу изобразил всадника – молодого человека в красном одеянии и шапочке чиновника, который неспешно едет на коне. Можно предположить, что он направляется в столицу. Свиток датирован, имеет подпись и заметки художника, из которых следует, что он создал этот образ для своего младшего брата Чжао Менъюя, который поступил на государственную должность и отправился к месту службы. Как и предыдущие картины, его отличает от танских и северосунских образцов более глубокое, личностное прочтение сюжета и выраженная индивидуальная манера его интерпретации. «Лошадь на картине изображена молодой, ее грива еще недостаточно густа, но у нее твердая и энергичная поступь, ее прямые уши направлены вперед, она – надежный спутник и товарищ всадника» [*У Гуаньюй, Трощинская, 2019. С. 211*]. Некоторые исследователи видят в этом произведении пророчество возвращения власти в стране ханьцам: «там, где у старых мастеров, таких как Ли Гунлинь, коней держат под уздцы, как правило, некитайского вида конюхи, Чжао изобразил именно китайского чиновника, управляющего конем» [*Чжао Мэнфу, ЭБ*].

В других своих строках на свитке художник также дает высокую оценку живописи другого художника Танской эпохи Цао Ба (713–741), который прекрасно рисовал лошадей. К сожалению, его произведения не дошли до нашего времени. Чжао Мэнфу написал о нем: «Среди художников Танской эпохи, которые специализировались на изображении лошадей, самыми лучшими являются Хань Гань и Цао Ба, потому что они стремились к передаче духа древней живописи (*гуъи*), а не к внешнему сходству (*синси*)» [*У Гуаньюй, Трощинская, 2019. С. 212*].

Нередко Чжао Мэнфу, следуя «духу древности» специально мог использовать архаизмы (искажения пропорций) в изображении коней, которые сегодня трудно считать реальным недостатком его мастерства. В своём

стремлении упростить природные формы, приблизиться к наивной безыскусности старых мастеров, он приходил к тому, что кони у него иногда похожи на «надутые воздушные шары» или «баллоны». Это хорошо заметно на примере фрагмента горизонтального свитка «Кони и конюхи», начатого Чжао Мэнфу в 1296 году, продолженного и законченного его сыном Чжао Юном и внуком Чжао Линем (1296–1359 гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 73), а также на его свитке «Баран и козел» (Ок. 1300 г. Художественная галерея Фрира, Смитсоновский институт, Вашингтон. Ил. 77). Конь и баран выполнены Чжао Мэнфу плоскостно и условно, а формы тел животных, действительно, настолько округлы и раздуты, что напоминают воздушные шары.

Тематика второго свитка «Баран и козел» также пользовалась популярностью при монгольской династии Юань, хотя и в традиционной культуре Китая эти образы несли благожелательное значение. Коза считалась символом счастья, удачи и благополучия. В древности это выражение записывалось как *цзи ян*, а иероглиф, обозначающий благоприятный знак и счастье, писался как 羊 (ян). Хорошо заметно, что он является пиктограммой, которая изображает голову животного с двумя рогами сверху. Образ овцы – не менее значимый символ в китайской культуре. В отличие от европейцев, у которых она в светской культуре нередко символизирует глупость, стадное мышление и похотливость, в Китае овца является метафорой невинности, как травоядное и безобидное животное. Несмотря на то, что сам Китай, как государство, олицетворяют тигр и дракон, его народ нередко сравнивают с овцами. Образ овцы является нравственным национальным символом народных нравов и обычаев в Китае.

Кроме подписи и личных печатей, органично вписанных в композицию, Чжао Мэнфу оставил свой комментарий слева от изображения: «Раньше я рисовал лошадей, но никогда не рисовал овец [или коз]. Поэтому, когда Чжунсинь попросил картину, я, играя, нарисовал их для него с натуры. Хотя я не могу приблизиться к древним мастерам, мне удалось в некоторой степени уловить их основной дух» [*Чжао Мэнфу, ЭБ*]. Однако стремление попробовать

свои силы, изобразив благопожелательный сюжет с бараном и козлом, стало лишь формальным поводом для Чжао Мэнфу, который, по мнению исследователей, вложил в свою композицию «бездну смыслов». В том числе, есть предположение, что он таким образом, в ироничной форме, показал характеры двух известных китайских генералов времён династии Хань [*Там же*].

Но вернемся к упомянутому выше горизонтальному свитку «Кони и конюхи», который выполнили три поколения художников семьи Чжао (Чжао Мэнфу, Чжао Юн и Чжао Линь). Согласно надписи Чжао Мэнфу, он был создан для «комиссара-наблюдателя» Фэй Цина, высокопоставленного монгольского чиновника, в чьи обязанности входило обеспечение честного ведения государственных дел. На свитке изображены кони и центральноазиатского вида конюхи. Образ грума (конюха) в китайской живописи обычно ассоциируется с легендарной фигурой знатока лошадей Сунь Яна, прозванного Бо Лэ, который жил в период Сражающих царств (403–221 гг. до н.э.). Его необыкновенные способности с первого взгляда оценивать достоинства и недостатки коней стали метафорой точного определения кандидатов на занятие государственных должностей. В данном случае, источником вдохновения для художника действительно послужил уже упоминавшийся выше свиток «Пять коней» северосунского мастера Ли Гунлиня из японской коллекции Теидзиро Ямамото (его местонахождение сегодня неизвестно). Свое восхищение мастерством Ли Гунлиня Чжао Мэнфу выражает в стихотворной подписи к нему: «Эти благородные лошади никогда не погибнут! Они пережили династии Тан и Сун, и будут продолжать жить вечно! На картине они спокойно пасутся на поле и щиплют траву, потому что они живут в мирную эпоху» [*Цит. по: У Гуаньюй, Трощинская, 2019. С. 212*]. С точки зрения Чжао Мэнфу, образ коня, созданный Ли Гунлинем, в метафорической форме передает дух династии Сун, когда государство процветало и народ наслаждался миром [Там же].

Есть мнение, что изображение коня на свитке можно рассматривать и как аллюзию образа художника. Сильный конь спокойно стоит и терпеливо

ожидает всадника, как и Чжао Мэнфу, который надеется на то, что рядом стоящий знаток Фэй Цин рекомендует его на государственную службу.

Можно провести еще одну аналогию между другой, близкой предыдущему свитку, композицией Чжао Мэнфу «Конь и конюх» (Кон. XIII в., Государственный музей провинции Ляонин. Ил. 76) и картиной танского мастера Хань Ганя «Конь по кличке “Сияние Ночи”» (742–756 гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 7). Заметно, как видоизменяет Чжао свою композицию: его конь хоть и на привязи, как у Хань Ганя, но он сыт и спокойно гарцует в ожидании воды, которую ему несет конюх. Обостренного ощущения «порыва», стремления сорваться с привязи, как у коня «Сияние Ночи», у Чжао нет, в связи с чем напрашивается соответствующая интерпретация его сюжета о возможности спокойного служения китайскими чиновниками династии Юань и закономерном вознаграждении их за верную службу.

На более позднем полотне «Водопой коней на осенних полях» (1312 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин), возможно, Чжао Мэнфу написал свой автопортрет в образе всадника, ведущего других коней на водопой, что намекает на его статус негласного интеллектуального лидера чиновников (который впоследствии воплотился в назначении Чжао Мэнфу главой Академии Ханьлинь). Профессор Чжан Аньчжи пишет: «Стараясь создать атмосферу чистоты и простора, художник соединяет методы пейзажной и портретной живописи. Но сказать, что он лишь подражает танским мастерам нельзя» [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 140*]. Повторение иконографии образа всадника можно увидеть у его сына, Чжао Юна, в его композиции «Человек на лошади», где похожим образом изображен едущий на лошади чиновник, правда, он одинок, вокруг него нет коней; он прислушивается к пению птиц, прячущихся в кронах высоких деревьев. Подобно отцу, Чжао Юн был специалистом в изображении «двуцветных» фигур людей и лошадей. По стилю его работы напоминали творения отца.

Таким образом, Чжао Мэнфу создал свой стиль, его попытка сочетать техники живописи и каллиграфии обновила приемы живописи ученых-

чиновников и послужила толчком к развитию живописи *вэньжэньхуа*. Его творчество оказало заметное влияние на последующие поколения китайских художников.

Действительно в Юаньскую эпоху образ коня был одной из популярнейших тем живописи, многие художники с успехом рисовали лошадей, но мало кому они удавались так хорошо, как Жэнь Жэньфа (1254–1327). Он был родом из местечка в провинции Цзянсу, затем его семья переехала в Сунцзян близ Шанхая, расположенного на юге Китая. Как и остальные китайские художники раннего периода Юаньской эпохи, он также мучительно пережил падение китайской династий Сун и воцарение монгольской Юань. По образованию Жэнь Жэньфа был инженером-гидротехником (даже оставил после себя научный труд по этой теме); но он не стал как Цянь Сюань «иминем», и предпочел отшельничеству и уединению путь служения стране, заняв пост заместителя главного инспектора ирригационных сооружений в монгольской администрации.

На досуге Жэнь Жэньфа занимался живописью, и «это занятие прославило его в истории больше, чем обустройство китайских рек». «Конские портреты» Жэнь Жэньфа нравились императору не меньше, чем произведения Чжао Мэнфу. Однако ряд его свитков имеет выраженный сатирический характер, чего не наблюдалось у Чжао.

Проанализируем одно из его произведений – «Пара лошадей» («Толстый и тощий конь». Ок. 1286 г., Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 67). Жэнь Жэньфа изобразил двух животных, которые сильно отличаются друг от друга: один конь гарцующий и упитанный, другой – это тощая кляча, с жидкой гривой, уныло плетущаяся за первым, как бы сорвавшимся с привязи. Масти лошадей также отличаются: гордый конь – с пятнами, написан коричневым и белым цветами, а тощий изображен одним колером. Картина имеет горький саркастический подтекст, который подкреплен откровенным комментарием автора: «Чиновники бывают честными, и бывают ворами. Кто

жиром не заплыл, но страну сильной сделал – честен, а кто как жирный кот разъелся – вор наверняка».

Действительно, в период правления монголов в Китае разгулялась коррупция, чиновники юаньской администрации были совершенно безразличны к судьбам коренного китайского народа, находившегося в унизительном положении. Многие из коррумпированных служащих были монголами, именно они уподоблены художником сорвавшейся с привязи, гарцующей лошади. И напротив, китайские чиновники, как и тощая лошадь на свитке, выполняя ответственную и тяжелую работу, были лишены привилегий, большинство из них жило в бедности. Еще одна метафора Жэнь Жэньфа передана с помощью разной окраски коней: согласно традиционным китайским представлениям, «одноцветные животные считались породистыми, благородного происхождения, и наоборот, пестрые считались беспородными» [*У Гуаньюй, Трощинская, 2019. С. 214*]. Безусловно, эти нюансы были специально введены Жэнь Жэньфа в композицию свитка «Толстый и тощий конь», чтобы подчеркнуть серьезный национальный конфликт, существовавший в период династии Юань.

Свиток исполнен художником в стиле *гунби*, его отличает тщательная проработка всех деталей, а композиция решена очень просто: лист зрительно разделен пополам, и в каждой из двух частей – свой персонаж.

В целом, за исключением свитка «Две лошади» («Толстый и тощий конь»), большинство работ с «конскими портретами», созданных Жэнь Жэньфа, носят вполне нейтральный характер: «Взнузданный конь» (Кон. XIII в. Музей искусств, Индианаполис. Ил. 68); «Чиновники и лошадь» (1296 г. Музей искусств Фогга Гарвардского университета, Бостон. Ил. 69) и др.

В картинах Жэнь Жэньфа в жанре *хуаняо* мы встречаем сюжеты с хищными птицами, которые могут вызывать у зрителя сочувствие и обеспокоенность. Таков его вертикальный свиток «Ястреб, схвативший воробья» (Нач. XIV в. Музей искусств, Индианаполис. Ил. 79), на котором изображена хищная птица, уже схватившая беспомощную пташку, она готова

приступить к своей страшной трапезе. Ощущение гибели подчеркивают угловатые сучья дерева с сухими листьями и сухая трава под ногами птиц.

Свиток Жэнь Жэньфа как бы завершает тему, открытую картиной южносунского художника Ли Ди «Сокол и фазан», где у удирающего нарядного фазана, возможно, еще есть шанс скрыться от зоркого хищника и его когтей. Жэнь Жэньфа уже не оставляет пичугам такой возможности. Хладнокровный ястреб уже вцепился и терзает свою добычу, подобно иноземным захватчикам его родной страны. Далеко не случайно в юаньской придворной живописи такой популярностью пользовались композиции с прирученными для охотничьих забав хищными птицами, такие как, к примеру, на картине «Орел на жердочке» (XIV в. Музей изящных искусств, Бостон. Ил. 80), приписывающейся художнику академического направления Сю Цзи. Одинокий, горделивый, но скованный привязью и несвободный орел тщательно выписан Сю Цзи: «Ювелирная тщательность и многокрасочность, детальная проработка оперения, четкость силуэта рисунка существенно отделяла придворную живопись от живописи художников-ученых с ее повышенной эмоциональной выразительностью, динамикой почерка, лапидарностью монохромных решений» [*Виноградова, 2009. С. 30*].

Живопись Жэнь Жэньфа полностью отражала его собственные чувства и переживания, что сильно отличало ее как от академической живописи Сунской эпохи, так и эпохи Юань, что оказало позитивное воздействие на развитие живописи *вэньжэньхуа* в дальнейшем.

После распада династии Юань жанр «цветы и птицы», в отличие от пейзажного жанра, который так и не смог оправиться от кризиса и утратил свои главенствующие позиции, начал путь к процветанию. Юаньская эпоха характеризовалась блестящим расцветом анималистического направления, которое наиболее ярко проявило себя в изображении коней, что было связано с особой семантикой этой темы. Образ коня стал главным иносказанием юаньской живописи – он олицетворял благородного, образованного человека, несгибаемого духом и стойкого перед невзгодами. Можно заметить, что конь,

запечатленный на картинах юаньской поры, не служит военным задачам, он либо стоит на привязи конюхов-сигуаней, либо бродит на природе одиноко и бесцельно (как на полотнах Жэнь Жэньфа), что в метафоричной форме подразумевало бесполезность службы, а также то, что монгольский император не был способен выявить и найти достойное применение способностям коренных китайцев. Несмотря на то, что образ коня появляется в китайской классической живописи еще в танское время, при монгольской династии Юань он приобретает более широкое значение – это уже не только аллегория воина и военной силы, государственного служащего или китайского чиновника, конь может выступать как национальный символ Китая.

В течение столетия, со второй половины XIII и в первой половине XIV веков, появилось много выдающихся живописцев, чье мастерство и талант обновили традиционную китайскую живопись. Юаньские интеллектуалы стимулировали развитие живописи *вэньжэньхуа* и развитие стиля *сеи* на следующем историческом этапе, в эпоху Мин. Одновременно, свои прочные позиции сохранял и стиль *гунби*, с помощью которого придворные мастера нередко изображают растения, птиц, лошадей, обезьян, крабов, белок, рыб, уток и т.д. Большой вклад в развитие анималистической живописи эпохи Юань внесли даосские и чань-буддийские монахи, творчество которых оказало большое влияние на живопись раннего периода династии Мин, стимулировало расцвет *вэньжэньхуа* и распространение стиля *сеи*.

2.3. Анималистика в контексте соперничества придворной живописи и направления вэньжэньхуа в эпоху Мин

После воцарения в Китае династии Мин (1368–1644) начались процессы укрепления экономики, внутренней и внешней политики, постепенно стало расти население, появились тенденции к социальной стабилизации в обществе. Однако кризис феодализма значительно ослаблял позиции Китая на международном уровне, чему способствовала череда серьезных поражений в ходе нескольких захватнических походов китайских войск.

Национальные правители империи пытались стабилизировать социальные противоречия; во многом, их усилия были направлены на укрепление феодальных институций и идеологических основ государства с помощью утверждения «приоритета реформированного конфуцианства и классической конфуцианской системы образования» [*История Востока. Т. 2, 2000. С. 84*].

Внешние отношения Китая с другими государствами тоже постепенно стали оживляться, были направлены миссии в различные страны, организовывались морские экспедиции. Более интенсивно стало развиваться сельское хозяйство и земледелие, стали обновляться и совершенствоваться такие производства, как тестильное, в особенности, по изготовлению шелка, который служил главным материалом придворной живописи.

После падения монгольской династии Юань идея возрождения национальной государственности и ощущение преемственности великих достижений государств Тан и Сун, которые считались эталонными «Золотыми веками» китайской истории, нашли выражение в оптимизме и расцвете культуры.

Уже в начале эпохи Мин сказывалась необходимость в восстановлении всех видов искусства. В южных центрах, в которых сохранялись старые культурные традиции, в Ханчжоу (столица Китая в эпоху Сун) и Нанкине, стали оживляться экономика и торговля. Нанкин становится новой столицей при Мин, туда переезжает императорский двор, устремляются образованные люди и интеллектуалы, проявлявшие большой интерес к живописи. Именно это обусловило превращение Юга в культурный и торгово-экономический центр в ранний период. Художники-интеллектуалы (представители *вэньжэньхуа*) занимали государственные посты, занимаясь искусством не для продажи, а для удовлетворения своих духовных потребностей. Придворные же художники, трудившиеся в Академии, занимались живописью профессионально, она была основным источником их дохода. Это стало определяющим фактором в формировании и развитии двух направлений живописи в эпоху Мин.

Различия *вэньжэньхуа* и академической живописи заключаются как в стиле и содержании картин, так и в принадлежности художника к тому или иному социальному слою. Следует отметить, что при Мин было принято относить художников академического направления к Северной школе, а ученых-интеллектуалов – к Южной. Такая дифференциация является довольно условной и объясняется следующими причинами.

Уже с III столетия северные территории Китая подвергались иноземным нашествиям, военным конфликтам, происходило смешение культур. Однако южные территории почти не были затронуты этими волнениями. Таким образом, разделение изначально было обусловлено социально-экономическими, политическими и естественно-хозяйственными условиями. Это определило разделение и отличие культур Севера и Юга, чему не смогло помешать переселение народа в тяжелые кризисные времена иноземного господства. Это разделение усилилось в тот период, когда на севере Китая воцарилась монгольская династии Юань, при которой была учреждена новая столица империи Даду (Пекин), а на юге коренные китайцы пытались обрести спокойную жизнь и сохранить свои вековые устои.

С восстановлением и объединением империи в период правления Мин Южная и Северная школы живописи конкурировали между собой, дискутируя о том, кто же из них занимает лидирующие позиции в национальной живописи. Именно это соперничество определило дихотомию академического направления и *вэньжэньхуа*.

2.3.1. Анималистическая живопись раннего периода правления династии Мин

Академическая школа живописи, оплотом которой была Чжэцзянская школа (ее называют также «школа Чжэ»), начала свое восстановление раньше. В нее входили придворные художники, которые специализировались на выполнении крупных декоративных работ в стиле *гунби* в стилистике сунской живописи и копировании картин мастеров прошлых эпох. Чжэцзянской школе

оказывал покровительство императорский дом, а после организации Придворной академии художеств ее мастера были приглашены на службу ко двору. Чжэцзянская школа исторически связана с наследием академического направления, которое было сохранено местными профессиональными мастерами после заката династии Южная Сун (1127–1279), так как столица империи в то период находилась в Линьане (Ханьчжоу) в провинции Чжэцзян. В период возрождения старых культурных традиций, при династии Мин, именно здесь сохранялись устои старого традиционного искусства.

Выдающимся мастером и основателем Чжэцзянской школы был Дай Цзинь (1388–1462), ставший одним из главных придворных художников раннеминского периода. У него было много учеников, которые также впоследствии работали при императорском дворе.

В молодости Дай Цзинь плотничал и занимался резьбой по дереву, а затем ювелирным искусством. Но невысокий статус ремесленника, видимо, его тяготил, поэтому он решил перейти к живописи. Переезд в столицу, Нанкин, поспособствовал развитию его дарования, он получил известность в городских кругах как хороший портретист и был приглашен ко двору императора Сюаньдэ (правил в 1426–1435) для придворной службы и работы в Академии. Из-за завистливых происков его коллег по живописному цеху, он был изгнан из Академии (по одной из версий в одной из его картин был усмотрен антиправительственный намек, что привело к гневу императора).

Это событие, однако, вызвало сочувствие в среде ученых-интеллектуалов, многие из которых считали картины художника лучшим из всего, что было создано в эпоху Мин. Подписи Дай Цзиня на существующих работах по большей части не упоминают его титул или ранг придворного мастера, что свидетельствует о том, что при дворе он работал недолго.

Вернувшись в Ханчжоу в возрасте шестидесяти с лишним лет, Дай Цзинь стал зарабатывать на жизнь продажей своих картин, прославившись далеко за пределами родных мест. Его произведения пользовались спросом среди коллекционеров.

В числе его работ в жанре *хуаняо* можно отметить картину «Три белых цапли» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин), которая является примером его ранней анималистической живописи. Дай Цзинь считался «знатоком живописи всех мастеров», он обладал серьезными познаниями в области старины и китайского искусства, которым находил применение в своем творчестве, используя стиль *гунби*. К его известным работам в жанре *хуаняо* относится вертикальный свиток «Мальва, камень и бабочки» (1441 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 89), который характеризует стилистику и технику его кисти. На картине художник изобразил куст распускающейся мальвы, над которой порхают бабочки, рядом, на переднем плане – большой камень. Дай Цзинь использовал безконтурную технику *могуфа*, которой пользовался его знаменитый предшественник Цянь Сюань. Художнику удалось передать строение нежных и хрупких бело-красных цветов мальвы с помощью тонких и деликатных мазков, которые контрастируют с более грубыми «топорными» штрихами, которым написан камень. Тщательно и точно изображены художником бабочки. В целом вся картина напоминает ботанический европейский рисунок начала XVIII века (можно предположить, что китайская традиционная живопись оказала влияние на его развитие, т.к. она пользовалась в Европе большой популярностью).

Судя по надписи, картина Дай Цзиня была исполнена им в 1441 году для его друга, который вел уединенный образ жизни вдали от двора и которому исполнилось в тот год пятьдесят лет. Незадолго до того, Дай Цзинь был оклеветан, уволен из Придворной академии и вернулся в родные края, где обрел друзей – они понимали друг друга, «как цветы и бабочки». Несмотря на трагические события жизни художника, его картина полна оптимизма и надежд на будущее, в ней много красоты и радости – она написана яркими красками (к тому же мальва – растение, тянущееся к солнцу, а в Китае она символизирует искренность и жизнерадостность). Контраст образов живой и неживой природы (растения, бабочки и суровый камень) наполняет сюжет скромной, но изысканной красотой. Все изображения относятся к благопожеланиям и были

любимы в придворной живописи академического направления. Следует отметить, что Дай Цзинь не просто подражал своим великим предшественникам, он внес также новые черты в придворную живопись – это пристальное внимание к изображенным деталям, использование контрастных техник и яркий декоративизм, которые были подхвачены его учениками и получили развитие в дальнейшем.

Живопись Дай Цзиня оказала большое влияние на разные стили и школы китайской живописи. К примеру, его с большим интересом изучал Шэнь Чжоу, основатель школы Умэнь («Школы У»), о которой будет сказано ниже.

Следует особо отметить, что Дай Цзинь работал в Академии живописи при дворе императора Сюаньдэ (Чжу Чжаньцзи, 1399–1435), который сам был замечательным художником. Принц родился в Пекине и получил прекрасное образование в духе конфуцианской доктрины, став пятым монархом династии Мин. Унаследовав трон после смерти своего отца, он отказался от его планов о переносе столицы в Нанкин, и двор Сюаньдэ остался на Севере, в Пекине. В Китае период его правления (1425–1435) не всегда был отмечен спокойствием и миром: Сюаньдэ жестоко подавил восстание своего дяди, претендовавшего на его трон; в 1427 году китайская армия потерпела тяжелое поражение во Вьетнаме (бывшем в то время китайской провинцией, вследствие чего была признана его независимость); он вел оборонительные компании против монголов на северных рубежах. Однако в целом его правление отмечено стремлением к миру – новый император пытался развивать свою страну и не участвовать в военных походах. Его грамотная внутренняя политика привела к улучшению социального, экономического и политического состояния империи. Сюаньдэ развивал внешнеэкономические и политические отношения. Именно в его правление была организована экспедиция китайского мореплавателя и дипломат Чжэн Хэ, которому удалось дойти до северо-восточной Африки и Аравийского полуострова. При Сюаньдэ были улучшены отношения Китая с Японией и Кореей.

За всеми государственными делами молодой император успевал посвящать свой досуг любимому искусству, он вдохновленно сам писал, а также поддерживал и развивал придворную живопись[14].

Большинство его сохранившихся картин выполнено в жанре *хуаняо* и связано с изображением птиц и зверей, отчего его нередко называют художником-анималистом. Собственное творчество и талант к живописи сближают фигуру Сюаньдэ с императором династии Северная Сун Хуэйцзуном.

Кисти Сюаньдэ принадлежит известная картина «Пара салюки» (1427 г. Гарвардский художественный музей, Массачусетс. Ил. 81), изображающая императорских борзых собак. Они закомпонованы ближе к левому краю, а справа, чуть выше них нарисован куст лилейника. Обращает внимание, что собаки и растения написаны по-разному: шерсть передана с помощью широкой полусухой кисти, с помощью растирания коричневой и черной туши, а обводка лап, контуров голов сделана очень тонко; цветы лилейника же написаны уверенными и точными мазками черной туши. В целом, решение композиции приближается к монохромному колориту, а многочисленные красные печати контрастируют с ним, подчеркивая изысканный и сдержанный рисунок Сюаньдэ.

Император точно передал характерные особенности породы собак – салюки считаются одной из древнейших пород (что подтверждают и генетические исследования). Их название происходит, возможно, от арабского города Салюк или от сирийского Селевкия. Такие собаки были распространены у арабов-бедуинов, которые считали их «благородными» и «древним даром Аллаха», из-за их красоты, большой выносливости и скорости, которую они могли развивать, преследуя добычу на охоте. Этих собак не продавали, а преподносили как драгоценный подарок. В исламе их даже считали «чистыми»

[14] Сюаньдэ любил окружать себя прекрасным. Однако его правление связывают с удивительной историей. По некоторым сведениям, он настолько пресытился красотой, что в порыве эстетического кризиса «возлюбил безобразное». Повелев воздвигнуть в дворцовом парке павильон, который получил название «Дворец Желанных Чудовищ», он поместил туда свой гарем, для которого из всех китайских провинций были собраны не красавицы, в самые уродливые наложницы. Правление Сюаньдэ называлось «Декларация добродетели».

животными (впрочем, как и другие породы азиатских борзых), в отличие от собак других пород. В Китай салюки попали во времена династии Тан.

Помимо собак, Сюаньдэ мастерски писал обезьян, в особенности гиббонов. Тонкой наблюдательностью и реализмом отмечена его картина «Играющие гиббоны» (1427 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 85), отчего возникло предположение, что правитель мог писать с натуры, а гиббонов могли содержать в императорском саду. На картине изображена «семья» обезьян, заметно очеловечены их образы – мать нежно прижимает к себе малыша, который протягивает руку к гиббону-отцу, расположившемуся на дереве. Картина написана в монохромной технике, тушью, умелыми и выразительными мазками кисти.

Анималистические картины Сюаньдэ словно разрушают сословные границы, они проникнуты камерным лиризмом, в них нет пафоса и пышного декоративизма дворцовых академических картин.

Сюаньдэ прожил недолгую жизнь – всего 35 лет, – поэтому он оставил после себя не так много картин, но каждая из них выполнена талантливо, с большой легкостью и изяществом, они не перегружены деталями, а животные изображены в естественных позах в реалистической манере. При сравнении анималистических картин Сюаньдэ с композициями «Обезьяна с котятами» И Юаньцзи (Ил.22) и «Собака» Ли Ди (Ил.45) можно заметить много общего в отсутствии лишних деталей и пейзажа – только самое необходимое, помогающее раскрытию сюжета, отбирается художниками. Так собака Сюаньдэ, как в жизни, словно принюхивается к растению, а гиббон повис на дереве, мышка заинтересованно или испуганно остановилась на камне (Ил. 86); кролики вольготно гуляют, а кошки играют и охотятся на птиц в императорском саду (Ил. 82, 83). Все картины Сюаньдэ полны идиллического настроения и содержат благопожелания, что находит отражение в самих их названиях, как, к примеру, в его «Благоприятном начале» (1429 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 84), где изображена мать-коза с двумя очаровательными козлятами.

Утонченная декоративность, усложнение и выписанность каждого элемента композиции отличают картины придворного мастера того же времени эпохи Мин, Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин, ок. 1354–ок. 1428), работавшего приблизительно в 1410–1435 годах. Он был уроженцем Шасяня (пров. Фуцзянь), точные даты его жизни и смерти не известны.

Бянь Дзинчжао был придворным художником у нескольких минских императоров: Чэн-цзу (1403–1424), Юнлэ (1403–1424) и Сюаньдэ (1425–1435). При императоре Юнлэ Бянь Дзинчжао получил назначение на пост *дайчжао* в придворной Академии живописи, где он продолжал служить и в начале правления Сюаньдэ, однако в 1426 году художник был обвинён в получении взяток, а в 1427 году отправлен в тюрьму, где, возможно, и скончался.

Несмотря на свою горькую кончину, Бянь Дзинчжао был крупным придворным мастером, работавшим в жанре *хуаняо*, в том числе развивавшим анималистическую живопись. В своем творчестве он является продолжателем направления *фугуй* («[стиля] богатства и знатности»), родоначальником которого был Хуан Цюань, работавший в период Удай (Пяти династий). Бянь Дзинчжао наследовал его «красочный стиль» – заметно, что для него колористическое решение имело не меньшее значение, чем композиция. Его произведения выполнены в реалистическом ключе, в манере *гунби*, с точным соблюдением пропорций, цвета и характера разнообразных птиц, которых он любил изображать в различных ракурсах и ситуациях. Внимание к колориту, изящная и тщательная обрисовка тушью, сложность композиции характерны для его полотен.

Он отдавал предпочтение *линмао* («пух и перо») – поджанру *хуаняохуа*, изображая исключительно птиц с растениями и цветами. Продолжателем его манеры в придворной академической живописи более позднего минского времени станет Люй Цзи.

Заметно, что Бянь Цзинчжао любил писать большие декоративные вертикальные свитки. К самым известным его произведениям относится вертикальный свиток «Сосна, бамбук и сто птиц» (1414 г. Национальный

дворец-музей, Тайбэй. Ил. 87). На шелке изображены «три друга холодной зимы» – сосна, бамбук и цветущая слива, которые символизируют крепкую дружбу даже в самые трудные времена. «Сто птиц» – это благожелательный, сулящий мир и изобилие сюжет, который получил особую популярность в эпоху Мин. Впервые название «Сто птиц» упоминается в каталоге «Сюаньхэ Хуапу», в связи с работами сунского придворного художника И Юаньцзи. В каталоге сообщалось о трех его картинах с таким названием. Там был и такой комментарий: «Поэты владеют шестью изяществами и обладают богатыми познаниями в деревьях, растениях, птицах и животных; запечатлевают природу в моменты цветения и увядания, пения и тишины. Самое удивительное в живописи то, что художник может своей кистью выразить всю красоту природы. Вместе с поэтами они создают прекрасные вещи».

На свитке «Сто птиц» Бянь Цзинчжао поставил четыре своих печати, две из которых гласят: «Духовное совершенствование через наблюдение природы» и «Богатое познание деревьев, растений, птиц и животных».

Можно сравнить композицию Бянь Цзиньчжао «Сто птиц», который обрел популярность в придворной живописи Китая в начале XV века, с композициями «Птичьих концертов» фламандских художников эпохи барокко, в частности известной картиной Франса Снейдерса, написанной, предположительно, совместно с Паулем де Восом, из собрания Государственного Эрмитажа (1630–1640-е гг. Ил. 98), а также картиной Мельхиора де Хондекутера (1670-е гг. Ил. 99). На первом фламандском полотне изображен аллегорический сюжет: оживленное сборище многочисленных пернатых, окруживших сову, сидящую в глубине на сучке перед раскрытой тетрадкой нот. В нем, с одной стороны, есть намек на пословицу, записанную нидерландским поэтом Якобом Катсом: "Каждая птица поет согласно своей природе" (нельзя судить о голосе птицы по красоте ее оперения.), а с другой, – он перекликается с басней Эзопа "Сова и птица", в которой первая дает мудрые советы остальным «неразумным» пернатым. Картины фламандских художников на популярную в XVII столетии тему

отличает динамичное, бурлящее движение, резкие повороты и даже гротескность изображений птиц (при всем реализме). Одновременно возникает предположение, что фламандские художники пользовались чучелами, писали живых птиц подобно тем, которых мы видим на их же натюрмортах с дичью того же времени. В их произведениях нет спокойной грации сюжетов китайских картин, которые производят умиротворяющее впечатление.

Композиции с многочисленными пернатыми появлялись в европейской живописи и раньше. К примеру, похожий сюжет с изображением множества птиц можно встретить в итальянской декоративной настенной живописи XVI века – в «Комнате с птицами» Якопо Цукки (1576–1577). Она примечательна большим количеством довольно точно изображенных пернатых и некрупных зверей, в том числе экзотических, которых Цукки «рассадил» на перекладинах ажурной, увитой виноградом и цветущими лианами беседке-перголы. Своей нарядностью и, одновременно, грациозностью его «Комната птиц» перекликается с придворной китайской живописью *хуаняохуа* академического направления и гораздо ближе к ней, чем картины фламандских мастеров XVII столетия. Очевидно, что в основе художественного решения европейских мастеров лежали натурные наблюдения, как и у китайских художников, хотя толкование близкого сюжета при всей своей метафорической семантике различно. У европейцев – это практический нравоучительный смысл, узнаваемые персонажи [*Баев, Смирнов, Хачатуров, 2022. С. 158–181*], а в основе китайской придворной классической живописи – благопожелательная, напутственная символика образов.

Другой свиток Бянь Цзинчжао «Лотосы и цапли» (1428 г. Государственный музей Востока, Москва) посвящен распространенному в китайской живописи благожелательному сюжету, символизировавшему конфуцианскую идею о добродетельном чиновнике и пожелание постоянного успеха на пути продвижения по службе. На вертикальном свитке изображены девять цапель: семь из них бродят в воде среди огромных цветущих лотосов, а две изображены летящими. Ноги птиц образуют прихотливый ритм, позы

цапель изящны и не повторяются, а вся композиция напоминает декоративный шелковый ковер, настолько плотно заполнено все пространство.

В своих произведениях Бянь Цзинчжао использовал не только густую черную тушь, но и полупрозрачную белую краску, добиваясь контрастности и точности в передаче оперения птиц. Уверенными мазками исполнены листья и цветы лотоса, струи речной воды, камни.

Однако, несмотря на все мастерство и выраженный притягательный декоративизм живописи, Бянь Цзинчжао нередко обвиняли в излишнем украшательстве и слащавости, в «отходе от чистоты древности», что было присуще многим придворным художникам и вызывало резкую критику со стороны художников-интеллектуалов. По словам Н.А. Виноградовой, «многие мастера, оппозиционно настроенные к Академии, продолжали развивать традиции группы художников-ученых *вэньжэньхуа*. На периферии складывались и различные художественные школы, провозгласившие свое понимание искусства: Чжэцзянская, основателем которой был Дай Цзинь (середина XV в.), и Сучжоуская, в которую входил Шэнь Чжоу (1477–1507) и Вэнь Чжэньмин (1470–1559). Не выходя за пределы установленных временем эстетических норм, они все же были значительно более вольными в выражении чувств, чем академики. И чем консервативнее становилась академическая живопись, тем активнее становились неофициальные художники» [*Виноградова, 2009. С. 32–33*].

Таким образом, в ранний период династии Мин достижения Чжэцзянской школы в основном выразил в своем творчестве Дай Цзинь. Что касается *вэньжэньхуа*, то в отличие от адемической живописи, она сохраняла тот же уровень и позиции, занятые ею еще при династии Юань, занимая не столь видное место в китайском искусстве. Однако в среде ученых-интеллектуалов зрела оппозиция академической живописи, которая принимала застылые декоративные формы и консервативные черты.

2.3.2. Академическое направление и вэньжэньхуа в отражении анималистической живописи середины эпохи Мин

В середине правления династии Мин все более явственно стало проступать противостояние академического направления и *вэньжэньхуа*. Деятельность восстановленной Придворной академии живописи, история и богатые художественные традиции которой насчитывали несколько столетий, в основном, была нацелена на их сохранение и «поддержание в чистоте». «Предметом творчества минских мастеров стал не внешний мир и не личный опыт, а комментирование того, как мир был увиден знаменитыми мастерами прошлых эпох», – пишет Н.А. Виноградова [*Виноградова, 2009. С. 31*]. Причем от художников, которые работали по императорским заказам, требовалось строго соблюдать установленные правила и предписания как изображать тот или иной сюжет, любое отступление от норм строго каралось. Композиции *хуаняохуа*, как и анималистический жанр, усложнились, наполнились излишней повествовательностью и многими деталями. Творения придворных художников приобрели похожие черты, т.к. мастера были вынуждены следовать строгим установлениям. Однако в этой среде нашлись и те, чья ярко выраженная индивидуальность раздвинула рамки предписаний и условностей.

К кругу выдающихся художников среднего периода эпохи Мин принадлежат Линь Лян и Люй Цзи – последователи известного художника, основателя Чжэцзянской школы Дай Цзиня. Как это было принято в то время, они подробно изучили технику своего предшественника и несмотря на то, что собственная их манера отличалась своеобразием, оба работали в традициях китайской академической живописи.

Линь Лян (1428–1494) был родом из провинции Гуандун. Он родился в обычной крестьянской семье и уже в детстве обнаружил способности к рисованию. Пройдя отбор в Придворную академию художеств, Линь Лян поступил на службу во дворец Жэньчжидянь во время правления императора Сяньцзуна.

Линь Лян специализировался на *хуаняохуа*, работая в монохромной технике туши. Одна из его ярких работ – горизонтальный свиток «Птицы в кустах» (Сер. XV в. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 90). Заметно, что тема, выбранная Линь Ляном, соответствует популярной в эпоху Мин композиции «Сто птиц», однако решает он ее совершенно иначе. Прежде всего, он оригинально вписывает ее не в вертикальный, как это было принято, а в горизонтальный формат. Необычна для придворной живописи и беглая манера кисти, которая очень напоминает стиль *сеи*, а также его монохромное исполнение исключительно тушью, без подцветки, что также не было характерно для нарядной декоративной живописи академиков, работавших, преимущественно, в стиле *гунби*.

Оригинальность композиций Линь Ляна заключалась еще и в том, что он предпочитал изображать птиц на фоне дикой природы, а не в уголках императорского сада среди пышных растений. Именно в таком ключе решены его свитки «Осенний сокол» (Ок. 1465 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 91) и «Два ястреба» (1485 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 92).

На первой картине исключительно с помощью кисти, туши и воды, художник изобразил хищную птицу, преследующую черного дрозда. Сокол в данном случае выступает символом вездесущей мощи, равновесия жизни и смерти в природе. Но Линь Лян слово дает шанс на спасение маленькому дрозду, отсекая и защищая его от сокола диагональной веткой дерева. У зрителя складывается впечатление, что маленькая птичка в страхе смогла избежать смерти. Можно сравнить композицию Линь Ляна с картинами его предшественников «Сокол и фазан» Ли Ди (Ил. 51) или еще более откровенным сюжетом «Ястреб, схвативший воробья» Жэнь Жэньфа (Ил. 79), когда художники не давали возможности маленьким пичугам скрыться от настигающих их хищных когтей. Возможно, их решение было продиктовано теми смыслами, которые они вкладывали в свои полотна. Линь Лян иначе подходит как к решению сюжета (более оптимистичного), так и к технической стороне: он пишет свою картину быстрыми движениями кисти, чем

подчеркивает быстроту полета сокола и порхания дрозда. Энергичные штрихи плотной тушью придают композиции напряжение и подчеркивают остроту момента.

Второй свиток Линь Ляна «Два ястреба» решен иначе – этот сюжет с сидящей парой соколов в ветвях полон величавого спокойствия и грации красивых хищных птиц. Недаром некоторые китайские исследователи сравнивают их со «своеобразными монументами, посвященными силе и мужеству» [*У Гуаньюй, 2019. С. 71*]. У Гуаньюй отмечает, что обычно «ястребы свободно парят в небесах или над самыми высокими замерзшими вершинами. Однако, на этой картине две благородные птицы, сидящие на ветвях, выглядят замкнутыми и нелюдимыми, как будто они заблудились в густом лесу, куда никто не может добраться» [*Там же*]. Манера письма этого свитка отличается большим спокойствием и тщательностью, по сравнению с предыдущим. Однако хорошо заметно, что помимо приема монохромной живописи, Линь Лян использовал традиционную бесконтурную технику *могуфа*, с помощью которой изображал мимолетные состояния и движения птиц.

Еще один придворный художник этого периода работал в иной манере и являлся продолжателем «[стиля] богатства и знатности» (*фу-гуй*), предложенного танским мастером Хуан Цюанем. Речь идет о Люй Цзи (ок.1439–ок.1505). Основные подробности его жизни до сих пор остаются неизвестными, как и точные его даты жизни и смерти, однако он оставил заметный след в китайском придворном искусстве эпохи Мин.

Люй Цзи родился в провинции Чжэцзян и уже в детском возрасте (в 11 лет) был отобран служить в Придворной академии живописи. Сперва он учился у Дай Цзиня, Бянь Цзинчжао и Линь Ляна, а затем стал работать самостоятельно в духе танских и сунских мастеров, произведения которых он имел возможность просматривать и копировать в стенах Академии, императорского дворца и частных собраниях. Со временем ему удалось найти свой собственный стиль, который, с одной стороны, отличался великолепным мастерством, а с другой – лирикой и реализмом. Люй Цзи работал

преимущественно в жанре *хуаняо*, его картины восхищали императора Поднебесной, и со временем стали классическими образцами для подражания не только в Китае, но и в Японии, Корее и Вьетнаме.

Люй Цзи использовал краски, предпочитая создавать полихромные, тонко и тщательно прописанные композиции на такие темы, как уголки природы с дикими гусями и утками (Ил. 94, 95), или сюжеты с цаплями среди лотосов, камыша и гибискуса (Ил. 96). Но и монохромная техника кисти и туши, как у Линь Ляна была ему не чужда. Люй Цзи удалось достичь некоего баланса, приближая свою манеру живописи (близкую *гунби*) то к манере Бянь Цзинчжао, то Линь Ляна. Все его композиции с птицами, как правило, включали растения и цветы, отчего приобретали еще большую нарядность и привлекательность. Одновременно, Люй Цзи позаимствовал у Линь Ляна стиль «свободной руки», который использовался в монохромных произведениях. Поговаривали, что в преклонные годы он даже подделывал его картины и продавал их. Типичным для этого стиля является его свиток «Белая цапля, орёл и падающие цветки лотоса» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин). Исследователи его творчества также отмечают, что в его работах «все предметы представляются как бы окутанными мглистым туманом, что придаёт картинам легкую и нежную красоту» [*У Гуаньюй, 2019. С. 72*]. Его стиль нередко называют «минским академическим стилем живописи цветов и птиц».

К сожалению, до нашего времени дошло мало его произведений, что связывают с последствиями маньчжурского завоевания. В числе сохранившихся – вертикальный свиток на шелке «Весенний дворцовый сад» (1498 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 93), имеющий близкий авторский аналог «Павлин под деревом сливы» в Государственном музее Востока в Москве [*См. Сычев, 2014. С.85*]. В центре композиции изображен роскошный павлин с длинным сложенным хвостом. Царственная птица стоит на большом камне в окружении пионов под цветущим деревом сливы. Все элементы картины символизируют роскошь и богатство императорского дома

Мин. Люй Цзи использовал яркие насыщенные краски и стиль *гунби* для создания этого торжественного полотна, достойного императорского собрания.

А в другой его композиции «Сладкий османтус, хризантема и птицы» (Кон. XV–нач. XVI вв. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 97), напротив, все дано в движении и наполнено шумом многочисленных и нарядных пернатых – обитателей дворцового сада. Пара ярких мухоловок увлеченно делит свою добычу, кузнечика. Остальные птицы с гомоном налетели на цветущий куст османтуса, они перекликаются и с интересом наблюдают за происходящим внизу на земле. Узловатый ствол древовидного растения, как и грубые ноздреватые окружающие его камни контрастирует с нарядными хризантемами, благоухающими на заднем плане, поодаль от птичьего шума. Все в саду цветет и живет своей жизнью, образы природы наполняют зрителя радостным настроением.

Другое время года и совершенно иные ощущения переданы на вертикальном свитке «Зимний пруд» (1501 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 94). На заснеженном берегу водоема мастер изобразил отдыхающих, нахохлившись от холода уток, точно передав их позы. Над прудом склонились голые ветви старой узловатой ивы, в которых прячутся пара голубей и маленькие мерзнущие воробьи. Автору удалось наметить глубину с помощью островка земли на высоком горизонте. Грустная тишина и безветрие холодного зимнего утра переданы с помощью выверенного рисунка и подчеркнуто лаконичного колорита.

Линь Лян и его ученик Люй Цзи выступают яркими представителями академического направления среднего периода династии Мин. В их работах можно отметить преимущественное использование стиля *гунби*, однако в придворной живописи заметно начинают проступать идеи *вэньжэньхуа*, что определило переход к стилю *сеи* в следующий, поздний период эпохи Мин.

Следует отметить, что живопись *вэньжэньхуа*, находясь в оппозиции к академическому направлению, продолжала существовать и развиваться, но не в стенах Академии, а на периферии, вдали от суеты и пышности императорского

двора. Н.А. Виноградова пишет, что сама форма произведений художников-интеллектуалов Минской эпохи была «лишена публичности: в поэзии это краткая лирическая миниатюра, в живописи небольшой альбомный лист или свиток с изображением пейзажа или благородного, полного изящества цветка» [*Виноградова, 2009. С. 33*]. В их картинах отразилось стремление к духовному покою, что соответствовало принципам *дао*, базировавшихся на соблюдении законов мироздания и стремлении к единству природы и человека. Далеко не случайно большую роль в развитии *вэньжэньхуа* сыграли даосские и чань-буддийские монахи. Теперь же, на новом историческом этапе, поддержку живописным исканиям китайских мастеров-интеллектуалов начинают оказывать состоятельные торговцы и помещики, которые стремились к свободной жизни на природе. Работы художников-интеллектуалов все активнее начинают проникать на художественный рынок. Продавая свои работы, мастера кисти выражают как запросы образованного общества того времени, так и эстетические предпочтения своих заказчиков и меценатов.

Именно такая ситуация стала складываться и характеризует особенности развития живописи в Сучжоу – городе, который становится на рубеже XIV–XV веков одним из крупных культурных центров Юга с развитой экономикой. Сучжоу находился вдали от столицы империи Мин Пекина, что стало определяющим в выборе его в качестве места для уединенного и свободного проживания мыслителями и интеллектуалами той поры: поэтами и литераторами, философами и художниками.

Далеко не случайно именно в Сучжоу появилась школа *Умэнь («Школа У»)*, которая приобрела большую славу и поспособствовала расцвету живописи *вэньжэньхуа*, и которая потеснила академическое направление. Благодаря школе *Умэнь* на смену стилю *гунби* пришел *сеи*, а в основу художественного языка живописи были положены древнекитайские формы изобразительного искусства и восточной эстетики, духовные поиски и стремления интеллектуалов, соединившиеся с лучшими традициями реализма.

Главными представителями школы *Умэнь* считаются Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Тан Инь и др.

Для нашего исследования наибольший интерес представляет Шэнь Чжоу (1427–1509) – основатель школы *Умэнь* и яркий представитель *хуаняохуа*. В его анималистических картинах нашли отражения новые стилистические черты и технические приемы. Поэзия, каллиграфия и живопись Шэнь Чжоу также выступали в синтезе и отличались большой изысканностью. Он был большим мастером «трех Совершенств – живописи, поэзии и каллиграфии».

Шэнь Чжоу был родом из Сучжоу, он родился в семье образованных людей, владевших обширным собранием картин, благодаря чему уже с детства его окружали произведения искусства и старины. Он учился у старых мастеров династий Сун и Юань, копируя их технику и композиционные приемы, а также прошел обучение у художника Дю Цюна. Шэнь Чжоу посвятил свою жизнь искусству и живописи, отказавшись принимать участие в государственных экзаменах *кэцзюй* для дальнейшей чиновничьей службы. Постепенно Шэнь Чжоу нашел свою стезю в живописи, изображая то, что видел в повседневной жизни: окружавшие его предметы, фрукты, овощи, птиц, цветы и разных домашних животных.

Отличаясь добродушным и безотказным характером, он не возражал покупателям и нередко по их просьбам подписывал чужие подражания и реплики своим именем, отчего сегодня атрибуция его живописи вызывает затруднения.

Шэнь Чжоу пользовался большим авторитетом как живописец *хуаняохуа* в монохромной технике туши и кисти в лучших сунских традициях. Он использовал такие свойства туши как текучесть и влажность, а его манеру отличали экспрессия и смелость мазка.

Известным произведением Шэнь Чжоу является его альбом «Наблюдения за жизненной силой вещей» (*Гуань у чжи шэн)*, который ныне хранится в Национальном дворце-музее в Тайбэе. В российских исследованиях его название переводится, как «Альбом с изображениями живой природы». В нем

шестнадцать страниц на различные сюжеты, включая птиц и животных, с комментариями, выполненными художником в 1494–1497 годах. С точки зрения композиции, формы и технических приемов эти альбомные листы в полной мере раскрывают его творческий метод и изобретательность. В предисловии к этому альбому Шэнь Чжоу отметил, что заполнение его страниц рисунками было для него развлечением и удовольствием, а также эта работа отражает его страстное отношение к искусству.

На пятнадцатом листе альбома художник изобразил своего домашнего кота, свернувшегося клубком и весело поглядывающего куда-то в сторону. Его полосатую шерстку точно передают уверенные мазки туши разных оттенков (Ил. 103). Есть предположение, что тема альбомного листа могла быть аллюзией на известное изречение: «Цицзи, Луэр, Фэйту и Линьлю — лучшие скакуны в Поднебесной. Но если ими ловить крыс, то лучше с этим справится хромой кот» [*Цит.по: У Гуаньюй, 2019. С. 78*]. Оно имеет пояснение: так как кони в Китае символизировали государственных чиновников, то речь идет о том, что несмотря на все достоинства чиновников, решить некоторые вопросы могут и простые люди, и каждому, включая государственных служащих, нужно выполнять свою работу.

Интересно, что изображения кошек еще со времен Тан и Сун пользовались большой популярностью. Спрос на композиции с пушистыми домашними питомцами сохранялся и в эпоху Мин. В качестве примера можно привести горизонтальный свиток XV века неизвестного автора «Персидские кошки» (Ил. 102). Интересна семантика таких изображений, возможно связанная с омофоном *мао* (кот), который звучит так же, как название старика в возрасте 80–90 лет в старом Китае. Кошка, изображенная с кустом пиона (*мудань*), который символизирует знатность и богатство, означает пожелание долголетия, достатка и процветания (Ил. 21, 43). Однако можно предположить, что символика таких сюжетов иногда могла уходить на второй план или иметь более широкий ассоциативный ряд. Кошки сами по себе могли привлекать

художников своей красотой и грацией – как и Шэнь Чжоу, мастера испытывали к домашним питомцам искреннюю симпатию.

Шэнь Чжоу стремился вдохнуть «жизнь» в свои персонажи. Иногда кажущаяся небрежность и экспрессия его техники может отталкивать зрителя, но в ней нашла выражение его попытка отразить «дух» в картине. Сам художник считал себя «вне живописи». Возможно поэтому, его произведениям свойственны исключительная естественность, простота и красота жизни. Стиль рисования Шэнь Чжоу оказал большое влияние на его последователей.

Помимо поджанров «цветов и птиц» в середине династии Мин анималистика находила неожиданное проявление в творчестве художников, не связанных с *хуаняо*. Так, мы видим мастерское изображение зверей в сюжете, отражающем подлинную жизнь нищенствующих бродяг, на свитке Чжоу Чэня «Городские нищие в Сучжоу» («Несчастные». 1516 г. Художественный музей Гонолулу, Гавайи. Ил.104).

Чжоу Чэнь (1460–1535), как и Шэнь Чжоу, родился в Сучжоу в провинции Цзянсу – известном центре живописи. Он специализировался на рисовании пейзажей и человеческих фигур, поэтому свиток можно считать довольно редким примером анималистики в границах другого жанра. Мастеру удалось очень точно изобразить как домашних животных (козу, собаку), так прирученных бродягами зверей – обезьянку, белку и даже змею. Все они – на привязи и помогают несчастным нищим в оборванных одеждах добывать средства к существованию. Рисунок полон социального реализма, в нем не чувствуется «отстраненности» автора, видно, что художник сочувствует своим персонажам, вынужденным выживать в городе, сострадает их жизни, полной трагизма и острых социальных противоречий.

Опасаясь зависимости от официального покровительства императорского двора, многие художники *вэньжэньхуа* искали заказы у частных коллекционеров-меценатов. Они предпочитали рисовать с натуры, их работы обладают естественностью, элегантной красотой, и одновременно жизненной правдой, достоверностью, что сильно отличает их от картин школы *Чжэцзян* и

придворных мастеров. Кроме того, художники школы *Умэнь* стали вкладывать в свои картины идеи, эмоции и личные переживания, что оказало сильное воздействие на художников следующего поколения и стало толчком к возникновению одного из главнейших стилей китайской живописи – стиля *сеи*. В то же время, не смотря на идейный конфликт, в тот период в среде ученых-интеллектуалов сохранялось уважительное отношение к придворным мастерам. Оба направления отличались значимыми достижениями, и внесли большой вклад в развитие китайского искусства.

2.3.3. Приоритет направления вэньжэньхуа позднего периода династии Мин

В поздний период династии Мин многие образованные люди стали отказываться от карьеры государственных чиновников, так как им становилось все сложнее сдать чрезвычайно усложнившиеся экзамены *кэцзюй.* Подготовка к ним и сам экзаменационный процесс отнимали много времени, средств и сил. Поэтому, многие молодые интеллектуалы, желая жить в спокойствии и иметь достойные условия жизни, предпочли зарабатывать искусством и продажей картин, спрос на которые был высок. Сложившаяся ситуация способствовала интенсивному расцвету *вэньжэньхуа* и развитию художественного рынка на Юге, прежде всего, в больших городах Сучжоу и Ханчжоу.

В отличие от *вэньжэньхуа,* в развитии академической живописи в поздний период наметился спад, что было связано с общим кризисом в стране, внутренней и внешней политической и военной нестабильностью. В этой ситуации расходы императорского двора на содержание Академии живописи стали сокращаться. *Вэньжэньхуа* же не нуждалась в такой поддержке со стороны правящей династии, она развивалась самостоятельно. Известные мастера-интеллектуалы могли жить своим трудом – живописью, продавая свои произведения.

В позднеминский период появляются новые выдающиеся имена в среде художников направления *вэньжэньхуа*, которые работают в манере *сеи*

(живопись идей, беглая манера кисти). Яркими представителями этого направления были три преемника школы *Умэнь* – Чэнь Чунь, Сюй Вэй и Чэнь Хуншоу, а также представитель Южной школы – Дун Цичан. Их деятельность связывают с эпохой, получившей название *Цинтэн-Байян* (*Цинтэн* – это прозвище Сюй Вэя, а *Байян* – Чэнь Чуня). Хронологически она охватывает конец XV – начало XVI веков.

Сюй Вэй (1521–1593) относится к выдающимся художникам, каллиграфам и литераторам Китая эпохи Мин, прославившимся своей художественной одаренностью и неординарностью. Он родился на Юге, в Шаосине, неподалеку от Ханчжоу, в бедной семье и рано осиротел. Благодаря своему поэтическому и художественному дарованию, он уже в юности приобрел известность на родине, однако очень долго не мог сдать государственные экзамены, поэтому в итоге отказался от службы и вынужден был жить в бедности, на грани нищеты. В молодости он был знаком со многими образованными людьми, разделявшими его наклонности к творчеству, в том числе увлечение живописью и каллиграфией, что благотворно повлияло на становление его личности и раскрытие его дарования. Однако последовавшие затем неудачи в карьере и личной жизни подкосили его душевное здоровье (он отличался резким и вспыльчивым нравом, что, возможно, было связано с развитием у него маниакально-депрессивного синдрома), и в итоге он оказался в тюрьме. Освободившись из заключения, Сюй Вэй продолжил заниматься творчеством, продавал свои работы, жил искусством, но закончил свои дни в бедности. Нередко его называют «китайским Ван Гогом», из-за схожести судеб и душевного состояния обоих художников.

Несмотря на сложную и печальную судьбу, Сюй Вэй внес огромный вклад в развитие китайской традиционной живописи. Он посвятил свое творчество не только живописи, но даже в большей степени поэзии, литературе и каллиграфии (которую считал своим главным занятием), ставя свои достижения в живописи лишь на четвертое, последнее место. Тем не менее, он мастерски работал в таких жанрах как пейзаж, сюжетная живопись, *хуаняохуа* и

др. Сюй Вэй не был приверженцем распространенного в то время слепого подражания древним мастерам, полагая, что творчество есть «естественное излияние одухотворенного сердца современного художника». Во многом, именно благодаря ему получил популярность и широкое распространение стиль брызганой монохромной живописи тушью и стиль *сеи*, а также направления *вэньжэньхуа*. Его творчество оказало заметное влияние на художников следующих поколений, таких как Чжу Да (Бада Шаньжэнь – известный китайский живописец, поэт и каллиграф Цинской эпохи), представителей группы «Восемь чудаков из Янчжоу» (эпоха Цин), а также современных мастеров – У Чаншо, Пань Тяньшоу, Ци Байши и многих других современных художников, развивающих традиции *гохуа*.

Сюй Вэя, безусловно, нельзя причислять к художникам-анималистам как, к примеру, И Юаньцзи или императоров Хуэйцзуна или Сюаньдэ. Его дарование было шире и по большей части мы имеем право говорить скорее о его мировоззренческой позиции и тех новых установках, которые благодаря ему и другим деятелям культуры позднеминской поры, были внедрены в китайскую традиционную живопись. Н.А. Виноградова справедливо отмечает: «Через органическое соединение художественной каллиграфии и живописи, дерзновенно смелую манеру письма, построенную на системе намеков и иносказаний, он, стремясь к воссозданию образа вольной природы, открыл путь к интуитивному постижению сути каждого природного объекта и выявлению в нем всеобъемлющего духовного начала» [*Виноградова, 2009. С. 34*].

Несколько картин Сюй Вэя все же включают образы фауны, и в дальнейшем мы можем проследить отголоски его манеры в анималистике Чжу Да, Ци Байши, а также многих художников XX века. Мастер уже в зрелые годы обратился к живописи *хуаняохуа*, предпочитая писать цветы и растения. Как пишет китайский исследователь, «все, что выходило из-под его кисти, было естественно, безудержно и полно блестящим очарованием» [*Ван Чжунсюй, 2008. С. 55*].

К примеру, рассмотрим композицию Сюй Вэя «Краб и лотос» (1563 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 105). В отличие от других художников династии Мин, Сюй Вэй написал листья лотоса и очертания краба одним движеньем кисти, обмакнув ее в густую, но напитанную водой тушь, отчего мы видим ее размывы, переходы тоновых градаций, видим уверенные движения руки художника. Он свободно рисует широкими мазками свои персонажи, чередуя широкие пятна и тонкие линии, достигая потрясающего визуального эффекта точных и верных градаций оттенков туши. В его живописи соседствуют каллиграфические штрихи в «курсирующем» стиле, которые требовали силы и скорости кисти, а также широкие «лужи» водянистой туши, с помощью которых он изображает большие листья лотоса, винограда и пиона или крупные формы трепыхающейся в воде «живой» рыбы, двигающихся или замерших крабов, как на свитке «Рыба и краб» (Сер. XVI в. Музей естественной истории, Тяньцзин. Ил. 106) или на листе «Рыба» того же времени (Ил. 107).

Полные воздуха, его композиции несут в себе огромную образную емкость, сближающую манеру мастера с манерой художников-монахов секты Чань. И в этой связи хочется вспомнить еще об одном известном художнике позднего периода династии Мин, принадлежавшему кругу «Четырех мастеров династии Мин» – Чэнь Хуншоу (1598–1652). Он был выходцем из бедной семьи, родился, как и Сюй Вэй, в Шаосине (пров. Чжэцзян) и всегда был близок простому народу. Он работал во всех жанрах, но особенно известен как мастер *жэньухуа*. С Сюй Вэем его разделяли разногласия – он с неодобрением относился к так называемой игре тушью художников-интеллектуалов *вэньжэньхуа*. За свою жизнь Чэнь Хуншоу несколько раз менял занятия: он был ученым, чиновником, монахом, художником. Он мучительно разрывался между своими идеалами конфуцианской государственной службы и буддийской уединенной жизни. Действительно, после завоевания Китая маньчжурами, он ушел в горы и скрывался под видом буддийского монаха. Позже жил в

Ханьчжоу, зарабатывая на жизнь продажей своих работ. Его произведения отличали ясная простота композиции и ярко выраженный декоративизм.

Чэнь Хуншоу использовал художественные приемы, свойственные живописи Ли Гунлиня и Чжао Мэнфу, однако в большей степени он прославился не как подражатель сунской живописи, а один из ее реформаторов. Он также известен, как выдающийся резчик печатей, внесший большой вклад в это искусство.

На вертикальном свитке Чэнь Хуншоу «Сливовое дерево и дикая птица» (1649 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 109) изображен безветренный день. Из большого каменного валуна словно вырастает ствол цветущей сливы, на котором сидит одинокая птица – аллюзия самого художника. При внимательном рассмотрении становится заметно, что сад не ухожен: слева от камня – старый одинокий и корявый пень, вокруг него только голая каменистая земля и сорняки. Само дерево сливы с белыми цветами и зелёными почками своими боковыми ветвями пытается пробиться сквозь дыру в каменистом валуне. Возможно, эти элементы композиции символизируют закат империи Мин, которая во время написания художником картины, была уже сокрушена маньчжурами. Несколькими своими картинами этого времени Чэнь Хуншоу как бы декларирует свои мысли через иносказание и скрытый подтекст.

Композицию Чэнь Хуншоу можно сравнить с картиной «Цветы сливы и фазан» другого мастера поздней династии Сун Чжоу Чжимяня (Государственный музей провинции Ляонин. Ил. 108). У них общее построение композиции вертикально ориентированного свитка с изображениями сучковатых, старых, но все еще цветущих деревьев, с камнями у его подножия и сидящими на ветвях яркими одинокими птицами. По сравнению с Чэнь Хуншоу, у Чжоу Чжимяня мы наблюдаем более свободную манеру исполнения сюжета, близкую монохромной технике, с выразительными мазками кисти.

Таким образом, последователи стиля *сеи* (в их числе представители школы Умэнь) занимали ведущее место в поздний период династии Мин. Их творчество оказало серьезное влияние на искусство Цинского периода.

Большую роль в распространении идей *вэньжэньхуа* и новых эстетических принципов сыграло творчество и теоретические труды еще одного последователя школы *Умэнь* позднеминского периода, ученого, художника и каллиграфа Дун Цичана. Его теоретические взгляды на экспрессию и «одухотворенность» живописи имели значение для ее развития в следующий период династии Цин и позднее.

В поздний период династии Мин академическая живопись постепенно теряла ведущее место в китайском изобразительном искусстве в связи с постепенным закатом империи. Она не достигла такого блестящего уровня, каким отличалась при династии Сун, однако сохраняла свои прочные позиции на протяжении долгого времени, и оказала значительное влияние на цинскую живопись.

Качественный скачок в развитии китайской традиционной живописи в большей степени связан с развитием направления *вэньжэньхуа*, которое было связано с частным заказом и зависело от спонсорства и меценатства. Огромное влияние на него оказало внедрение Чэнь Чунем стиля *сеи*, который в полной мере отражал дух живописи художников-литераторов, а в дальнейшем он был развит и достиг полноты выражения в творчестве Сюй Вэя. Н.А. Виноградова справедливо заключает: «Стремясь взорвать культивируемые Академией живописи холодную виртуозность, многословие и рационализм, он [Сюй Вэй. – Ч.Ю.] обратился к свободной, эскизной манере *сеи*, трактуя и осмысляя ее по-новому, не только как “писать идею”, но и как “выражать душу”» [*Виноградова, 2009. С. 34*]. Об усилении позиций направления *вэньжэньхуа* свидетельствует и то, что в эпоху Мин *оно* разделилось на ортодоксальное (*чжэнтун*) и независимое (*цзайе*) течения, ориентированные на преобладающее значение в живописи изящества (*я*) или внутренней сути (*и*) [*Там же*]. Если в Юаньскую эпоху живопись отвечала эстетическому вкусу даосских монахов, которые

покровительствовали художникам-интеллектуалам, то в эпоху Мин живописцев стал поддерживать запрос состоятельных ценителей – городских купцов и торговцев, – и во многом стиль живописи стал ориентироваться на их вкус.

ГЛАВА 3. Стилистическое разнообразие анималистической живописи Китая в период маньчжурского господства и в первые десятилетия Китайской Республики (эпоха Цин, сер. XVII в. – 1912 г.; 1912– 1940-е гг.)

Последней династией Китая, находившейся у власти самый длительный период, около трехсот лет, была маньчжурская династия Цин (1644–1912)[15]. Для коренных китайцев маньчжуры были иностранцами, пришедшими с северо-восточных территорий (они являлись потомками чжурчжэней). Эпоха Цин характеризуется мультикультурной ситуацией, что было связано с приходом к власти иноземных правителей и работой при дворе иностранных художников, ученых и мастеров. В данной главе рассматриваются также первые десятилетия развития искусства после Синхайской революции (1911) и движения «Четвертого мая» (1919), характеризовавшиеся интеграционными процессами, до установления в 1949 году Китайской Народной Республики.

3.1. «Эстетическое сопротивление»[16] Чжу Да и его анималистические картины

В 1644 году, когда маньчжуры захватили столицу Китая Пекин, начались процессы трансформации китайской государственности и национальной культуры. На раннем этапе политика Цинской империи в целом была направлена на укрепление старых феодальных порядков. Она способствовала установлению привилегированного положения маньчжуров, которые пользовались всеми достижениями китайской цивилизации, накопленными веками, ограничивали права коренного населения и неслыханно богатели за счет его эксплуатации. Ущемление прав китайцев заключалось в запрещении смешанных браков, в строгой и унизительной регламентации норм поведения,

[15] Императоры маньчжурской династии Цин: Шуньчжи (1643–1661), Канси (1661–1722), Юнчжэн (1722–1735), Цяньлун (1735–1796), Цзяцин (1796–1820), Даогуан (1820–1850), Сяньфэн (1850–1861), Тунчжи (1861–1875), Гуангсу (1875–1908) и Сюаньтун (1908–1911).

[16] «Эстетическое сопротивление» – термин, впервые введенный Т.А. Астраханцевой в ее фундаментальной работе «Анималистический жанр как доминантный архетип отечественной керамической скульптуры 1920–1940-х годов», опубликованной в журнале «Искусствознание» [*Астраханцева, 2015. С.531*]. Эскапистское начало и «эстетическое сопротивление» были обозначены автором как одна из важнейших проблем российской анималистики первой половины XX века.

одежды и даже прически (китайцам было предписано брить голову и носить косу). Одновременно маньчжуры вводили свои традиции, внедряли свой язык и письмо, ограничивали традиционные китайские культурные обычаи. С помощью этих методов маньчжурские правители на раннем этапе пытались всячески закрепить свое господствующее положение в Китае.

Культурная реформа Цинского времени затронула не только язык и письмо, она была нацелена на очернение правителей династии Мин и национальной истории Китая в целом. Все эти действия вызывали острое несогласие и сопротивление в среде образованных китайских ученых-интеллектуалов. Очагом сохранения национальных традиций по-прежнему оставался Юг и его центры – провинции Чжэцзян, Цзянсу и приморский город Шанхай. Как мы уже отмечали выше, на Юге издавна существовали и развивались многие виды национального ремесла и искусства, в том числе, живопись. Процветанию региона способствовало его удачное географическое положение, а также наличие природных ресурсов.

В ранний период династии Цин китайская живопись развивалась не просто. Художникам-интеллектуалам пришлось буквально выживать, многие из них стали буддийскими и даосскими монахами, они были вынуждены становиться скитальцами, почти изгоями, не без основания навлекавшими на себя подозрения цинских властей. Чтобы уйти от жестоких репрессий и иметь возможность заниматься творчеством, мастера кисти предпочитали жить отшельниками либо монашествовать при буддийских храмах и монастырях. Будучи образованными людьми и нередко имея хорошие семейные корни, они старались сохранять традиции каллиграфии и живописи, а также выражать в своем творчестве личные переживания и несогласие с политикой маньчжуров. Несмотря на всю сложность ситуации в стране, именно благодаря китайской интеллигенции в эпоху Цин удалось не только сохранить лучшие традиции национальной живописи, но и приумножить ее достижения.

В живописи раннецинского периода в основном продолжали существовать и развиваться два жанра – *хуаняохуа* («цветы и птицы») и

шаньшуйхуа (пейзаж). Образный мир этих старейших жанров оказался очень ёмким для выражения идей и размышлений художников того времени. Анималистика также вмещала в себя множество иносказаний, давала возможность мастерам выражать свою индивидуальность, передавать свое настроение в иносказательной форме.

В китайском искусствознании, как правило, выделяют три группы художников эпохи Цин: художники-традиционалисты (мастера пейзажа во главе с Дун Цичаном), художники-индивидуалисты (эксцентричные художники-интеллектуалы, развивавшие *вэньжэньхуа*) и придворные художники, работавшие в академической манере.

Следует отметить, что многие представители второй группы индивидуалистов после падения династии Мин стали буддийскими монахами, отчего их включают в группу «Четыре прославленных монаха» – это Хун Жэнь, Кунь Цань, Чжу Да и Ши Тао. В числе представителей этой группы только Чжу Да работал в жанре «цветы и птицы» и оставил заметный след в анималистической живописи, остальные художники-монахи отдавали предпочтение пейзажу.

Отметим, что Чжу Да и Ши Тао были в родстве со свергнутым императорским домом Мин, что негативным образом сказалось на их судьбе. Они заметно выделяются среди мастеров-индивидуалистов своей эксцентричностью и неординарностью, и оставили после себя значимое творческое наследие, ценность которого была признана не сразу. Ши Тао (Даоцзи. 1630–1717), который был приверженцем чань-буддизма, в своих работах высмеивал традиционализм, настаивая на том, что «подобно природе, творчество с кистью в руке должно быть спонтанным и естественным, как образ цветка, как “объединяющая линия”» [*Ши Тао, 2014. С. 47*]. Основным критерием творчества этих мастеров стало проявление свободы и независимости художника, который бы, подобно Сюй Вэю, придавал «высокую значимость и духовную содержательность каждой земной малости» [*Виноградова, 2009. С. 37*].

Чжу Да, по прозвищу Бада Шаньжэнь (1626–1705) – самый известный среди художников-индивидуалистов. В анималистических картинах ему в особенности удалось в символической форме и экспрессивной манере рассказывать о трагических обстоятельствах своей жизни.

Чжу Да родился Наньчане (пров. Цзянси) в аристократической семье, которая принадлежала побочной ветви Минской династии. Его родители жили в Наньчане на протяжении нескольких поколений, и при новых иноземных правителях они все потеряли. В юные годы Чжу Да учился у своего отца, который был высокообразованным человеком и каллиграфом. Мальчик был исключительно одарен – в восемь лет уже писал стихи, а в одиннадцать картины. Он получил классическое образование, но сдать государственные экзамены *кэцзюй* ему не довелось, так как в стране произошла смена власти, династия Мин пала и воцарились маньчжуры. Трагические события в государстве и личная драма (смерть отца и жены) оказали фатальное воздействие на психику молодого аристократа-художника. Он был вынужден скрываться, а его характер стал замкнутым и эксцентричным. Чжу Да мог притворяться глухонемым, он даже «позабыл» свое имя, чтобы избежать преследования. Его разум помутился, он пил вино и не всегда мог владеть собой.

В двадцать с небольшим лет он стал монахом буддийского монастыря, где нашел приют и имел возможность заниматься искусством. В живописи он был последователем художественной традиции, основанной юаньскими художниками Ни Цзанем и Му Ци. Упрощенность композиции, свободный стиль рисования и преувеличенные формы роднят его живопись с Сюй Вэем и Лян Каем.

Биографические сведения о Чжу Да довольно скудны, установление фактов его биографии вызывает затруднения в связи с тем, что он носил несколько имен, по-разному подписывал свои картины. На склоне лет он был известен как Бада Шаньжэнь («Человек восьми великих гор» или «Безумный отшельник с гор»). До сегодняшнего дня не утихают дискуссии об этом, его

втором имени (одни считают, что он придумал его себе в 1685 году, другие – что это имя, которым его называли в детстве). Сам художник объяснял его так: «Ба – это восемь сторон мира, Да – великий, Шаньжэнь – отшельник, поэтому я – великий отшельник, известный всему миру» [*Вань Синьхуа, Чжан Цинфан, 2008. С. 100*].

Как уже отмечалось, молодость Чжу Да прошла в буддийском монастыре и постижении там учения Чань. Затем художник вернулся к мирской жизни. В этот период, в связи с критической трансформацией его сознания, а также под влиянием чань-буддийских идей его картины становятся особенно дерзкими и гротескными, образы цветов и птиц карикатурными и деформированными, однако в них уже явственно проступают черты его узнаваемого стиля.

Период зрелости Чжу Да и заключительный этап его жизни характеризуются полностью сформировавшейся индивидуальной манерой живописи, а его работы становятся более спокойными и сдержанными. В них находит проявление его большой жизненный опыт, а сам художник становится ближе к природе – он пишет разнообразными оттенками туши в более спокойной и плавной манере кисти простые и воздушные картины.

Произведения Чжу Да в жанре *хуаняо*, как и его анималистические сюжеты, довольно загадочны и имеют различные интерпретации. Он изображал предметы и живых существ реального мира, но делал это с большой экспрессией, стремясь уловить и передать скорее «образ» птицы, рыбы или животного. Его персонажи наделены эмоциями, у них разные характеры, и в то же время между ними много общего. Его бесформенные птицы неуверенно балансируют на одной ноге, рыбы устремляются ко дну или вопросительно, выкатив глаза, смотрят из глубин на небо, камни и растения как бы нависают надо всем «с небес», а фрукты похожи на круглые каменные валуны. В картинах Чжу Да много вопрошающей пустоты и много загадок. Считается, что в них художник заключал скрытые политические подтексты, выражал свое «эстетическое сопротивление» и оппозиционные взгляды. Все его картины отличает глубоко индивидуальная манера кисти, а его основной стиль работы –

сеи, с брызгами туши, каллиграфическими штрихами и кажущейся небрежностью еще более усиливает эмоциональную составляющую его живописи.

Художественное творчество Чжу Да основывалось на восприятии природы, его зрелые произведения подчеркнуто просты и минималистичны –на них обычно изображен только один камень или одна птица, и буквально несколькими штрихами автору удается вызвать у зрителя множество эмоций.

Характерное обыгрывание Чжу Да образа одинокой маленькой пичуги или беззащитного цыпленка, которые как бы «тонут» в пустоте огромного недружелюбного пространства, вызывают неизменное сочувствие и эмоциональный отклик у зрителя. Его птички нередко сидят, нахохлившись или неуверенно стоят (балансируют) на одной кривой лапке, с надменно полузакрытыми или выпученными от ужаса, обращенными к небу зрачками. Таковы его картины из альбома «Горы и воды, цветы и птицы», относящиеся к 1679 году – «Перепелки», «Цыпленок» (Государственный Шанхайский музей. Ил. 115, 118); лист «без названия» из альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые» (Ил.119), а также отдельные композиции «Одинокая птица» (Национальный музей Китая, Пекин. Ил. 116), «Нахохлившаяся птица» (Ил. 117) и др.

Многими исследователями отмечается, что глаза у птиц и животных Чжу Да выглядят странными – с крупным белком и маленьким зрачком, всегда нацеленным в небо, иногда на выкате, иногда полуприкрытым, как во сне. Их взгляд кажется то надменным, то вопрошающим, то полным тоски и бессилия. Возникает аллюзия, что автор запечатлел самого себя в образе упрямо балансирующего на одной ноге, одинокого и потерянного живого существа.

Работы Чжу Да обладают не только неповторимым художественным шармом, но и ощущением одиночества и отчужденности. Большое количество пустого пространства оказывает сильное визуальное воздействие и несет огромную смысловую нагрузку. Произведения Чжу Да парадоксальны: что в большей степени он хотел подчеркнуть, свою тоску от одиночества или свое

наслаждение уединением? Ведь последнее, это не только изоляция от толпы, но и духовная свобода. В этом, безусловно, отражается приверженность Чжу Да учению Чань, в котором утверждается, что ум ничем не ограничен и отстранен от всего. Художник использует эту «свободу» для вовлечения в свое искусство зрителя, погружая его в свои раздумья, вызывая отклик в душе и сочувствие.

Искусство Чжу Да было ориентировано на упрощение традиционной композиции *хуаняохуа*. Можно заметить один из основных его художественных приемов – выражение сложной и большой идеи в малом и простом сюжете. Независимо от того, писал ли он цветы и травы, рыб и насекомых, художник передавал их образы с помощью всего нескольких линий и пятен, вкладывал в них глубокие смыслы, и в этой его простоте своя красота и эстетика.

У многих картин Чжу Да с изображениями птиц нет точных названий, бывает непросто определить и орнитологическую принадлежность пернатых, ведь для художника это было не главным, он мыслил «образами». При взгляде на его композиции напрашивается много аналогий из ранней китайской живописи, к примеру, при сравнении листа с птицей «без названия» из альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые» (Художественная галерея Фрира, Вашингтон. Ил. 119) со свитком Му Ци «Птица багэ на старой сосне» (Ил. 55). Образы пернатых, композиционные приемы решения картин очень схожи, и в то же время, они совершенно разные. Чжу Да почти совсем отказывается от антуража и дополнительных деталей, все его пернатые почти всегда «живут» в пустоте. Здесь мы вновь встречаемся со скрытой символикой, недоступной пониманию непосвященных, которая вполне соответствовала эстетической теории художников-интеллектуалов, сформулированной еще в XI веке. Она заключалась в том, что живопись должна выражать внутренний мир, идеи и переживания творца, а не просто умело воспроизводить поверхностную «оболочку» изображаемого объекта.

Помимо сходства с Му Ци некоторые картины художника напоминают живопись художника эпохи Мин Сюй Вэя, даже являются подражаниями ему, что подтверждается надписями и комментариями Чжу Да. Это особенно

заметно в его картине «Пионы и павлины», написанной им в 1690 году (Шанхайская художественная галерея имени Лю Хайсу. Ил. 112). Павлины, которые в придворной живописи изображались в виде царственных птиц из императорского сада, у Чжу Да не имеют с ними ничего общего. У него они большеголовые и некрасивые, с общипанными короткими, хотя и «павлиньими» хвостами. Птицы сидят на каменистых утесах, и даже пионы, расцветающие под нависающими скалами и растущие вопреки природе сверху вниз, и несколько бамбуковых листьев не делают картину Чжу Да красивой и эстетически привлекательной. Скорее, это злая сатира, пародия на устойчивый благопожелательный сюжет *хуаняохуа*. Он выглядит по версии Чжу Да гротескно, странно и беспорядочно. Создавая картину, художник направил свои критические стрелы на китайских придворных чиновников при маньчжурском дворе, которых символизируют жалкие павлины. Они потеряли свою гордость, надели шляпы с тремя павлиньими перьями (такую носили чиновники династии Цин) и стали раболепно служить иноземцам. Абсурдность ситуации подчеркивают и цветы пиона, растущие вниз, и нависающие над головами птиц каменные валуны. Они символизируют династию Цин, как развивающуюся «вниз», и предрекают ее неизбежный упадок.

Чжу Да никогда не интересовала орнитологическая точность, он изображал очень странных и необычных, не существующих в реальности пернатых. Замечено, что в его работах птицы располагаются на самых опасных местах – сухих ветках, обрывах, скалах, – как на картине «Две птицы» (Коллекция Каниши Сумитомо, Киото. Ил. 114), либо на белом фоне, в «пустоте» (Ил. 107, 108). Каждая деталь в его работах, выражение глаз, позы его персонажей передают чувство подавленности, горя и отчаяния, это безмолвный «крик» художника об его утраченной Родине.

Чжу Да за всю свою жизнь написал множество картин с птицами. В его анималистическом наследии они составляют, пожалуй, самую большую группу. Как мы уже отмечали выше, художник использовал образы пернатых, чтобы изобразить себя или выразить недовольство цинской властью в саркастической

форме. Его живопись *хуаняохуа* характеризуется индивидуальным стилем, необычной композицией и экспрессивной манерой исполнения. По мере того, как правление Цин становилось все более устойчивым, надежда на свержение правительства и возврат к прежним временам у художника угасала, а его настроение становилось все более спокойным и мрачным. К его поздним работам относится композиция «Два орла» (1698 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 113). Она очень похожа на картину Линь Ляна «Два ястреба» (1485 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 92), о которой мы писали выше. Однако вместо густых ветвей высокого дерева, как у Линь Ляна, Чжу Да «спускает» величественных хищных птиц вниз, к земле, изображая их на придорожных камнях, что определенно несет свою символику, которую можно выразить известной идиомой «спуститься с небес на землю». Заметно, что манера живописи Чжу Да в этот период становится более сдержанной. Иногда в его поздних композициях, таких как «Песня оленя» (Втор. пол. XVII в. Музей провинции Хунань. Ил. 111), появляются некие «миловидные» черты, они словно выражают стремление художника соблюсти привычные схемы *хуаняхуа*.

Склонность к алкоголю и душевная болезнь тоже отразились в живописи Чжу Да. Ценители его таланта приносили ему бумагу и шелк, кисти и тушь, так как у него часто не было средств и возможности их приобрести. В таком состоянии художник мог разбрызгивать тушь по всему листу или размазывать ее способом «старой метлы» или своими волосами так, что очертания предметов были не ясны, а композиция представляла собой хаос. Но затем тонкой кистью мастер с поразительной точностью «проявлял» из небрежных клякс и спутанных линий образы птиц и растений, цветов, гор и лесов, камней и бамбука. И все обретало реальные черты, а процесс творчества казался посетителям его хижины мистическим действом и волшебством. В определенном смысле, художник был юродивым – он часто отдавал свои картины бедным и скромным людям, но отказывался рисовать по просьбе чиновников и богатых купцов.

Образы рыб очень характерны для анималистики Чжу Да. Их изображения восходят к даосской, конфуцианской и буддийской образности, а также их популярность связана с особенностями произношения на китайском слова «рыба». Иероглиф *юй* является омофоном понятия «избыток, остаток, излишек» и в традиционной китайской культуре является пожеланием процветания, благополучия «в избытке». В числе даосских образов-метафор рыба или стайка резвящихся в воде мелких рыбок символизирует естественность природы и отшельническое уединение человека, выбравшего путь духовного совершенства. Ловля рыбы прямо ассоциируется в даосской литературе с процессом постижения Дао, а сам рыбак является воплощением даосского мудреца. Но в работах Чжу Да образы рыб приобретают самостоятельную и разнообразную символику. Как и у птиц, художник делает большой акцент на их глазах, которые в интерпретации Чжу Да символизируют бесконечные несбыточные мечты о реальной жизни и ничтожность человеческих усилий в достижении счастья. Художника привлекало беззаботное и свободное существование рыб, но судя по недовольному выражению их глаз, смотрящих злобно вверх, мастер выразил языком их образов свою неудовлетворенность реальностью, обиду и несправедливое отношение к себе. Его «Рыба, плывущая вниз» на развороте альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые» (Художественная галерея Фрира, Вашингтон. Ил. 120) по манере и экспрессии мазка очень напоминает лист Сюй Вэя «Рыба» (Ил. 107). Но у Чжу Да нет отстраненности, а зачатую и любования, восхищения природой, которую мы чувствуем у Сюй Вэя (его рыба даже «улыбается», ныряя вниз). Чжу Да использует рыб как метафору, чтобы выразить свои патриотические чувства, свою ненависть и бессилие перед невозможностью изменить политическую обстановку. Он мог сделать это только средствами живописи, в своих картинах, таких как: «Ёрш» (Ил. 121), «Рыбка» (Ил. 122); «Рыба и камень» (1689 г. Национальный музей Китая, Пекин. Ил. 123). На последнем листе особенно заметно, что одинокая рыба и стоящий отдельно камень символизируют невыносимую тоску и невозможность ничего изменить.

Чжу Да с удовольствием писал домашних питомцев, как на его картинах «Дремлющий кот» (Ил. 124), «Кот» (Ил. 125), которые очень напоминают лист «Кот» из альбома Шэнь Чжоу (Ил. 103). Заметно, насколько Чжу Да упрощает решение образа и композиции в целом, сводя заполнение листа к минимуму, что однако еще больше усиливает выразительность его рисунка. Тем не менее, у двух художников много общего: их любимыми форматами были не крупные свитки, а камерные небольшие альбомы. У Шэнь Чжоу – это альбом «Наблюдения за жизненной силой вещей» (Национальный дворец-музей, Тайбэй), у Чжу Да – альбомы «Цветы и птицы, рыбы и насекомые» (Художественная галерея Фрира, Вашингтон. Ил. 119, 120), «Горы и воды, цветы и птицы» (Государственный Шанхайский музей. Ил. 115, 118). Оба художника заполняют листы не только рисунками, но и каллиграфическими надписями, ставят печати. Их альбомы – это потрясающей красоты и смысла книги, которые имеют совершенно современный вид.

Еще один рисунок Чжу Да «Кот, поймавший бабочку» (Ил. 126) напоминает фрагмент большой композиции императора Сюаньдэ (Чжу Чжаньцзи) «Весна в Танском саду» (об этой работе мы можем судить по позднему повторению неизвестного художника XVIII века. Ил. 127). Если у Сюаньдэ картина повествовательна – это длинный горизонтальный свиток с пятью кошками, охотящимися в цветущем дворцовом саду, – то у Чжу Да, наоборот, убрано все лишнее, его кот – единственный «герой» его полотна.

Растения, камни, цветы и птицы, изображенные в работах жанра *хуаняо* Чжу Да, при всей своей фантастичности, являются результатом его наблюдений за живой природой, которую он преображает согласно своей субъективной воле художника.

Влияние Чжу Да на последующую живопись отличается от его предшественников, поскольку ему удалось создать свой живой и неповторимый стиль анималистики, который не теряет своей актуальности в наше время. Иногда бывает трудно поверить, что его картины были созданы в XVII столетии. Его художественные произведения очень напоминают современное

искусство, его приемы и работа над художественным образом намного опередили свое время.

3.2. Стилевые особенности анималистической живописи придворных художников и отдельных представителей вэньжэньхуа в эпоху Цин

Период кризиса в истории развития китайской традиционной живописи ранней Цин нашел яркое проявление в творчестве художников-индивидуалистов, таких как Чжу Да, став своеобразным отражением времени. «На стадии, завершающей развитие китайского феодализма, с наибольшей резкостью обозначилась и глубина разрыва между канонизированными схемами официальной живописи и направлениями экспрессивной, эмоциональной манеры художников, выражающих новые веяния времени», – справедливо отмечает Н.А. Виноградова [*Виноградова, 2009. С. 36*]. К тому же, в первые годы существования династии маньчжурские монархи не уделяли достаточного внимания развитию и совершенствованию придворного искусства.

В средний период династии Цин наметились тенденции к преодолению спада, началось движение к возрождению лучших традиций прошлого. Во многом это было связано с изменением внутренней политики, проводимой цинским руководством. Репрессивное управление народом Китая не только не дало положительного результата, напротив, оно вызвало обострение и резкие импульсы к сопротивлению со стороны коренного китайского населения. Маньчжурам пришлось изменить свою политику, повернув ее в сторону уважения к великим достижениям традиционной культуры и религии Китая. В итоге они, как более развитые и высокие, были приняты династией Цин за основу государственной идеологии, а со временем утвердилось строгое следование китайским классическим традициям в управлении страной, в организации образования и в сферах религии и культуры. Английский историк М. Салливан так пишет о внутренней политике династии Цин: «Они цеплялись за наиболее реакционные формы конфуцианства, становясь китайцами больше, чем сами китайцы, и усердно сопротивлялись каждой попытке реформы,

предложенной литераторами, среди которых были ответственные и дальновидные люди. Этот неосмысленный отказ признать неизбежность перемен в конце концов привел династию к гибели» [*Цит. по: Сураева, 2021. С. 135*]. Действительно, в средний период династии Цин повсеместно вводится конфуцианское образование, поддерживается на государственном уровне буддизм, получают покровительство и поддержку национальные ремесла и искусства – китайская музыка на лютне, каллиграфия, живопись, а также игра в «го» (облавные шашки), – которые в древнем Китае назывались «четыре занятия ученого».

Маньчжурские императоры вновь устанавливают древнекитайскую систему государственных экзаменов *кэцзюй* для отбора чиновников, что нашло поддержку в кругах национальной интеллигенции и сыграло свою роль в восстановлении всех видов традиционной китайской культуры и искусства.

Таким образом, жесткие культурные реформы смягчаются, а китайская живопись снова становится важной частью государственной идеологии и политики, а также обязательной квалификацией образованного человека и интеллектуала. Развитию живописи способствовало воссоздание Придворной академии художеств, в которой были сохранены структура и функции прежнего учреждения эпохи Мин. Для работы при дворе отбирали наиболее талантливых художников по всему Китаю. В период правления императоров Шуньчжи (1643–1661), Канси (1661–1722) и Юнчжэна (1722–1736) академия еще не носила официального названия, которое появится при правителе Цяньлуне (1736–1795). Во время его царствования значительно пополнилась императорская коллекция произведений искусства (и сам император обладал художественными дарованиями), а Придворная академия стала называться Хуаюань («Сад живописи»).

Расцвет академической живописи связан с XVIII столетием и периодами правления императоров Канси (1661–1722), Юнчжэна (1722–1736) и Цяньлуна (1736–1795). Их правление считается «Золотой эпохой», а в Китае его принято называть «процветающий век Кан–Цянь». В это время, благодаря активизации

деятельности Придворной академии Хуаюань, все виды китайского искусства достигли вершины своего развития.

Следует отметить, что тогда же в Придворную академию живописи поступило несколько иностранных художников, оставивших заметный след в китайском искусстве. В этот период в китайской академической живописи, в том числе в анималистическом жанре, получил развитие специфический сино-европейский стиль (он будет рассмотрен в следующем параграфе). С другой стороны, не следует забывать о том, что XVII и XVIII века были временем взаимовлияния западной и китайской культур, шли процессы не только внутренней ее интеграции, но и внешней. «Китай имел даже большее влияние на мысль, искусство и материальную сторону жизни Европы, чем Европа на Китай», – пишет М. Салливан [*Цит. по: Сураева, 2021. С. 144*]. Одновременно китайские мастера кисти оказали большое влияние на развитие национальной живописи Кореи, Вьетнама и, в особенности, Японии.

Одним из выдающихся художников эпохи Цин считается Шэнь Цюань (Шэнь Наньпин. 1682–1760), который не только возродил в придворной живописи лучшие традиции анималистики академического толка, но и оказал значительное влияние на японскую живопись эпохи Эдо.

Он родился в уезде Дэцин в провинции Чжэцзян. Получив прекрасное художественное образование, в 1731 году по официальному приглашению уехал в Японию, где два года работал в Нагасаки. За это время он обучил большое количество учеников, которые впоследствии основали японские национальные школы (одна из них, носила его имя Нампин-ха – от японского произношения его имени Шэнь Наньпин). Японская живопись периода Эдо унаследовала и развивала традиции его живописи, а самым известным его последователем в Японии считается Кацусику Хокусай. Картины Шэнь Наньпина были чрезвычайно популярны в стране Восходящего Солнца, и даже вернувшись на родину спустя два года, в 1733 году, художник продолжал посылать свои произведения японским друзьям и ценителям творчества.

В Китае Шэнь Цюань также имел много учеников и покровителей. Он работал в жанре *хуаняо* («цветы и птицы») в манере *гунби*, развивая технику, художественные и композиционные приемы своих предшественников эпохи Мин, придворных художников Бянь Цзинчжао и Люй Цзи. Хорошо заметно, что Шэнь Цюань преобразовывает «дворцовый стиль» *хуаняохуа* в сторону еще большей декоративности и тщательнейшей выписанности всех деталей: оперения птиц, пышных цветущих растений, ручьев и камней. Таковы его великолепные картины на шелке, написанные яркими красками: «Зайцы и цветущая слива в снегу» (1716 г. Коллекция Хашимото, Япония. Ил. 129); «Два феникса на рассвете» (1735 г. Ил. 130); «Сосна, мэйхуа и журавли» (1759 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 131). Если бы можно было охарактеризовать в двух словах его стиль живописи, то мы бы назвали его «абсолютная роскошь». Действительно, по яркой декоративности и мастерству исполнения произведения Шэнь Цюаня в чем-то даже превосходят работы мастеров эпохи Мин. Насколько усложнилась техника и обогатились приемы *хуаняохуа* в цинской придворной живописи хорошо заметно при сравнении композиций Шэнь Цюаня с картиной художника академического направления раннецинского времени Ци Чжицзя «Белые цапли в тростнике» (1652 г. Ил. 110). Видно, что мастер более раннего времени писал гораздо проще, он пытался соединить привычную схему композиции «Цапель» с более свободной манерой кисти, сочетая тонкую обрисованность и многоречивость сюжета со свободными «пятнами» камней и листьев тростника.

Заметно, что сулящие достаток, счастье и здоровье композиции у китайских придворных живописцев среднецинской поры становятся исключительно нарядными, они напоминают шелковые вышивки-панно, которые были очень востребованы и украшали императорские дворцы не только в Китае, но и далеко за его пределами. Так, известный сюжет «Сто птиц» вышит цветным шелком на огромном атласном полотне (Сер. XIX в. Государственный музей Востока. 400х315 см). Его композиция, пользовавшаяся популярностью при китайском дворе еще при Минской династии, в период

правления Цин приобрела ковровый характер, все поле плотно заполнено, свободное пространство отсутствует. Сцену, в которой многочисленные представители птичьего царства («сто птиц» – *бай няо*) чествуют феникса (*фэн*), восседающего на кусте пионов (*мудань*), можно видеть и на кантонской эмалевой тарелке периода Цяньлун из собрания Государственного Эрмитажа.

В этой связи хочется отметить, что в придворном искусстве династии Цин художники все активнее начинают обращаться к сюжетам с фантастическими птицами-фениксами (как и Шэнь Цюань) и к изображениям драконов, что имело определенные причины. Мифическая птица *фэнхуан*, название которой условно переводится в европейской традиции как «феникс», вместе с волшебным деревом (*утун*), является метафорическим образом великого покоя и счастья в Поднебесной. В собирательном смысле феникс выступает как царь мира пернатых, является олицетворением благородной личности, идеального правления и миропорядка. Считалось, что он обитает в недоступных местах, избегает встречи с недостойными живыми тварями, питается «чистой» пищей – семенами бамбука. Его появление в мире людей – благое предзнаменование прихода к власти добродетельного государя. Далеко не случайно именно основные мифологические существа традиционной китайской культуры – феникс и дракон (*лун*) были выбраны маньчжурской династией Цин в качестве устойчивых символов своего правления. Императорские одежды расшивались изображениями «Дракона и феникса, ниспосылающими счастье», чтобы оберегать покой, придавать силу и процветание маньчжурским правителям. Хотя первоначально феникс ассоциировался с Мужским началом, в официальном китайском искусстве и культуре за ним укрепилось почитание его как символа императрицы и Женского начала. Он стал составлять пару дракону-*лун* – символу императорской власти.

В придворной живописи династии Цин изображения животных и птиц несли исключительно благопожелательную символику, не должно было быть никакой двусмысленности, при малейшем подозрении на нее, или обнаружение

даже намека политического характера художников жестоко карали, вплоть до лишения жизни. Отсюда выверенность каждого штриха, каждой линии и, конечно, строжайшее следование заданной тематике картин.

Традиционализм в китайской живописи находил выражение в строгом соблюдении привычных, уже установленных схем и канонов. Эталонным временем была признана эпоха Сун, считавшаяся «Золотым веком» в развитии китайской академической живописи. Соблюдению традиций, канонов и правил способствовали многочисленные теоретические трактаты и иллюстрированные ксилографиями руководства по живописи, в которых детально описывались живописные приемы великих мастеров. «Текст в этих сочинениях, – пишет Н.А. Виноградова, – изложенный в изящной поэтической форме, давал указания, чему должен следовать и чего должен избегать начинающий художник» [*Виноградова, 2009. С. 36*]. В числе этих трактатов важнейшим считается «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», первая часть которого была опубликована в 1679 году, в 1701 вышли еще две части, а 1801 – заключительная, четвертая. Один из первых и главных авторов трактата, Ван Гай, постарался раскрыть секреты живописи, обнародовать ее основные принципы, а также он попытался рассказать и объяснить, как с помощью гармонического единства разума и интуиции «создаются прекрасные вещи». В «Слове…» повествуется о множестве художников, работавших в трех главных жанрах китайской живописи (*шаньшуй, хуаняо, жэньу*), в том числе о тех, кто писал картины в жанре «цветы и птицы». В одном из разделов перечисляются мастера, отдававшие предпочтение только одной теме: «Некоторые из них были искусны в изображении одного из видов птиц среди цветов, другие наиболее одаренные, писали все виды птиц» [*Цит. по: Завадская, 1969. С. 259*].

Автором труда выделяются важнейшие аспекты работы над образами пернатых в композициях *хуаняо*, в особенности говорится о существенной роли художественного решения их глаз (в этой связи вспоминаются «глаза» животных и птиц Чжу Да): «Но помимо передачи различных положений птиц еще есть способ изображения глаз, который особенно важен для выражения

духовной сущности птицы. Когда птица пьет, она будто опускается, когда ест, – будто начинает спорить, в гневе она кажется рвущейся в сражение, в веселье – что принимается петь. Если птицы сидят вместе и летят рядом, пусть кажется, будто они повернули головы и смотрят друг на друга» [*Там же. С. 260*].

Несмотря на большое внимание, которое уделено в трактате «Слова о живописи из Сада с горчичное зерно» теории и правилам изображения цветов, птиц, насекомых и рыб, о животных в нем почти не говорится, как и о том, как их рисовать. А между тем, такие животные как кони, обезьяны, олени, быки, собаки, кролики, кошки и пр. были постоянными персонажами анималистических картин художников-академиков Цинского времени.

Так, на альбомном листе неизвестного придворного художника «Ученый и лань» изображен мастер с кистью в руке и внимательно наблюдающий за ним олень (Ил. 128). Альбом некогда принадлежал императору Юнчжэну (1723–1735). Благопожелательная символика сюжета не вызывает никаких сомнений и связана с омонимичной парой иероглифов «олень» (*лу*) и слов «карьера», «жалованье». Олень вместе с изображением чиновника с большим животом – *цзя гуань шоу лу* – означает «повышение в должности, продвижение в карьере». Олень также являлся спутником даоса Гэ Хуна (или Гэ Чжичуаня), который жил в стародавние времена и водил оленя на поводке. Широкое распространение в эпоху Цин получила композиция, символизирующая «Счастье, процветание, долголетие», которая может изображать журавля, оленя и сосну. Такое, одновременное влечение маньчжурских правителей, как к ортодоксальному академизму, так и к неумеренному украшательству определило характер творчества придворных художников.

Судя по картине неизвестного мастера «Ученый и лань» можно вновь констатировать, что анималистика выходит в придворной живописи за рамки *хуаняохуа*. Как и в классические времена династий Тан и Сун художники охотно включают изображения животных в портретные картины – *жэньу*. Красотой и одухотворенностью наполнена картина Лэн Мэя «Весна. Девушка, уставшая читать» (Ок. 1730 г. Государственный китайский музей Гугун,

Пекин. Ил. 132). Портреты «красавиц» были исключительно популярны в традиционной китайской живописи и даже составляют отдельный «поджанр» *жэньухуа* (человек, портрет). Маленькая собачка у ног красавицы как бы стоит на страже ее покоя, она написана с большой точностью и выразительностью. При взгляде на работу Лэн Мэя вспоминается картина танского мастера Чжоу Фана «Придворные дамы с цветами в волосах» (Ил. 20), на которой красавицы прогуливаются со своими домашними питомцами – миниатюрными собачками. Согласно традиционной символике, эти маленькие животные, известные также как «ловцы демонов», были способны поймать и изгнать любых злых духов, населявших этот мир. Говорили, что их лай прогонял зло из любого дома. Древние китайцы верили, что все злые существа приходят в этот мир очень маленькими. Поэтому маленькие, но бдительные животные физического мира были способны убить или прогнать их. Особой популярностью при дворе пользовались породы плоскомордых собак, таких как пекинес, тибетский спаниель, лхасский апсо и мопс, которые нередко изображались на классических картинах. Китайцы держали маленьких сторожевых собак, задача которых заключалась в охоте за мышами, ежами и другими мелкими хищниками. Так что, действительно, Лэн Мэй, реалистически точно изобразил домашнего питомца, чем-то напоминающего породу гладкошерстных чихуахуа (хотя уже установлено их происхождение из доколумбовой Мексики и с Китаем оно не связано).

Еще одним своеобразным ранним прототипом композиции Лэн Мэя является картина другого танского художника Чоу Вэня «Дама с котом» (Ил. 21), только у ног красавицы сидит другой домашний любимец – белый пушистый кот. Обе картины наполнены поэтическим любованием как женщинами за чтением, так и общим умиротворенным состоянием природы: «Похоже, что красавица чем-то озабочена; быть может, она только что прочитала прекрасное стихотворение, вызвавшее смятение в ее мыслях. Она тихо вздохнула и разбудила щенка, сидящего у ног. Щенок настороженно

поднял уши, оглядываясь вокруг… Благоухающие цветы пиона, стоящие в вазе, безмолвно распустились» [*Цзэн Цзыжун, 2021. С. 58*]

В теории искусства XVII–XVIII веков интеллект и образованность резко и фанатично противопоставлялись интуиции и естественности, что находит выражение в другой линии живописи Цинского времени, которую наиболее ярко выразили мастера, оппозиционно настроенные к академическому стилю. Как мы помним, лучшие художественные силы интеллектуалов-литераторов концентрировались на Юге Китая. Здесь быстрее и интенсивнее развивалась экономика, рос рынок произведений искусства, как и спрос на живопись, что способствовало сохранению устойчивого интереса к *вэньжэньхуа.* К приверженцам этого направления, которое находилось в оппозиции придворному искусству, ее растущей схоластике, относятся художники, которых объединяют в группу «Янчжоу Багуай» («Восемь чудаков из Янчжоу»). В нее включают следующих художников: Цзинь Нуна, Чжэн Се, Хуан Шэня, Ли Шаня, Ли Фанъина, Ван Шишэня, Ло Пина и Гао Сяна. Мастера «Янчжоу Багуай» работали в конце царствования императора Канси, а также Юнчжэне и Цяньлуне. Каждый из «чудаков» был известен своим эксцентричным характером и индивидуальной манерой живописи, отличавшейся от общепринятой. Члены этой группы были не только мастерами поэзии, каллиграфии и живописи, но и хорошими резчиками печатей. Их творчество во многом было вдохновлено Сюй Вэем, Ши Тао и Чжу Да с их подчеркнутым индивидуализмом и ощущением свободы в выражении своих чувств и переживаний. Однако, искусство Чжу Да и Ши Тао не было прочно утверждено до конца XIX века, когда в Шанхае появился новый индивидуалистический толчок в ответ на вызов западной культуры. Только тогда, в конце XIX–начале XX веков, влияние художников-индивидуалистов на китайскую традиционную живопись обрело глубокий и всеобъемлющий характер.

К группе «Восьми чудаков из Янчжоу» иногда причисляют и знаменитого китайского художника Бянь Вэйци (Бянь Шоумин, 1684–1752). Он был уроженцем Шаньяна (ныне Хуайань, пров. Цзянсу) и имел прозвище «Старик

среди тростника». В молодости, успешно сдав государственные экзамены, он получил ученую степень, а затем приобрел известность как поэт, живописец и каллиграф. Художник прославился тем, что прекрасно рисовал диких гусей (однако обращался и к пейзажам, писал цветы в жанре *хуаняо*). Его любимый сюжет отражен в картине «Гуси в тростнике» из собрания Государственного музея Востока в Москве (1730–1740-е гг. Ил. 152). Птицы написаны Бянь Вэйци широкой кистью в бесконтурной технике *помо*, свободно и уверенно, с использованием всего нескольких оттенков краски. Известно, что художник рисовал птиц с натуры – в местности, где он жил обитало много диких гусей, и он нередко наблюдал за ними прямо из своего рабочего кабинета. Символика диких гусей связана в китайской культуре с прочными узами брака (считается, что они создают пару на всю жизнь), их сезонная миграция ассоциировалась с цикличностью времен года, а также связывалась с тоской по родине. Поэтому изображения гусей могут означать пожелание скорой встречи с близкими людьми и создание семейного очага.

Символическое значение мотива было не меньшим, чем эстетическое. Важность этого аспекта живописи «цветов и птиц» была подчеркнута еще в каталоге императорской коллекции картин сунского времени «Сюаньхэ хуапу» (1120 г): «Духовное значение жанров цветов и птиц в живописи то же, что и в поэзии. Так, например, разные сорта пионов и породы птиц, подобные фениксу и зимородку, символизируют богатство и благородство, тогда как сосна, бамбук, хризантемы, гуси воплощают уединение и праздность» [*Цит. по: Завадская, 1969. С. 417*].

В произведениях мастеров-индивидуалистов «Янчжоу багуай» нашли выражение национальное мировоззрение, тоска по утраченному царству Мин и горестное переживание своей судьбы. Их творческое наследие чрезвычайно разнообразно, так как у всех участников этой группы были разные жизненные обстоятельства, их не объединяли общие идеи, и каждый из них видел мир по-своему. Однако их роднит и общее, прежде всего, это стремление изображать реальный мир, увиденный собственными глазами, и использование своих

наблюдений для выражения личных эмоций и размышлений. Каждый художник этой группы писал в своей индивидуальной технике и имел свой оригинальный художественный образный язык, отчего мастеров группы причисляют к художникам-индивидуалистам Цинской поры.

Все произведения художников из группы «Янчжоу Багуай» относятся к направлению *вэньжэньхуа* и имеют ярко выраженное личностное начало. Несмотря на то, что многие из мастеров работали в жанре *хуаняо*, анималистическая живопись в их творчестве (за исключением работ Бянь Вэйци) не нашла заметного проявления. Однако их приемы кисти, использование манеры *сеи*, а также выраженный синтез живописи, каллиграфии и печати, как и поэтика, вдохновленная образами природы, определили пути развития *вэньжэньхуа*, как ключевого направления китайской традиционной живописи в будущем.

Основным критерием творчества мастеров *вэньжэньхуа* Цинского периода стало проявление свободы и независимости художника. Н.А. Виноградова справедливо замечает: «Прославление дилетантизма, противопоставляемого “заданности” профессиональной живописи, намеренной небрежности и импульсивности творческой манеры – таково было кредо мастеров этого направления в искусстве XVII–XVIII веков, чаще всего связанного с эстетикой чань-буддизма» [*Виноградова, 2009. С.36*].

Следует также подчеркнуть, что художники-индивидуалисты, активно творившие и ставшие главной движущей силой направления *вэньжэньхуа*, не получали никакого покровительства со стороны маньчжурских правителей, которые, напротив, относились к ним с большим подозрением. Их деятельность связана с относительно не долгим периодом в истории живописи и литературы Китая, который был вызван в значительной степени остротой эмоционального напряжения после завоевания маньчжурами Поднебесной. Их позиция вынуждала их становиться бедняками и продавать свои картины ради поддержания существования. Однако их талант и живописные достижения находили отклик у зрителя и покровительство состоятельных ценителей их

искусства уже с начала XVIII века. Со временем, благодаря развитию художественного рынка, их живось получила широкое общественное признание, оказав влияние на творчество более поздних мастеров искусства XX века.

Таким образом, в эпоху Цин анималистика получила дальнейшее развитие, как в придворной живописи, так и в среде художников-индивидуалистов, определив два генеральных направления своего развития в дальнейшем – академическое и *вэньжэньхуа*. Надежда на возрождение национальных традиций, обращение к конфуцианским идеям в государственной политике, развитие образования и повышение грамотности, как и успешная издательская деятельность – все это питало живую и творческую атмосферу культуры Китая в конце XVII–XVIII веках.

3.3. Развитие анималистической живописи в академическом и сино-европейском стиле в XVIII веке

В период «процветающего века Кан–Цянь» династии Цин ведущие позиции занимала Придворная академия живописи Хуаюань, в которой работали профессиональные художники, выполнявшие императорские заказы. Академическая живопись в этот период достигла вершины своего развития, что было обусловлено государственной поддержкой. В этот период при дворе начинают пользоваться популярностью большие многофигурные сюжетные композиции, которые во всех подробностях повествовали о важных исторических событиях и ритуальных церемониях, происходивших в жизни императорского двора, регулярно заказывается живопись «цветов и птиц», портреты императорских особ и чиновников, иногда – композиции с повседневными сюжетами из народной жизни. В наши дни сохранившиеся произведения являются важными и драгоценными источниками при изучении истории и культуры той поры. Придворные художники работали по императорским заказам, поэтому картины подлинно народной жизни в придворной живописи не приветствовались, как и категорически были запрещены даже намеки критического характера на политику и правление

династии Цин. Получение постоянного места художником в Академии или работа в одном из дворцов были обусловлены умением отвечать запросам и эстетическим склонностям императора и точным следованием утвержденным канонам. В итоге, в придворной живописи постепенно начинала развиваться шаблонность и схоластика, а художники не могли выразить свою индивидуальность.

Что касается анималистики, то для удовлетворения запросов императора придворные художники стремились к точному воспроизведению внешнего вида, передаче характерных признаков изображаемого существа, иногда – к его приукрашению и идеализации. Личные же эмоции, впечатления не приветствовались, ценилось только техническое мастерство. Такая особенность значительно отличала академическую живопись от *вэньжэньхуа*, философия которой была связана с выражением идей художника, его эмоций, а не только с воспроизведением внешней оболочки объекта природы.

Одним из ярких событий в жизни Придворной академии живописи стало появление здесь иностранных художников, самым известным из которых был итальянец, монах-иезуит Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1768), известный в Китае как Лан Шинин. Этот итальянский художник служил при трех императорах династии Цин (Канси, Юнчжэне и Цяньлуне) и сыграл большую роль в развитии академической живописи того времени. При императорском дворе работали и другие европейские мастера[17], но для нас представляет интерес именно Кастильоне, так как в его творчестве анималистика нашла яркое отражение, а также ему удалось привнести в китайскую традиционную живопись сино-европейский стиль, сочетавший методы западного реализма с эстетикой восточного мировоззрения.

Джузеппе Кастильоне родился в 1688 году в Италии, в Милане. В юности он учился рисовать в студии Карло Корнары. В дальнейшем, стиль его

[17] Так, в XVIII веке при Цинском императорском дворе, помимо Дж. Кастильоне, работали француз Ж.-Д. Аттире (Ван Чжичэн, Jean Denis Attiret), богемец И. Сикельтарт (Ай Цимэн, Ignatius Sickeltart), итальянец Ж.-Д. Салюсти (Ан Дэ-и, Joannes Damascenus Salusti), француз Л.-А. де Пуаро (Хэ Цинтай, Louis Poirot), итальянец Дж. Панци (Пан Тинчжан, Giuseppe Panzi). Они создавали картины, используя европейские методы: строили линейную перспективу, использовали светотень и др., что было малоизвестно и необычно для большинства китайских живописцев.

живописи сложился под сильным влиянием известного итальянского мастера-иезуита Андреа Поццо. В девятнадцатилетнем возрасте, стремясь продолжить учебу, Кастильоне переезжает в Геную. К тому времени он уже стал членом монашеского ордена иезуитов и добился определенного признания как художник – его приглашали расписывать иезуитские церкви.

Кастильоне впервые приехал в Китай в 1715 году. Сначала недолго прожил в португальском кантоне Макао, а затем приехал в Пекин, где жил в иезуитской общине Миссии Святого Иосифа (*Дун Тан*). Ему удалось попасть на аудиенцию к императору Канси и показать ему свои картины, которому они понравились, вследствие чего ему было поручено несколько китайских учеников, а затем предложена и служба при дворе.

Приняв в Китае имя Лан Шинин, итальянский художник адаптировал европейские принципы живописи, тематику и художественные особенности картин к местному эстетическому вкусу. Он добился успеха при императорском дворе, что было далеко не просто в то время.

Одним из первых успешных опытов стал свиток Дж. Кастильоне «Сто лошадей» (1723–1728 гг. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 142). Работа над ним была начата в первый год правления императора Юнчжэна и продолжалась пять лет. История не сохранила сведений, увидел ли царственный заказчик это произведение, но его преемник, император Цяньлун, ознакомившись со свитком в 1735 году, объявил его шедевром и назначил Кастильоне главным придворным художником. В дальнейшем покровительство Цяньлуна обеспечило его большим количеством заказов, помощниками и учениками, способствовавшим развитию и распространению сино-европейской живописи как в Китае, так и за его пределами.

«Сто лошадей» – панорамный свиток, протяженностью более семи метров, с изображением сцены выпаса коней на фоне пейзажа с рекой, холмами, деревьями, которые исполнены с помощью световоздушной перспективы, светотени и с передачей глубины (что для китайской живописи было необычно). Предположительно, в качестве образца Кастильоне был предложен

масштабный свиток сунского художника Ли Гунлиня «Табун на выпасе» (Кон. XI в. Ил. 64), на котором было изображено 1200 лошадей и более 140 человек. Однако, как мы помним, еще один выдающийся художник разрабатывал близкую тему – это Чжао Мэнфу, автор свитка «Купание коней» (Сер. 1290-х гг. Ил. 70). Как нам кажется, Кастильоне мог воспользоваться обоими произведениями, соединив масштабность композиции Ли Гунлиня, полихромность и внимание к деталям Чжао Мэнфу с европейскими художественными приемами.

На одном из двух эскизов[18] Кастильоне изобразил две полуобнаженные фигуры загонщиков, но в окончательном варианте оставил лишь одну, и ту написал некрупно, вдали. Изображение им обнаженного тела свидетельствует об ориентации на «Купание коней» Чжао Мэнфу, у которого раздетые и ухаживающие за лошадьми конюхи написаны на переднем плане более «решительно» и откровенно смело по канонам китайской живописи (тема обнаженного тела в традиционном искусстве Китая считалась маргинальной и, будучи по сути «табу», не приветствовалась).

Западное же направление, привнесенное Кастильоне – в самом «видении» композиции, оно выражено, в основном, в решении пейзажа, выстроенного по всем правилам западноевропейской живописи: с четким делением на три плана, «кулисами» в виде деревьев, световоздушной перспективой и глубиной. Светотень дана Кастильоне очень условно – к примеру, собственные и падающие от коней тени почти незаметны (хотя источник света есть, он справа). Эта особенность была связана с китайскими религиозно-мировоззренческими установками законов понимания *Инь* и *Ян*, согласно которым в живописи могла быть изображена только «солнечная» сторона *Ян*. Самостоятельный смысл объемных изображений не всегда был понятен китайцам, и сначала стиль Кастильоне не получил признания у императора Юнчжэна. Во многом западные полотна выглядели для них неэлегантными и неприятными для глаз.

[18] Известно о двух эскизах к свитку «Сто лошадей», один находится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, второй – в частной коллекции.

Поэтому Кастильоне пришлось скорректировать усвоенные им на родине художественные приемы и подстроить их под китайские вкусы.

Многочисленные лошади разных окрасов изображены им на свитке в различных позах: на водопое, отдыхающими, занимающимися потомством или несущимися в стремительном галопе. Следует отметить, что в отличие от китайской иконографии, в Европе «летящий галоп» в то время не изображался и для европейского художника он стал первым опытом подобного рода. Действительно, как мы помним, в Китае иконография лошадей была чрезвычайно разработана и развита, что было обусловлено устойчивой символикой коня, ассоциировавшегося с честным и решительным воином или государственным служащим, чиновником. Тема скачущих в галопе или бегущих коней известна еще со времен Ян Либэня (637 г. Ил. 2), она неоднократно встречается в монументальной и станковой живописи Китая и более позднего времени, а затем станет хрестоматийной в творчестве выдающегося китайского мастера Сюй Бэйхуна.

Движение на картине создано справа налево (по ходу развертывания свитка). На правом краю свитка изображена старая сосна, а на левом – река, через которую переправляются кони, и которая, как и теряющиеся в дымке дали, выражает важное в китайской живописи понятие Пустоты и недосказанности, и позволяет зрителю прибегнуть к воображению. Вся композиция и ее элементы подчинены традиционной китайской символике и канонам, согласно которым, как писал еще Дун Цичан (1555–1636): «…птицы должны щебетать, животные – бежать…» [*Цит. по: Сураева, 2010. С. 272*]. Растения выбраны для пейзажа также не случайно – они являются важными буддийскими символами (дуб, ива, сосна, клен, софора, лаковое дерево и гриб-*линчжи*) [*Подробнее, см. Там же. С. 273–274*].

Возвращаясь к техническим приемам живописи Кастильоне, следует отметить, что европейскому художнику было далеко не просто приспособиться к работе дорогостоящими минеральными красками на тонкой бумаге или шелке, исключавшей исправления ошибок и требовавшей мастерства и точности.

Джузеппе Кастильоне потратил довольно много времени и сил на приспособление к этим сложным требованиям. Обычно перед выполнением картины на шёлке, он делал подготовительные эскизы, где выверял все до мелочей и только после утверждения императором эскиза приступал к выполнению окончательного свитка.

«Сто лошадей» можно назвать главной и самой масштабной работой Джузеппе Кастильоне при Цинском дворе. В дальнейшем, заслужив признание, он еще несколько раз получал заказы императора изобразить породистых скакунов, и тему лошадей можно назвать одной из ключевых в его творчестве. К таким работам относятся серии свитков, хранящиеся на Тайване в Национальном дворце-музее Тайбэя: «Десять благородных коней» (1743–1748 гг. Ил.143–146), «Четыре афганских скакуна» (1763 г. Ил. 147). Также в эту группу можно включить известнейший конный портрет «Императора Цяньлуна в церемониальных доспехах на коне» (1739 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин) и картины со сценами императорской охоты.

«Десять коней» – это серия из десяти вертикальных свитков на шелке, с «портретами» породистых скакунов, к выполнению которой Джузеппе Кастильоне приступил в 1743 году. Лошади были получены императором Цяньлуном в качестве дани от глав племен ойратов, проживавших в районе Тянь-Шаня. Каждый свиток-картина назван по кличке скакуна (их придумал сам император, основываясь на характерных чертах животных), и датирован разным годом: *Даваньлю* (1748 г. Ил. 143); *Неюньши* (1743 г. Ил. 144); *Сюэдяньдяо* (1748 г. Ил. 145); *Пилисян* (1743 г. Ил. 146) и др. Можно отметить очень тщательную проработку особенностей коней, которые изображены почти в натуральную величину, холеными и упитанными, в спокойных позах. Итальянский художник, безусловно, делал подготовительные рисунки с натуры, ведь по памяти невозможно так точно передать силуэты коней, особенности окраса и другие анатомические подробности. Гендерные признаки лошадей традиционно не подчеркнуты, что в целом свойственно китайской анималистике (иногда эту особенность связывают со скромностью Кастильоне,

получившего иезуитское образование и бывшего монахом). Фигуры лошадей изображены с легкой светотеневой моделировкой, что создает объем, но сами они как будто вырезаны и наклеены на светлый, свободный от каких-либо пейзажных элементов и падающих теней, фон (отчего картины чем-то напоминают иллюстрации из зоологического атласа). Новаторским считается и попытка передать перспективное, ракурсное сокращение коней, изображенных в разных позах. На каждом из свитков присутствуют иероглифические колофоны на китайском, монгольском и маньчжурском языках, которые закомпонованы по-разному, но преимущественно вписываются в прямоугольные форматы, что еще больше «упорядочивает» картины и придает им иллюстративный характер. Надписи повествуют о кличках животных, сообщают об их характеристиках и происхождении, а также содержат небольшие стихотворения.

В такой же стилистике Джузеппе Кастильоне выполнил горизонтальный свиток «Четыре афганских скакуна», который был заказан ему в 1763 году, в связи с подарком породистых коней императору Цяньлуну Афганским эмиром Ахмад Шахом Абдали[19]. «Портреты» лошадей, выполненные 74-летним Кастильоне незадолго до его смерти, стали одной из последних его работ при Цинском дворе. Считается, что горизонтальную композицию с изображениями четырех афганских коней Кастильоне могла вдохновить картина Ли Гунлиня «Пять лошадей» (1090 г. Ил. 66), хотя на ней скакуны изображены вместе с конюхами, как и на свитке «Кони и конюхи», исполненном Чжао Мэнфу вместе с сыном и внуком (1296–1359 гг. Ил. 73–74).

Картина «Четыре афганских скакуна» Джузеппе Кастильоне, как и его предыдущая серия «Десять коней», содержит подробную информацию о каждом скакуне уже на четырех языках: уйгурском, китайском, маньчжурском и монгольском; поочередно сообщаются их клички, рост и длина. Эта работа

[19] Несмотря на то, что императору Поднебесной чистокровные афганские скакуны понравились (он не только заказал их «портреты», но и сочинил о них песню) послам из Центральной Азии не удалось произвести при Цинском дворе хорошее впечатление, из-за отказа ими выполнить ритуальный унизительный поклон перед его троном.

Кастильоне в настоящее время также хранится в Тайбэе в Национальном дворце-музее, как и предыдущая серия.

В отличие от «Десяти коней», афганские скакуны изображены в подвижных позах (они идут или бегут), и более изящными по пропорциям, не такими округлыми. К примеру, шагающим запечатлен тонконогий конь «в яблоках» по кличке *Чаоэрконг* («Чрезмерная сорока») (1763 г. Ил. 147). К интересным особенностям можно отнести воспроизведение окраски хной шерсти и нижней части конечностей коней в соответствии с афганскими, индийскими и персидскими традициями.

Следует отметить, что в список картин Кастильоне с изображениями лошадей входят не только вышеназванные горизонтальный свиток «Сто лошадей», «портретные» серии коней, сцены императорских охот и конный портрет Цяньлуна. У художника было довольно много произведений, занимающих как бы промежуточное положение, где, как правило, пара лошадей изображалась беззаботно пасущейся на фоне пейзажа, как на его картине «Две лошади» (Сер. XVIII в. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 148). Такие картины выглядят камерными вариациями отдельных сцен из его масштабного раннего свитка «Сто лошадей».

Еще одной интереснейшей работой Кастильоне в анималистическом жанре, которая наряду с изображениями коней, дает основание причислять художника к выдающимся анималистам своего времени, является серия «Десять благородных собак». Она состоит из десяти вертикальных свитков с изображениями охотничьих собак императора Цяньлуна, которую Каастильоне выполнил в 1747 году (Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 134–140). Собаки, изображенные на свитках, были подарены императору Цяньлуну его придворными чиновниками в честь наступления зодиакального года Собаки. Девять из десяти представлены местными китайскими породами борзых, предположительно, *сицюань* (они похожи на современных грейхаундов, салюки и уиппетов), с кличками: *Цзиньчисянь* (Ил. 134); *Цаншуйцю* (Ил. 135); *Моюйли* (Ил. 136); *Мукунцюэ* (Ил. 137); Шаньсинский волк (Ил. 138);

Бандзинбяо (Ил. 139); Рыже-жёлтый леопард (Ил. 141). Большинство кличек собак связано с мифическими существами, как, к примеру, у десятой собаки – тибетского мастифа по кличке *Цанни* (Небесный лев) (Ил. 140).

Джузеппе Кастильоне удалось поразительно точно передать не только особенности различных охотничьих собак, вплоть до разного оттенка их глаз и цвета шерсти, но и повадки. К примеру, на его картине рыже-белый пес *Цзиньчисянь* (Ил. 134) чешет за ухом точно так же, как и собака, изображенная на донце краснофигурного килика (Древняя Греция. 500 г. до н.э. Ил. 133). Помимо реалистических черт, Кастильоне в этой серии вновь удалось совместить элементы традиционной китайской живописи и европейских художественных приемов. Если собаки изображены в движении, объемно и с мельчайшими подробностями их анатомического строения, то детали фона решены в более декоративной и упрощённой манере, отчего у исследователей возникло предположение, что над фоном для этой серии могли трудиться другие, китайские художники.

Отвечая канонам классического построения композиции *хуаняохуа*, совмещавшего растения, птиц и животных, Кастильоне, в то же время, стремится ввести глубину и перспективные сокращения. Так, на свитке «Рыже-жёлтый леопард» (собака, подаренная Цяньлуну его премьер-министром Санхэ) пёс, оглядываясь назад, смотрит на сороку, сидящую на дереве павловнии, которое написано на переднем плане вместе с цветущим гранатом и хризантемами (т.е. он выстраивает планы).

Иногда, вынужденная условность и правила традиционной китайской живописи приводят к тому, что животное кажется висящим в воздухе как, к примеру, «Шаньсинский волк» (Ил. 138), который из-за отсутствия падающих теней словно неестественно «взлетел» над землей.

Как и в случае с картинами с изображениями лошадей императора Цяньлуна, на каждом из свитков «Десяти благородных собак» присутствуют иероглифы на китайском, монгольском и маньчжурском языках с указанием их кличек и имен дарителей.

Работы Кастильоне с «портретами» собак можно причислить к классическим композициям *хуаняо.* Наследие итальянского художника составляют прекрасные образцы картин «цветов и птиц», который был одним из самых любимых у придворных китайских мастеров, но в отличие от них, Кастильоне всегда изображал свои сюжеты не только тушью и водой, но и яркими красками. К примеру, его известный свиток «Весенний пейзаж» (1755 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 149) отличается большой декоративностью и одновременно стремлением ввести глубину, передать некую отстраненную «даль», которую он рисует, выстроив четкие планы: передний, средний (главный) и задний («даль»). Композиция выглядит ярко и декоративно, одновременно она несет пожелания счастья и долголетия, которые символизируют пара золотых фазанов, сидящих на камнях, рядом – цветущее дерево яблони и побеги бамбука. Все образы, как и вся композиция свитка в целом, относятся к самым любимым в изобразительном искусстве Китая. По тщательной проработке всех деталей и нарядной декоративности ее можно сопоставить с картинами придворного художника эпохи Мин Люй Цзи «Весенний дворцовый сад» (1498 г. Ил. 93), а также ровесника Кастильоне Шэнь Цюаня «Сосна, слива и журавли» (1759 г. Ил. 131) и «Зайцы и цветущая слива» (1716 г. Ил. 129), в которых в полной мере отражаются эстетические предпочтения цинских правителей.

Кастильоне привносит новое в устойчивые декоративные схемы *хуаняохуа* – иллюзию пространства и перспективу, свойственные европейской живописи: сквозь расщелины в скале можно различить яблочное дерево и бамбуковую рощу на заднем плане, чего раньше не встречалось.

Листы из альбома «Весенние цветы» (1753 г. Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 150) отличаются как ботанической, так и орнитологической точностью и отражают большие успехи Джузеппе Кастильоне, которые были достигнуты им в *хуаняо*, считаясь шедевром периода правления императора Юнчжэна. Использование художником «тщательной кисти» стиля *гунби*, требовало большого умения и опыта, который он приобрел со временем.

Овладев сложной техникой письма, Лан Шинин вырвался из рамок традиционных композиций *хуаняохуа*, и впервые в Китае в изображениях птиц и животных стал использовать элементы европейских приемов живописи – световоздушную перспективу, объем, и лишь намечал светотень, которую не изображали в Поднебесной по идеологическим соображениям. При рассмотрении листа из альбома «Весенние цветы» с изображениями цветов хризантем и птиц (1753 г. Государственный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 151) хорошо заметно еще одно его нововведение, которое заключалось в использовании белого пигмента для выделения наиболее ярких и выпуклых поверхностей птичьего оперения и лепестков цветов.

Несмотря на документальные качества, и иллюзии объема, которого добивался Лан Шинин, снискав благосклонность императора Цяньлуна и его окружения, такая живопись все же не считалась «высоким искусством». Коренные китайцы и маньчжурские правители считали ее не более, чем экзотикой и фокусом, придерживаясь убеждения, что более высокой художественной формой отражения действительности была и оставалась традиционная китайская живопись, суть которой заключалась в передаче «духа» и «идеи» передаваемого объекта, а не его внешних признаков.

Несмотря на то, что в XVIII веке китайские придворные живописцы достигли нового монументального масштаба работ и отточенности техники, западный реализм вызывал неоднозначную оценку у художников и теоретиков, как в то время, так и позднее.

С течением времени, академическая придворная живопись стала клониться к закату, постепенно теряя поддержку некогда могущественной династии Цин. Введение европейских приемов письма, перспективы и объема, конечно, обогатило схоластическую и пышную придворную школу, дав новые свежие импульсы ее развитию. Однако этот путь, как ни странно, оказался для традиционного искусства тупиковым, а в глазах художников-интеллектуалов он стал связываться с утратой традиций, поскольку идейная наполненность и аспекты личностного мировосприятия, интуитивное, авторское начало в нем

отсутствовали. Из-за непримиримых концептуальных противоречий и художественных различий между китайской и западноевропейскими традициями, их интеграция и в древние времена и сегодня представляется крайне сложной [*Подробнее, см.: Чжан Юн, 2023. С. 158–161*].

Тем не менее, подводя итоги развития анималистики за более, чем столетний период Канси–Цяньлун династии Цин, отметим, что поступательный ход развития китайской культурной жизни тогда не был нарушен, как это случилось при монголах в эпоху Юань (1271–1368). Маньчжурские монархи стремились поддерживать как придворное искусство, организовав Академию живописи Хуаюань, так и заручиться поддержкой китайских художников-интеллектуалов. Этот период отмечен деятельностью многих выдающихся мастеров, включая иностранных, которые привнесли в анималистику Китая новые свежие идеи, благодаря чему она получила новые импульсы развития в дальнейшем[20].

3.4. Внутренняя и внешняя интеграция анималистического направления в китайской живописи второй половины XIX–начала XX веков, тенденции будущего развития

Характеризуя социокультурную ситуацию в Китае XVIII–XIX веков, следует начать с политики ужесточения взаимодействия с иностранцами, которую стало проводить Цинское правительство со второй половины XVIII века. Многие христиане, в том числе представители ордена иезуитов, были изгнаны еще при Юнчжэне, а в середине правления династии Цин издавались указы, которые запрещали торговлю с иноземными кпцами во всех китайских портах, за исключением Гуанчжоу (1757 г.). Таким образом, активизируется «система изоляции», по жестким правилам которой европейцам было запрещено посещать Китай, а китайцам выезжать за пределы страны. Такое положение на официальном уровне объяснялось следующим: был утвержден

[20] Так, анималистические картины и другие произведения Джузеппе Кастильоне, вплоть до сегодняшнего дня оказывают вдохновляющее воздействие на творчество известных современных китайских художников, которые, однако, работают с другими материалами и не являются адептами традиционной китайской живописи (Ай Вэйвэй, Чоу Ханьюй и др.).

высочайший статус Поднебесной империи, где презирались все иноземцы, считавшиеся «невежественными» (многие иностранные послы, включая русских, к тому же, отказывались проходить унизительную процедуру публичного вставания на колени перед китайским императором, и поэтому они выдварялись); строжайшее следование традиционным установлениям, отрицавшим какое-либо развитие и реформы; на государственном уровне не поддерживались инициативы торговать и налаживать с иностранцами отношения, развивать экономику и промышленность. В итоге, такие установки и другие внешние предпосылки привели к жесточайшему кризису Цинской империи в XIX столетии, из-за которого Китай потерял доминирующее положение на мировой арене. Главным его результатом стала консервация феодальных порядков, что нанесло большой урон развитию ремесел, мануфактур, торговли и искусства. Крайний консерватизм и политика самоизоляции так и не защитили Китай от вмешательств со стороны европейских колониальных держав, наоборот, они ослабили его, заставив общество жить средневековыми представлениями о военной мощи Цинской империи.

По мере того, как феодальное правление маньчжурской династии Цин постепенно приходило в упадок, ослаблялась и поддержка Придворной академии Хуаюань, штат художников сокращался. В поздний период, в связи с неудачами и военными поражениями, потерей территорий и необходимостью контрибуционных выплат, Цинские императоры уже не могли жить в такой роскоши, как прежде. В периоды правления императоров Цзяцина (1796–1820), Даогуана (1821–1850) и Сяньфэна (1850–1861) Придворная академия живописи, в связи с ситуацией в стране, постепенно стала приходить в упадок, а количество художников сократилось. Во времена Тунчжи (прав.1861–1875) и Гуансю (прав. 1875–1908) вдовствующая императрица Цыси (1835–1908), присвоив полноту власти, снова пыталась возродить старые успехи Придворной академии. До 1860 года управление всеми художественными работами проходило в мастерской Жуигуань в парке Юаньмин-юань (летней

императорской резиденции). В 1860 году Юаньмин-юань был разграблен и сожжен англо-французскими войсками, и Жуигуань прекратила свою деятельность, но в 1862 году, благодаря заинтересованности Цыси, мастерская была восстановлена в Пекинском дворце и просуществовала здесь до 1911 года. Императрица, несмотря на свою одиозную жестокость в борьбе за трон, любила каллиграфию и живопись; она поддерживала придворных мастеров и «оказывала исключительную милость рисовальщикам, называя их *хуаши* (маэстро)» [*Сураева, 2021. С. 147*]. Этот период яркого взлета придворного искусства оказался ярким, но совсем коротким.

Что касается второго важнейшего направления традиционной китайской живописи – *вэньжэньхуа*, то оно существовало, как и прежде на китайском Юге, а в XIX столетии его развитие оживилось и пошло по новому пути, что было обусловлено рядом причин. Рубеж конца XIX – начала XX веков был бурным периодом в истории Китая. Западные прогрессивные технологии и новое мышление начали постепенно распространяться на территории Поднебесной империи. Что касается художников, то они все чаще испытывают влияние европейского искусства. Некоторые из них, отправляются в Европу изучать методы и приемы западной живописи, другие пытаются развивать в своем творчестве традиционные формы, приноровив их к новым условиям и запросу рынка. Они следовали традициям китайской живописи как прошлого, так и внедряли новые приемы и техники письма.

Начиная с 1840-х годов в Китае начались процессы, связанные с иностранными интервенциями и постепенным превращением маньчжурской империи Цин в полуколонию капиталистических государств. Поражение Китая в первой «опиумной» войне с Британией, послужило открытию для внешней торговли сразу несколько китайских портов, в том числе крупнейшего из них, Шанхая, который становится самым большим колониальным городом и превращается во второй половине XIX века в новый торгово-экономический центр Юго-Восточной Азии.

Открытый, стремительно развивающийся город-порт Шанхай стал к концу XIX века «азиатским плавильным котлом», в котором европейские государства, преследуя свои экономические интересы, могли оказывать влияние на китайскую политику, торговлю и культуру. В свою очередь, это спровоцировало появление «новой шанхайской культуры», которая синтезировала китайские традиции и западное веяние. В Шанхае в этот период зарождается новый стиль искусства, отвечавший запросам появившегося среднего класса. Благодаря деятельности увлеченных живописью художников-интеллектуалов, а также интенсивному развитию художественного рынка, образуются художественные школы и объединения, связанные с *вэньжэньхуа*. Появляется так называемая Шанхайская школа, представители которой развивали, в том числе, и анималистическое искусство. Иногда ее называют «Шанхайская группа» и «Хайпай» (в переводе с китайского – «Морская»). Такое название, первоначально, имело уничижительный оттенок, подразумевавший коммерческий характер живописи шанхайских художников, которые как бы отступили от заветов многовековой традиционной китайской живописи. Именно в этом смысле школу так именовали академические пейзажисты позднецинского времени. Однако сегодня «Хайпай» – официальное название Шанхайской школы, которое потеряло ироничную окраску. Открытая и смелая позиция художников этой группы ставится в им заслугу, так как именно они пытались преодолеть косные традиционные схемы, схоластику бесконечно повторяющихся сюжетов и приемов китайской классической живописи прошлых эпох. Одновременно, их заслуга, заключается в том, что они не отступили от мощной художественной традиции Китая. Сохранив ее, они открыли новые темы и сюжеты в живописи, как и новые приемы кисти, объединив в своих произведениях традиции подлинно народного искусства и западные элементы живописи. Искусство «Хайпай» имеет свою специфику, которая заметно продолжает традиции *вэньжэньхуа*, заложенные еще в XVI веке основателем школы Умэнь Шэнь Чжоу, но в то же время, ее особенности позволяют считать Шанхайскую школу отдельным течением. Это течение

ознаменовало собой первый крупный отход от шаблонной символики, застывших схем академического направления китайской живописи, в котором главное место было отдано визуальному образу и вариативности художественного содержания, богатству интонационных нюансов живописного изображения. Эталонными для представителей Шанхайской школы стали произведения художников-индивидуалистов эпохи Мин – Сюй Вэя, раннецинского времени – Чжу Да и Ши Тао, как и группы «Восемь чудаков из Янчжоу» (*Янчжоу Багуай*, XVIII в.). Художники Шанхайской школы вдохнули новую жизнь и привнесли в традиционный жанр *хуаняо* новые смыслы: «Демократизация жанра «цветы–птицы» – одного из наиболее элитарных жанров классического искусства – была подлинной революцией в национальной живописи *гохуа*» [*Виноградова, 2009. С. 39*].

Начало этим процессам было положено творчеством Жэнь Боняня (Жэнь И. 1840–1896) – видного художника позднего периода династии Цин. Он родился в просвещенной художественной семье, проживавшей в провинции Чжэцзян, и считается выдающимся представителем «четырех мастеров семьи Жэнь» (два его дяди и один из его двоюродных братьев, были тоже известными художниками). В пятнадцатилетнем возрасте он перебрался в Шанхай, где окунулся в кипучую городскую жизнь и начал зарабатывать продажей своих картин. Жэнь Бонянь стал одним из основателей Шанхайской школы. Несмотря на то, что он в большей степени известен как портретист, в его творческом наследии видное место занимают и картины *хуаняохуа*. Особенно выразительны его композиции с журавлями, отличающиеся яркой индивидуальной живописной манерой исполнения.

Если в молодости стиль живописи Жэнь Боняня отражал сильное влияние известного художника династии Мин Чэнь Хуншоу, то затем под влиянием художников-индивидуалистов Чэнь Чуня, Сюй Вэя и Чжу Да он переходит к более свободному и эмоционально-выразительному стилю живописи, который хорошо просматривается в его картине «Журавли, грибы бессмертия и сосна» (1873 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 154). Главные элементы,

изображенные на картине, являются устойчивыми символами долголетия и благополучия. Как считают критики, Жэнь Боянь «перелил через край» свои добрые пожелания другу, для которого он написал свою картину, что нашло выражение в укрупненных формах журавлей, фигуры которых не уместились в формате вертикального свитка и выходят за его края (что было большим новшеством для подобных композиций). Необычным является и применение широких и уверенных мазков краски, больше свойственных западноевропейской живописи, а не китайской. Этими мазками художник «лепит» тела журавлей, а ноги птиц, сосну, камень и грибы-*линчжи* он пишет тушью и кистью в традиционном стиле. Жэнь Бонянь берет из европейской живописи иные композиционные схемы и принципы компоновки изображений: «Так рождалась та новая живописная традиция, которая позже получила терминологическое название “национальная живопись” (гохуа)» [*Кравцова, 2004. С 652*]. Равными Жэнь Боняню по силе влияния на национальное изобразительное искусство и масштабности художественного дарования критика признает только двух живописцев – У Чаншо и Ци Байши. Мастерство Жэнь Боняня высоко оценено не только в Китае, но и в восточной Азии и далеко за рубежом.

Еще одним известным художником поздней династии Цин является Сюй Гу (Чжу Хуайжэнь, 1824–1896), который формально не входил в «Шанхайскую группу», но дружил с ее идеологами Жэнь Бонянем и У Чаншо, разделяя их «революционные» взгляды на искусство.

Сюй Гу родился в провинции Аньхой, а затем переехал в Янчжоу (пров. Цзянсу). Он был военным офицером, служил в Цинской армии и участвовал в подавлении Тайпинского восстания (1850–1964). Будучи генералом правительственной армии, он встал на сторону восставших, а затем бежал и постригся в буддийские монахи. Однако он не смог постоянно находиться в монастыре и предпочел свободный образ жизни художника в Шанхае. Всю свою жизнь он переезжал из Янчжоу в Сучжоу, Шанхай и обратно, так как его

существование зависело от продажи картин, а эти города были интенсивно развивающимися и обладали в то время хорошими художественными рынками.

Особенности стиля анималистики Сюй Гу и его отличия от манеры Жэнь Боняня можно прочувствовать на примере композиции «Журавли и сосны» (Сер. XIX в. Ил. 154). Заметно, насколько легче, воздушнее, сложнее и изящнее решает Сюй Гу тот же традиционный в китайской живописи сюжет – изображение журавлей, расположившихся среди сосновых ветвей.

Парадоксально, что в творчестве Сюй Гу совсем не нашли отражения его суровое и мужественное профессиональное военное ремесло и аскетичная приверженность монашескому обету. Напротив, самое большое место в нем занимала живопись *хуаняохуа* и его любимые темы золотых рыбок, ласточек и других представителей «пуха и пера» (хотя тематика его творчества в целом шире и затрагивает все классические жанры китайской живописи). Трудно поверить, что военный генерал мог быть автором композиций «Золотые рыбки» (1860–1870-е гг. Ил. 155), или «Кот с бабочками» (1869 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 156). Они прекрасно иллюстрируют художественные приемы и индивидуальную манеру Сюй Гу – пунктирные контуры, светлые краски, оригинальное решение глаз живых существ, как бы «навыкате», очень выпуклых. На последней картине тонконогий белый кот наблюдает у изгороди за полетом порхающих над ним бабочек. Легкие прозрачные краски, тонкие короткие мазки, которыми автор пишет кошачий мех, широкими – плетеную изгородь, за которой – цветущий куст хризантем, все это создает ощущение освещенного солнцем уголка сада, напоенного ароматом цветов, колышущихся от легкого прикосновения ветерка.

Рассматривая картины Сюй Гу, можно отметить, что он был силен в тонкой тоновой живописи с гармоничной цветовой палитрой и удачно сочетал традицию и новаторство. Интересными работами являются его произведения, хранящиеся в собрании музея Метрополитен в Нью-Йорке: рисунок для веера «Осеняя белка» (1873 г. Ил. 157) и альбомный лист «Белка» (1870-е гг. Ил. 158). В них автор как бы смешивает стили *сеи* и *гунби* – тонкими кистями ювелирно

«расчесывает» беличий мех, а листья растений пишет свободно и широко. Ему удается гармонично соединить две противоположные манеры кисти, что было большой редкостью и нетипичным в то время. Вновь мы видим утрированное решение глаз белок – огромных, как «блюдца», со зрачками в виде перевернутых «галочек», однако они не диссонируют и не мешают целостности восприятия образа живого и подвижного существа, и всей композиции в целом. Напротив, в картинах Сюй Гу много наблюденных, реалистических, убеждающих зрителя, деталей. «И все же эти, казалось бы абсолютно камерные композиции, – пишет М.Е. Кравцова, – были по-своему революционно-мятежными, ибо они обладали предельной, страстной и полной жизненной энергией раскрепощенностью» [*Кравцова, 2004. С. 651*].

Стиль «трепетной» живописи Сюй Гу, следуя за новыми эстетическими тенденциями в области искусства и спросом художественного рынка, развивался под влиянием его друга – известного художника, каллиграфа и резчика печатей У Чаншо (1844–1927). Он является третьим выдающимся мастером, которого со всей основательностью можно причислить к идеологам Шанхайской школы. Хотя анималистические картины в его наследии не многочисленны (в отличие от цветочно-растительных композиций *хуаняохуа*), но они обладают своей яркой стилистикой и запоминающимся авторским началом.

У Чаншо родился в Аньцзы (пров. Чжэцзян) в бедной, но образованной семье. Ранний период его жизни был наполнен горестями – он потерял своих братьев и сестер во время Тайпинского восстания (они умерли от голода), а всю семью разметало по разным провинциям, сам же будущий художник скитался, как беженец. Тем не менее, когда ему удалось вернуться на родину, его отец обучил его стихосложению и каллиграфии. У Чаншо обратился к живописи довольно поздно, уже в зрелом возрасте, чему очень поспособствовал его друг Жэнь Бонянь. Несмотря на то, что он стал активно писать картины только после сорока лет, он сразу добился признания, что лишь подчеркивает могучую силу

его природного дарования. А в 1913 году он вместе со своими друзьями создал Ханчжоуский союз резчиков печатей.

Как один из самых выдающихся художников позднего периода династии Цин, У Чаншо славится живописью жанра «цветы и птицы» и выразительно-индивидуалистическим стилем рисования: «Виртуозно владея техникой письма, он творил легко и непринужденно – казалось, как вспоминают очевидцы, что его кисть прикасалась к бумаге, словно неожиданно упавшая капля дождя, и создавал всю живописную сцену «на одном дыхании» [*Кравцова, 2004. С. 653*]. Его достижения считаются современными историками искусства Китая «вершиной развития живописи *вэньжэньхуа* позднего периода династии Цин» [*У Янь, Хуан Бай, Ху Цзяньцзюнь, 2008. С. 46–49*].

У Чаншо смело пользовался яркими красками, изображая цветы, растения и животных, как на одной из своих картин «Кот и нарциссы» (1910-е гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 159). Его приемы кисти, основанные на контрасте и цветовом многообразии, оказывают на зрителя сильное эмоциональное воздействие. Они резко отличаются от картин художников-литераторов, которые предпочитали изображать цветы, птиц и растения только тушью и водой. На свитке черный кот изображен как доминирующее плоское тональное пятно – он вальяжно с полузакрытыми глазами расположился на камне (вверху листа), у подножия которого течет ручей, распускаются нарциссы. Композиция выглядит очень свежо и оригинально, по сравнению с придворной живописью того же или более раннего времени. Этой свежестью и неординарностью трактовки *хуаняохуа* У Чаншо подкупает зрителя. Не случайно, как только его картины появились на художественном рынке, то сразу приобрели большую популярность, их с большой охотой покупали как представители нового среднего класса Шанхая, так и иностранцы.

Изображая простые образы природы, У Чаншо никогда не переусложнял композицию, а напротив, легко и просто изображал камни, ветви деревьев, цветы (особенно выразительны его нарциссы). Он смело организовал пространство, варьируя контрастные формы и размер элементов своего сюжета,

в результате чего добивался ощущения динамики и ухода от монотонности. Его стиль направил развитие эстетических идеалов живописи *вэньжэньхуа* по новому пути, оказав большое влияние на развитие современного китайского искусства. «Исполненные в ярких и свежих тонах, отличающиеся абсолютной естественностью композиционного построения, его картины обладают невиданной ранее и непревзойденной в дальнейшем живостью и убедительностью», – отмечает М.Е. Кравцова [*Кравцова, 2004. С. 653*].

Далеко не случайно в начале XX века У Чаншо стал признанным лидером шанхайских творческих кругов, а когда его ученики начали сами преподавать в Шанхайской школе искусств, его авторитет распространился на живописную жизнь всей страны. Благодаря усилиям талантливых мастеров, анималистическое направление в живописи обрело новые формы выражения, что подчеркивает значимость этого жанра в развитии китайского искусства.

Спонтанно-вдохновленное и полное жизни творчество У Чаншо оказалось созвучным художественным исканиям Ци Байши (Ци Вэйцин. 1863–1957) – художника из народа (он родился в крестьянской семье, в пров. Хунань), профессионального резчика печатей и каллиграфа, мастерски работавшего в различных жанрах, но наивысших достижений достигшего в *хуаняохуа* и анималистических композициях. Его наследие настолько многогранно, что китайский исследователь творчества художника У Хунлян, разбиравший его архив, заметил: «чем глубже мы погружались в исследование, тем больше поднималось вопросов» [*У Хунлян, 2017*]. Эта сложность осмысления и постижения наследия Ци Байши определила небывалую продолжительность научного проекта 2000-х годов, продлившегося десять (!) лет, в ходе которого ежегодно, последовательно в Китае организовывались выставки, раскрывающие ту или иную грань творчества Ци Байши.

В связи с анималистическим искусством Ци Байши нельзя не вспомнить центральное понятие китайской философии – «единство Неба и Человека», которому он следовал и к которому стремился. Фраза «истинное обаяние природы» – творческий принцип Ци Байши, философия его жизни. Художнику

удалось уловить самое важное в отношениях человека и природы: «именно этого дыхания жизни так не хватало живописи интеллектуалов *вэньжэньхуа* конца эпохи Цин» [*Там же*].

Ци Байши уже в зрелом возрасте обратился к живописи. Расцвет его творчества выпал на переломную эпоху и протекал в первой половине XX века на фоне сложных политических процессов и преобразований – свержение династии Цин, Синхайская революция, Первая мировая война, японская интервенция и начало современной истории Нового Китая. Однако бури революционных взрывов словно обходят стороной и не затрагивают его глубоко позитивное и наполненное добрым юмором искусство, полное жизни и «истинного обаяния природы», в котором художник словно находил убежище, скрываясь от трагических мировых потрясений.

Не получив в юности профессионального художественного образования, Ци Байши трудно прокладывал себе путь в искусстве. Он учился у столяра, стал резчиком, и только в 27 лет решил стать художником. Родившись в сельском местечке, имея в роду землепашцев, а не людей искусства, Ци Байши с самого начала не уповал на свой талант, а «полагался только на упорство, терпение и бесконечный труд» [*Завадская, 1982. С. 134*].

Талант Ци Байши не сразу был признан профессиональным сообществом: «ортодоксальная критика считала, что в работах Ци Байши “нет корня традиций”, что “это живопись плотника”» [*Цит. по: Там же. С. 101*]. Художник, отвечая на такого рода нападки, писал, что он не связывает себя с какой-либо одной живописной школой, хотя его и порицают за это, но будет следовать своему внутреннему голосу. Исследователь У Хунлян, в свою очередь, замечает: «Обыватели в Пекине не понимали искусства Ци Байши, потому что они воспринимали его как простолюдина. Но когда он сам вспоминал о своем крестьянском происхождении, тогда переставал пенять на пекинскую публику» [*У Хунлян, 2017*]. Действительно, связь с народной культурой четко прослеживается в его картинах и является их большим достоинством.

Художественный метод Ци Байши основывался на внимательном, вдумчивом наблюдении, изучении повадок зверей, рисовании с натуры и изучении творчества предшественников, великих мастеров живописи прошлых эпох. Одна из его ранних работ – вертикальный свиток «Карп» (1884 г. Частная коллекция. Ил. 160). Заметно, что художник почти точно повторяет композицию мастера эпохи Юань Лай Аня «Рыба и водоросли» (Ил. 63), однако отсекает антураж (водоросли заменяют каллиграфические надписи), упрощает композиционную схему и технику живописи, нанося тушь уверенными и свободными широкими мазками.

Стиль живописи Ци Байши формировался под сильным влиянием Сюй Вэя, о котором он писал: «О, как я хотел бы родиться 300 лет назад, ведь тогда я мог бы растирать краски и готовить бумагу для Вечнозелёного [один из псевдонимов Сюй Вэя–Ч.Ю.]!» Но даже в большей степени творчество Чжу Да стало для Ци Байши источником вдохновения и эталоном подлинного живописного мастерства. К его глубокому изучению он обращается в 1920-х годах: «Чжу Да был моим богом», – писал Ци Байши [*Цит. по: Завадская, С. 24*]. Однако по некоторым картинам Ци Байши заметно, что он в своих поисках собственного стиля «выходит» на Чжу Да гораздо раньше, еще в 1890-х годах – это его композиции из частных собраний «Утка» (1892 г. Ил. 161), «Птица на дереве» (1895 г. Ил. 162), где образы пернатых исполнены почти гротескно, несколькими уверенными линиями. Также, как и у Чжу Да, их глаза обращены к небу, они также неустойчиво балансируют на краю Пустоты. Еще более утрированно и даже «карикатурно» решены Ци Байши «Птица с белой шеей» (1928 г. Частная коллекция. Ил. 163) и его «Кот» (1940-е гг. Ил. 168). По сравнению с Чжу Да ирония Ци Байши иного характера, она более доброжелательна, иногда с легкой грустью – ее он вкладывает и в каллиграфические надписи, сопровождающие, как и его печати, почти все картины художника. Каллиграфия и печати Ци Байши столь же декоративны, поэтичны и ассоциативны, как и сама его живопись. «Весьма разнообразные, – пишет Н.А. Виноградова, – шутливые, грустные, глубокомысленные или

благожелательные, они служили как необходимыми комментариями к изображению, в афористической форме выражающими идею произведения, так и художественным дополнением образа, усиливая его значение, выступая как зеркало эмоционального состояния автора» [*Виноградова, 2009. С. 42*].

Важно отметить, что в отличие от предшественников и многих своих современников, Ци Байши не копировал чужих произведений и не подражал манере старых мастеров. Он их интерпретирует, вступает с ними в диалог, как с Чжу Да, так и с другими великими мастерами кисти, никогда точно не повторяет их образы. Хотя, безусловно, берет понравившиеся приемы на заметку – к примеру, Ци Байши очень любил использовать такой прием Чжу Да как «красные цветы, черные листья», выражавшийся в сочетании черной туши и цвета. Мы находим его использование в трогательной композиции Ци Байши «Цыплята радуются солнцу» (1949 г. Ил. 164) и в других многочисленных работах художника в жанре «цветы и птицы».

В середине 1920-х годов Ци Байши открывает для себя еще одну важную область традиционной китайской культуры – философию чань-буддизма, что, безусловно, плодотворно сказалось на его творчестве. Экспрессивность манеры живописцев-монахов секты Чань нашла выражение в его картинах, синтезирующих старое и новое, а также в соблюдении им в живописи постоянной дистанции между внешним натуралистическим правдоподобием и подлинной внутренней правдой. Ци Байши писал: «В живописи секрет мастерства находится на грани сходства и несходства. Излишнее сходство – вульгарно, несходство – обман» [*Цит. по: Виноградова, 2009. С. 43*]. Художник, следуя философско-эстетическим принципам Ван Гая и Ши Тао, видел источник творчества в диалектическом единстве двух начал – так называемых *юфа* (владеть [традиционным] методом) и *уфа* (быть свободным от [традиционного] метода) [*Завадская, 1982. С. 101*]. А одним из самых любимых его произведений был иллюстрированный труд «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» китайского художника и теоретика XVII века Ван Гая.

Особое пристрастие Ци Байши питал к миру водной фауны: рыбам, головастикам, лягушкам, крабам. Особенно ему удавались креветки, которые, по меткому замечанию Е.В. Завадской, «были эстетически осознаны мастером и введены в живопись как объекты чрезвычайной художественной выразительности» [*Завадская, 1982. С. 100*]. Ци Байши обратился к изображению речных креветок уже на склоне лет, в шестьдесят два года. Тогда же он ощутил всю эстетическую неисчерпаемость этого сюжета и всю обреченность и ограниченность в попытках его постичь: «Я рисую креветок уже несколько десятков лет, и кажется только начинаю немного постигать их характер», – писал он [*Цит. по: Завадская, 1982. С.103*]. Несмотря на критическую оценку своих усилий, Ци Байши считается выдающимся мастером этой темы. Насколько удавалось ему «постичь» образ этих живых существ свидетельствует большое количество его работ, в том числе его композиция «Креветки», выполненная с абсолютным мастерством, исключительно разбавленной тушью, и хранящаяся в частном собрании (1940-е гг. Ил. 166).

Креветок, как и других живых существ, Ци Байши наблюдал ежедневно в речках озерах. Ему убедительно удавалось передать своеобразие их движений: «ранее столь неприметный, случайный и редкий мотив под кистью мастера превратился едва ли не в центральный образ в этом излюбленном жанре», – пишет Е.В. Завадская [*Там же. С. 104*]. Художник, правда, огорчался, что некоторые видят в нем только мастера изображать креветок, считая это несправедливым. Действительно, дарование Ци Байши распространялось буквально на все традиционные жанры китайской живописи, а добродушно-юмористический тон его картин и стихотворных каллиграфических строф дополнительно придавали его картинам естественность и очарование. Не будучи искушенным в живописных техниках, он работал простыми мазками, искупая их однообразие вдохновенной безыскусностью и свободой движения кисти, достигнув к концу жизни большого совершенства – неслучайно его считают «патриархом» китайской живописи и очень ценят не только на родине, но и за пределами Китая.

Фигура Ци Байши как бы объединят собой две эпохи – старого и нового времени. В истории Китая 1920-е годы были отмечены не только антиимпериалистическим и антифеодальным движением, но импульсами к изучению западных ценностей. Много молодежи отправилось в Западную Европу и Японию изучать рисунок, масляную и акварельную живопись. В самом Китае повсеместно стали открываться курсы живописи, что в немалой степени способствовало популяризации художественного образования. Помимо Шанхая, в котором пульс художественной жизни бился особенно сильно, начинают основываться институты и училища искусств во многих крупных городах: Национальный Институт Изящных Искусств в Пекине (1918), художественные учебные заведения в Ханчжоу, Нанкине, Гуанчжоу и др. В большинстве из них преподавали два раздельных курса живописи – западный и китайский; там же работали прогрессивные художники и интеллектуалы, занимавшие должности деканов и ректоров [*Чжан Аньчжи, 2008. С. 221*]. Они обучили и воспитали множество художников нескольких поколений. Каждый из них обладал собственным стилем и приоритетами и, как следствие, их достижения были отличны. Тем не менее, по словам профессора Чжан Аньчжи, в 1919 году «мир искусства погрузился в хаос после начала движения “Четвертого мая”. Как, впрочем, ввергнутой в состояние смятения оказалась вся страна. Многим китайцам было не понятно, почему некоторые из художников ценили и превозносили западную масляную живопись, а другие, изучившие только китайскую живопись, отвергали западное искусство, провозглашая сохранение «национальной чистоты». Были, однако, и те, кто смог выйти за рамки консервативных шаблонов и добиться многого» [*Там же*]. Сумев синтезировать западные и китайские традиции, они смогли создать изысканнейшие образцы современного искусства: «С дерзостью и решительностью они усваивали лучшее, что было на Западе и создавали новую форму искусства, которая вписывалась в жизнь Китая того времени» [*Там же*].

К художникам, открывшим новую страницу в китайском традиционном искусстве, относятся Пань Тяньшоу (1897–1971) и Сюй Бэйхун (1895–1953). Их творческая, педагогическая и просветительская деятельность, безусловно, была очень плодотворной и разнообразной, она далеко выходит за рамки данной работы. Мы же постараемся очертить то новое, что было привнесено этими выдающимся мастерами в анималистический жанр национальной китайской живописи *гохуа* и то, что определило векторы ее будущего развития в XX веке. Постараемся также наметить те аспекты, которые спровоцировали не только внутренний отклик китайского искусства на вызовы времени, но и на примере русского анималиста В.А. Ватагина, показать внешние импульсы, повлиявшие на развитие анималистического искусства за пределами Китая.

Творчество Пань Тяньшоу было во многом родственно и близко Ци Байши. Как и старший мастер, он испытал сильное влияние У Чаншо, а также мастеров Чжэцзянской школы и Умэнь. С 1919 года Пань Тяньшоу принимал участие в культурном движении «Четвертого мая», в 1920–1930-х годах много преподавал и занимался просветительской деятельностью, пропагандируя национальное наследие *вэньжэньхуа*, а также издавал книги о китайской живописи.

Пань Тяньшоу работал как в жанре «цветы и птицы», так и в *шаньшуйхуа* (пейзаже). Его работы отличаются особой энергией мазка, использованием как техники «расплесканной туши» (*помо*), так и особой экспрессивной манеры живописи без помощи кисти – «живописи пальцем» (*чжихуа*). В них заметно стремление сохранить традиции китайской живописи и, одновременно, наполнить их современным содержанием и западными художественными тенденциями. Пань Тяньшоу воспринял у классиков XVI–XVIII веков Сюй Вэя, Ши Тао и Чжу Да замечательное владение живописи тушью, экспрессивность, лаконизм их выразительного языка, быстроту кисти.

Особой, эмоциональной выразительностью, оригинальностью композиции отличается его картина «Кот на камне» («Взгляд». Сер. XX в. Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу. Ил. 178). Большую часть пространства

занимает огромный валун, который выполняет функцию традиционной Пустоты – заметим, что Пань Тяньшоу не поручает ее «небу» или «воде», а именно выражает ее с помощью большого камня с пустующим, свободным центром листа, что было совершенно неожиданным и новым ходом в традиционной живописи *хуаняо*. Кот изображен с широко открытыми, как в момент напряжения или испуга, глазами (мы помним, какое большое значение имеют глаза в решении образа у китайских мастеров). Характерные же для жанровой специфики *хуаняо* стебли растений Пань Тяньшоу смещает в правый нижний угол, а сверху растягивает над цветами во всю горизонталь листа большую паутину с пауком в ее центре (паук-*си* в китайском языке омофон «радости»). Нередко прибегая к живописи пальцами (*чжихуа*) и отдавая предпочтение стилю *сеи*, художник добивался фактурной мягкости и расплывчатости форм, корректируя их точной и уверенной деталировкой кистью.

Пань Тяньшоу создает тончайший синтез старого и нового – этот мастер не только сформировался в русле эстетических концепций средневековых традиций, но и был наделен острым социальным чутьем. Сохраняя семантическую глубину и смысловую нагрузку своих композиций (от чего многие художники стали в тот период отказываться), он избирательно ограничивает набор традиционных образов и сосредотачивается на нескольких важных для него символических мотивах. В их числе – образы хищных птиц, которым он придает особую значительность и монументальность. «Его внимание редко привлекал веселый мир певчих пернатых – маленькие проворные воробьи, зимородки или зяблики, – отмечает Н. А. Виноградова, – излюбленными героями его картин стали орлы и грифы, созерцающие мир с горных вершин» [*Виноградова, 2009. С. 45*]. Его крупноформатная картина «Короткий отдых» (1954 г. Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу. Ил. 179) свидетельствует как о темпераменте художника, так и его большом мастерстве и стремлении к монументальности композиции. Как мы помним, изображения хищных птиц не пользовались особой популярностью в китайской

традиционной живописи, в связи с социально-политическими ассоциациями и отсылками к иноземным правителям, их силе, зоркости и могуществу. Однако у Пань Тяньшоу при сохранении последних метафорических определений, мы видим и совсем иную семантику – героизирование образов грифов и орлов, как национальных символов, их монументализацию. Тот же прием, наряду с новаторской техникой кисти, прослеживается в живописи Сюй Бэйхуна, в его «Орлах» (1940 г. Ил. 173), а также в более поздних композициях китайских художников, например у Ли Кучаня («Орел», 1979 г. Китайская художественная галерея, Пекин. Ил. 180), что свидетельствует о вхождении таких сюжетов в круг популярных тем национальной живописи *гохуа*. В образах мощных грифов, сидящих высоко на скалах, китайские художники акцентируют внимание зрителя на крупных силуэтах гордых птиц, заполняющих собой все пространство листа бумаги, они словно не вмещаются в него. «В этом фрагментировании, лишенном мелких подробностей и построенном на резком сочетании крупных форм и контрастных светлых и темных пятен художник проявляет себя как блестящий мастер *гохуа*, умеющий передать через фрагмент целое, через малое большое, выявить идею через обобщенный образ», – пишет Н.А. Виноградова [*Там же*].

Можно сказать, что в живописи Пань Тяньшоу, в его образах орлов и грифов, словно нашли выражение ментальные сдвиги, произошедшие в сознании художника – ее средствами он словно пытался отразить грандиозность образования Китайской Народной Республики (1949) и утверждение независимости страны. Как и Сюй Бэйхун, он искал в традиционных образах птиц и зверей монументальности и значимости, они определили пафос победы его страны и наметившиеся созидательные процессы.

В творчестве же Сюй Бэйхуна таким важным символом-эмблемой стал образ коня: «Художник воспевал красоту и мощь родной природы, ратовал за свободу и независимость родины, пел гимны мирной жизни и спокойному процветанию всего прекрасного во всем, извечному его течению, негодовал по поводу агрессии, выражая боль своего сердца, боль гражданина и патриота – и

все это через метафорически художественный образ» [*Пострелова, 1987. С. 168*].

Сюй Бэйхун родился в Восточном Китае в Исине (пров. Цзянсу) в семье художника и поэта Сюй Дачжана. Как и у Ци Байши его любимой книгой в детстве был трактат «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», откуда он любил срисовывать иллюстрации. Первое художественное образование он получил у своего отца, а затем в 1919 году переехал в Шанхай, после отправился в Париж, где ему удалось поступить и успешно окончить Национальную Высшую Художественную школу (он принимает там европейское имя Жю Пэон). Овладев в полной мере европейской техникой живописи и рисунка с натуры, художник написал довольно много картин в академическом реалистическом стиле. Он много путешествовал, побывал в Германии, Бельгии, Швейцарии и Италии, где знакомился с искусством великих западноевропейских мастеров живописи. В 1928 году Сюй Бэйхун вернулся в Китай, где занял должность профессора кафедры живописи в Центральном университете в Нанкине, затем занимал пост декана Художественного факультета Пекинского университета. Сюй Бэйхун активно выступал за реформу художественного преподавания, за введение в учебные курсы западноевропейской техники живописи, и интеграцию их в традиционное китайское искусство. По его приглашению профессором Нанкинского университета был назначен Ци Байши. В годы Китайской Народной Республики Сюй Бэйхун занимал пост ректора Центральной академии художеств в Пекине (1949–1953) и был председателем Всекитайской ассоциации деятелей литературы и искусства.

В образах коней Сюй Бэйхуна – много подтекста и иносказательного смысла. «Помню, как он делал надпись на свитке с лошадью, назвал “Конь”, а надпись гласит: “Где найти на свете душистую траву”», – вспоминал Чзян Чжаохэ, ученик, а затем ближайший соратник Сюй Бэйхуна [*Цит. по: Там же*].

На своих картинах мастер пишет лошадей, привольно пасущимися (Ил. 175) или мчащимися галопом, одиноких скакунов или группой, в табуне (Ил.

177), невольно протягивая нить истории, продолжая традицию национальной живописи Китая – от настенных росписей Хеленгира и Дуньхуана, от древних рельефов по рисункам Хань Ганя, от живописи Ли Гунлиня, Жэнь Жэньфа и Чжао Мэнфу к современности. Циклы картин Сюй Бэйхуна с лошадьми поражают великолепным знанием художником их анатомии, глубоким пониманием «правды жизни» и исполнительским мастерством, а ракурсы и пространственное размещение фигур коней – это совершенство. Т.А. Пострелова справедливо отмечает: «Художника привлекают наивысшее напряжение сил безудержно несущихся лошадей, напряженность табуна в беге, состояние на отдыхе, на водопое, разнообразие движений; нет двух скакунов, у которых положение ног было бы одинаковым» [*Пострелова, 1987. С. 168*]. Далеко не случайно, несущийся на просторе, полный жизни «Галопирующий конь» Сюй Бэйхуна стал символом творчества художника и искусства Нового Китая – это одна из самых ярких и запоминающихся его работ (1941 г. Мемориальный музей Сюй Бэйхуна, Пекин. Ил. 176). Авторские повторения этой картины хранятся во многих музеях мира, в том числе в России.

Творчество Сюй Бэйхуна очень многопланово, без преувеличения оно открыло новую страницу в современной национальной живописи Китая. Как живописец, график, ученый и педагог, он стал одним из первых китайских художников XX столетия, объединивших национальные художественные традиции с достижениями европейских мастеров кисти, и воспитал целую плеяду художников Нового Китая.

Сюй Бэйхун был прекрасным организатором и пропагандистом китайского искусства. Он не только своим собственным примером добился мирового признания, но и в значительной степени способствовал распространению китайской культуры и искусства, популяризации великого наследия китайской традиционной живописи во всем мире, в том числе и в России. В 1930-е годы его творчество переживало первый кульминационный расцвет. Тогда же, в 1934 году Сюй Бэйхун посетил СССР в качестве видного деятеля искусств Китайской Республики и организатора крупной передвижной

выставки китайских картин. Он привез выставку в Москву после Милана, Берлина и Парижа; ее экспозиции были развернуты в Государственном историческом музее, а затем в Ленинграде в Эрмитаже. На выставке с большим успехом было показано 339 произведений 100 художников, в том числе много работ Ци Байши (к примеру, его вертикальный свиток «Белка» 1930 г. Ил. 167). Тогда же были изданы на русском языке два каталога со вступлением Б.П. Денике, статьями Сюй Бэйхуна и академика В.М. Алексеева и его же переводом трактата Ван Вэя «Тайны живописи» [*Выставка, ГЭ, 1934; Выставка, ГИМ, 1934*]. Во время своего визита в Советский Союз Сюй Бэйхун передал в дар столичным российским музеям свои анималистические композиции, в числе которых, помимо варианта «Галопирующего коня», картины в жанре *хуаняо* – «На озере» (1932 г. Государственный Эрмитаж. Ил. 174) и «Кошки» (1932 г. Государственный музей Востока, Москва. Ил. 172).

В связи активизацией международной художественной деятельности китайских художников в 1920–1930-х годах, широкими интеграционными процессами, которые охватили китайское искусство в тот период, для нас большой интерес представляет творчество известного русского анималиста Василия Алексеевича Ватагина (1884–1969). Скорее всего, он не был лично знаком с Сюй Бэйхуном, но возможно, он узнал о нем и Ци Байши, как и о других современных и старых китайских мастерах, увидев их работы на передвижной выставке в 1934 году.

Художник-анималист В.А. Ватагин хорошо известен в России: его работы находятся во многих музейных собраниях: Государственном Дарвиновском музее (художник является одним из его основателей), Государственном Русском музее, Третьяковской галерее и др. Он широко известен как скульптор и иллюстратор не только книг по зоологии, но и художественной литературы (произведения Р. Киплинга, Д. Дефо, Л. Толстого и мн.др.)

Творчество В.А. Ватагина в контексте данного исследования представляет большой интерес, в связи с анализом тех импульсов, которые излучала китайская традиционная живопись, и которые можно проследить в его

творчестве. Некоторые анималистические рисунки и акварели Ватагина сопоставимы с лучшими образцами китайской классической живописи в жанре «цветы и птицы». Мы найдем в них много общего как по внешним приметам, технике, композиции, так и внутреннему содержанию. Они представляют собой примеры потрясающего «попадания» Ватагиным в китайскую традицию. Скорее всего, это происходило не на интуитивном уровне, а в процессе сознательного поиска художником основ и «нерва» анималистики в лучших образцах искусства. Сам Ватагин так характеризовал искусство Китая: «Мимолетным трепетом жизни проникнуты бесчисленные рисунки тушью, акварелью, вышивки, скульптуры, изображающие всевозможных птиц, насекомых и рыб, реже млекопитающих. Эти образы стоят перед вами всегда законченные, всегда условные, иногда доведенные в своем обобщении до намека или, наоборот, переданные с мельчайшими подробностями. Эти образы всегда выражают только существенное в характере, эмоциях и движениях животного» [*Ватагин, 1980. С. 103*].

Сформулированная Е.В. Завадской в отношении китайской живописи, дуальная формула «зримое–скрытое» дает нам ключи к пониманию и возможность сравнения картин *хуаняохуа* («цветы и птицы»), в которой образы природы являются важнейшими, и некоторых аспектов художественного наследия В.А. Ватагина. Попытаемся проследить на его примере и проиллюстрировать не только аспекты влияния европейской живописи на китайскую, но и ответное восприятие и интерпретацию иностранными, не китайскими, художниками этих импульсов, попробуем выявить процессы внешней интеграции китайской анималистики.

В творчестве русского художника-анималиста и китайских мастеров кисти заметна общность философско-эстетического восприятия природы и отношения к художественному творчеству. Пристальное внимание к окружающему миру, его материализованной красоте, особое видение художника, при котором он использует «зримые формы как предлог для выражения глубинных, духовных основ собственного бытия» является

определяющим при анализе художественных произведений, важнейшим залогом интерпретации прекрасного и подлинного [*Завадская, 1982. С. 133*].

Для русского художника, как и для Ци Байши, Сюй Бэйхуна, Пань Тяньшоу и многих других, анималистическое искусство в страшные и переломные времена кризиса гуманистических идеалов, стало тем убежищем, в котором они имели возможность обрести опору, уйти от невзгод, раствориться в своеобразном «эскапистском пантеизме» и «эстетическом сопротивлении», принципиально дистанцироваться от политики и ужаса «звериного взгляда времени» [*Астраханцева, 2015. С. 514*].

Следует отметить, что В.А. Ватагин был хорошо знаком с искусством Китая, о чем свидетельствуют его критические заметки, посвященные роли анималистики в мировом художественном наследии. Ватагин пишет о китайском искусстве с восхищением, большой теплотой и пониманием: «С глубокой древности и до наших дней самые разнообразные животные и птицы почитаемы и любимы в Китае. Их именами названы местности и пагоды; животные-символы обозначают страны света (тигр, черепаха, дракон и птица); китайский Зодиак полон образами животных. В китайском искусстве (и в искусстве Японии) тема животного является излюбленной у множества художников» [*Ватагин, 1980. С. 103–104*].

Художественный метод Ватагина был близок методу китайских мастеров кисти, он основывался как на внимательном, вдумчивом наблюдении, изучении повадок зверей, рисовании с натуры (художник, к слову, предостерегал изучать пластику зверей по чучелам), так и на обращении к широкому пласту произведений мирового искусства в жанре анималистики, которые он изучал и копировал во многих музеях Москвы, Ленинграда, зарубежных городов. Одновременно, Ватагина отличали прилежность в работе и огромное трудолюбие. «Я принадлежу к числу тех художников, которые достигают чего-то в искусстве путем упорного, напряженного постоянства», – писал он о себе [*Там же. С.143*].

В связи с рассматриваемой темой, для нас особую важность представляют не только его натурные зарисовки животных, хранящиеся в различных музеях (прежде всего, в Государственном Дарвиновском музее), но и семь альбомов с копиями лучших произведений мировой анималистики, которые находятся в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова[21]. Несколько копий китайской классической живописи вошли в седьмой альбом Ватагина «Роспись»[22], посвященный образам зверей в станковой и монументальной живописи, мозаиках, росписи керамики разных культур и народов (в том числе в русской иконописи).

Одним из наиболее интересных рисунков является копия Ватагина, выполненная со свитка «Тигр» выдающегося китайского мастера Му Ци (1269 г. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото. Ил. 54). Как и китайский художник, Ватагин не ограничивался только стремлением воспроизвести форму и облик живого существа, его в первую очередь интересовало художественное решение образа животного: «Не мне судить, насколько я успел в этом. Но каждый раз, приступая к новой работе, я старался создать не копию, а образ животного. Это требовал и художник, плененный красотой живого мира, и человек, который проникся к нему глубочайшим уважением» [*Там же. С. 150–151*]. Чань-буддийский и «эскапистский пантеизм» Му Ци оказался чрезвычайно созвучен ощущению Ватагина, невольно уловившего и прочувствовавшего необычайность его дарования. Му Ци, творившему в самом начале эпохи Юань, удалось в образах зверей в аллегорической форме запечатлеть свои переживания, чувство острого одиночества и потерянности в «безумном» мире, полном тревог и трагизма.

В.А. Ватагина, прежде всего, интересовали человекообразные обезьяны, особенно гоминиды (шимпанзе, гориллы, орангутаны), а также и гиббоновые (сиаманги), которые были сквозной темой как его зарисовок, так и скульптур. Художник восторженно отзывался о них: «Своим разнообразием, своеобразием

[21] Рисунки, помещенные в альбомы, являются частью многотомного труда В.А. Ватагина «Образ животного в искусстве». Они опубликованы в одноименной книге со вступительной статьей К.Н. Гаврилина [*Ватагин, 2004*].
[22] Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ 86/1-63.

и выразительностью, своими движениями и лицами они поразили меня на всю жизнь» [*Там же. С. 39*]. Заметное «очеловечивание» пронизывает многие его собственные рисунки с изображением обезьян с детенышами – сцены материнства. Как не вспомнить в этой связи запечатленную на свитке Му Ци испуганную, настороженную фигуру матери-гиббона, прижимающую к себе своего малыша и пристально глядящую на зрителя (правая часть триптиха с Гуаньинь. Ил. 59), или семейную обезьянью сценку, запечатленную императором Сюаньдэ «Играющие гиббоны» (1427 г. Ил. 85). Именно в китайской анималистической живописи заметно выражена черта, которая стала характерной для российской анималистики 1920–1930 годов – это наделение зверя «антропоморфными чертами (грусть, добродушие и т.д.)» [*Астраханцева, 2015. С. 515*]. Т.Л. Астраханцева справедливо пишет о темах любви и материнства в анималистической скульптуре русских художников того времени (о «ласковых и заботливых зверях к своим детенышам»), в том числе и о работах В.А. Ватагина: «…в перевернувшемся мире вполне человеческая доброта созданных ими образов животных была противопоставлена “озверению” самих людей (…) Сцены материнства – некий парафраз усталости от ужасов Первой мировой войны» [*Там же. С. 517–518*].

Копия Ватагина картины художника эпохи Юань «Цапли» очень напоминает своей выразительной точностью нарядные картины придворных мастеров Китая эпох Мин и Цин XV–XVII веков из собрания Государственного музея Востока в Москве: Бянь Цзинчжао «Лотосы и цапли» (ок. 1428 г. Ил. 88) и Ци Чжицзя «Белые цапли в тростнике» (1652 г. Ил. 110). В альбоме из собрания РГХПУ им. С.Г. Строганова представлены прекрасные копии В.А. Ватагина с картин мастеров XIII–XIV веков: «Орел» и «Птица на ветке».

Композиционно и стилистически близки китайской живописи *хуаняо* собственные зоологические рисунки Ватагина с изображением хищных птиц: «Подорлик», «Подорлики ястреба», «Канюк», «Кречет индийский» из собрания Государственного Дарвиновского музея. При сравнении можно найти много общего между ними и картинами Линь Ляна «Два ястреба» (1485 г. Музей

Метрополитен, Нью-Йорк. Ил. 92); Жэнь Жэньфа «Ястреб, схвативший воробья» (Начало XIV в. Музей искусств, Индианаполис. Ил. 79); Ли Ди «Сорокопут на дереве зимой». (1187 г. Государственный Шанхайский музей. Ил. 50) и др. В композициях Ватагина с хищными пернатыми обращает на себя внимание изображение выразительных ветвей, на которых сидят птицы (как на классических примерах *хуаняохуа*), а также введение пейзажа в зоологический рисунок. Его научным иллюстрациям свойственна именно эта особенность – своеобразная «ландшафтность», ярко выраженная в его иллюстрации к статье «Птицы» для Малой Советской энциклопедии (1947 г. Цветная печать. Ил. 101). Сам художник писал: «Анималист-живописец должен владеть пейзажной живописью, так как в ней композиционная и красочная связь животного с природой может быть выражена наиболее полно. Удачно найденное композиционное и красочное отношение животного к ландшафту – одно из условий анималистической живописи. При нарушении этих отношений в ту или другую сторону картина может стать “пейзажем с фигурой” или приблизиться к зоологической иллюстрации» [*Ватагин, 1980. С. 122*]. В процессе приближения к вершине мастерства, у Ватагина находит выражение и стремление подняться над «ремеслом» художника-иллюстратора, трансформировать его в подлинное искусство «нового крепкого анимализма» [*Там же. С. 144*].

Возвращаясь к китайской классической живописи, следует сказать, что во многих картинах китайских мастеров жанра *хуаняо* был найден поразительный баланс анималистики и пейзажа, дававший ощущение подлинности, одухотворенности и эстетической привлекательности. По своей композиции и точной передаче особенностей строения разных пород птиц, а также по нарядной декоративности иллюстрация для Малой Советской энциклопедии Ватагина очень напоминает, с одной стороны, решение известной картины Хуан Цюаня «Редкие птицы» (948 г. Государственный китайский музей Гугун, Пекин. Ил. 16), а с другой – распространенные в китайской живописи и получившие большую популярность в эпоху Мин сюжеты «Сто птиц». К примеру, картину Бянь Вэньцзина «Сосна, бамбук и сто птиц» (1414 г.

Национальный дворец-музей, Тайбэй. Ил. 87), по которой хорошо заметно, что китайские произведения *хуаняохуа*, как и пейзажи в это время «наполнились многими деталями, усложнились и стали значительно более повествовательными, чем сунские образцы» [*Виноградова, 2009. С. 31*]. Благожелательный мотив «ста птиц», как и на ватагинской иллюстрации, вмещал в композицию «множество разнообразных пернатых, представленных в разных ракурсах и вместе с сосной, сливой и бамбуком, на котором они разместились, образующих своеобразный, многоречивый, символический микропейзаж» [*Там же*]. Орнитологическая точность также в целом была характерна для китайской живописи, несмотря на то что в ней всегда преобладала художественная составляющая, и научные задачи, как у Ватагина, перед китайскими мастерами не стояли.

Такие многосложные и тщательно выписанные композиции, безусловно, привлекали Ватагина, который ёмко охарактеризовал всю специфику китайской живописи *хуаняо* в следующих словах: «Китайцы в легких, мастерских образах свободно передают подлинные биения жизни: среди чудесных растений – камышей, бамбуков, деревьев и трав – ныряют и плавают утки, снижаются на полете гуси, белые цапли прилетают и ловят рыбу, охорашиваются красавцы журавли; среди цветов павлины щеголяют чудесами своего оперения, дрозды и зяблики ловят мух, щебечут мухоловки и синицы, петухи и куры охраняют свое потомство; олени пасутся в лесу, тигры смотрят страшными глазами; стрекочут кузнечики и цикады, порхают бабочки; жирные карпы пускают пузыри, нарядные рыбы резвятся среди водорослей, креветки и крабы пасутся, подхваченные волной. Все эти существа живут и движутся, пойманные на бумагу легкими штрихами и мазками виртуозной кисти или мастерски закрепленные на прекрасных вышивках, чудесных эмалях, в росписи на фаянсовых вазах, на фарфоровой посуде, в резной слоновой кости, в резных драгоценных камнях [*Ватагин, 1980. С. 103-104*].

В связи с сюжетом «Сто птиц», который появился в придворной живописи Китая в начале XV века, а затем не терял своей популярности и

расцвел в XVIII–XIX столетиях, мы уже проводили выше сравнение с композициями «Птичьх концертов» фламандских художников эпохи барокко Франса Снейдерса, Пауля де Воса, Мельхиора де Хондекутера и др. (Ил. 98–99). Если мы сопоставим те и другие с работами Ватагина, то можно заметить, что ему была все же ближе восточная созерцательность Китая, чем противоречивость и напряжение барочной бурлящей пластики западноевропейской живописи. К тому же, как мы помним, Ватагин предостерегал изучать повадки зверей, рисуя их чучела – «мертвую природу» (от анималистической живописи фламандцев такое впечатление возникает). Ему были чужды как «живые романтические декорации», так и «натуралистические упражнения на знание звериной анатомии» [*Астраханцева, 2015. С. 516*]. Если же, тем не менее, искать связь иллюстрации Ватагина с европейскими анималистическими композициями, то по своему «гуманистическому» духу ему была ближе эпоха Возрождения, а не барокко.

У Ватагина можно заметить, что композиция его энциклопедической иллюстрации «Птицы» сочетает типичную для китайской живописи высокую линию горизонта (как бы при взгляде сверху, «с высоты птичьего полета») и, в то же время, попытку придать объем изображениям, светотень, как у европейских мастеров. Однако сдержанный колорит, плоскостность и декоративность, сближает его иллюстрацию в большей степени с китайской традицией. Парадоксально, но в китайском изобразительном искусстве, чем больше было изображенных предметов, тем проще был способ создания композиции, и наоборот. К тому же, отдельные рисунки Ватагина вовсе лишены фона, как это делали старые мастера классической китайской живописи Танской и Сунской эпох, но у него это скорее проистекало от задач наброска, или научного рисунка, для которого был очень важен сам изображаемый объект.

Китайские мастера, в отличие от западноевропейских художников, опирались в наблюдении за природой на запоминание и фиксацию в памяти образа передаваемого предмета. Ватагин, как и китайские мастера, также

отталкивался от впечатления и наблюдения в передаче образа своих персонажей. Он писал: «Чем больше сделано этюдов, чем больше впечатлений накоплено в памяти, тем легче по воображению можно выбрать, сопоставить и распределить образы и элементы композиции. Это накопление впечатлений я всегда считал одним из условий успеха композиции. (…)» [*Ватагин, 1980. С. 120*].

В Китае, в отличие от Западной Европы и России, никогда не было противоречивого отношения к анималистике, как второстепенному жанру. Изначально, уже с глубокой древности изображения животных и птиц входили в несколько главнейших жанровых групп китайской живописи. Они, к тому же, считались одними из самых сложных тем для художников, подвластных только большим мастерам кисти. В.А. Ватагин наверняка проникся этим ощущением значимости их в китайском искусстве, о котором писал: «Этим любованием малым миром существ, окружающих человека, виртуозным мастерством передачи его неотразимо покоряет анималистическое искусство Китая» [*Там же. С. 103–104*].

Примечательно, что русский художник в преклонном возрасте был чем-то внешне похож на Ци Байши. На метафизическом уровне – их духовной близости и сложности осмысления творческого наследия – мы также ощущаем «родство» двух этих больших мастеров искусства России и Китая. Образы художников в зрелые годы действительно похожи: на сохранившихся фотографиях они предстают перед нами мудрыми, почти бесплотными, но с очень живым взглядом, бодрыми стариками. Нередко, рядом с ними – звери, их домашние питомцы, к примеру, знаменитая кошка Ци Байши, которую любил изображать Сюй Бэйхун (Ил. 165, 170–172). Обоих мастеров в преклонные годы отличали простота и безыскусность в общении, внимание к людям, забота об учениках. «Не отличаясь многословностью, он обладал тонким юмором и настоящей мудростью», – писал о Ватагине его ученик В.М. Смирин [*Ватагин, 1980. С. 163*]. Эти строки можно отнести и к Ци Байши.

В.А. Ватагин стал ярким представителем «новой анималистики» искусства XX века, одним из родоначальников российского анималистического жанра, отличного от европейского, с «человеческим» лицом, без сентиментальности и умилительности, иногда сурового и мужественного, иногда ласкового, нежного и трепетного», – как о нем пишет Т.Л. Астраханцева [*Астраханцева, 2015. С. 520*]. Иногда не лишенного доброго юмора, как и Ци Байши, – добавим мы. Его творчество питали многие источники, в числе которых можно назвать и искусство Китая, китайскую классическую живопись, произведения которой мы попытались сравнить с некоторыми графическими работами русского мастера [*Подробнее, см.: Трощинская, Чжан Юн, 2023. С. 333–354*]. Несмотря на то, что самые значимые и крупные работы Ватагина выполнены в скульптуре, именно его графические и живописные произведения, в особенности его акварели, наполнены «истинным обаянием природы» и своеобразием, которое свойственно живописи *хуаняохуа* Китая. Эта область его наследия привлекает исследователей и в наши дни, ярко иллюстрируя аспекты внешней интеграции китайской анималистической живописи в мировое пространство искусства. Данный материал, возможно, даст почву для дальнейших сравнений и сопоставлений европейской и китайской живописи, позволит рассмотреть их в новом ракурсе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного комплексного исследования были решены намеченные задачи и реализована поставленная цель. Собранные теоретические и изобразительные материалы были тщательно изучены, систематизированы по периодам, стилистическим особенностям, авторам и школам; подробно рассмотрены композиционные приемы и техника китайской анималистической живописи. Основные выводы обоснованы и сводятся к следующему.

1. Китайская анималистическая живопись – это важнейшая часть традиционного изобразительного искусства Древнего, Средневекового и Нового Китая, обладающая своей национальной спецификой: композиционными и технико-технологическими приемами, устойчивыми сюжетами, своей символикой и мифопоэтическим строем. Анималистический жанр в китайской живописи обладает непрерывной традицией, он возник и оформился гораздо раньше, чем это произошло на Западе, а к первым художникам-анималистам можно отнести Янь Либэня, Хань Ганя и Хань Хуана (VII–VIII вв.)

В Древнем Китае, первоначально, изображения животных выделялись в самостоятельный жанр живописи (о чем свидетельствуют, к примеру, теоретические трактаты Хань Фэй-цзы, III в. до н.э.; Чжу Цзинсюаня, IX в.; каталог древней живописи «Сюанхэ Хуапу», составленный Тао Цзун-и в XV в. и др.). Постепенно, начиная с эпох Тан и Удай (IX–X вв.), с укреплением системы иерархии трех «главных» жанров – пейзажа-шаньшуй, портрета-жэньу, «цветов и птиц»-хуаняо – анималистика прочно увязывается с последним из них – *хуаняохуа,* и получает в его русле дальнейшее развитие и свою дифференциацию («поджанры»). Однако проведенное нами исследование показывает, что изображения зверей нередко присутствуют на портретах (к примеру, танских дам, детей, на «конных портретах»); иногда образы зверей встречаются в религиозной живописи и пейзажах, внося в них некую

«сюжетную» линию и элементы повествовательности, тем самым наполняя их дополнительными или новыми смыслами.

С течением времени, в структуре *хуаняохуа* появляется своя внутренняя дифференциация, свои «поджанры», которые с одной стороны, могут вовсе не включать изображения зверей и птиц (живопись бамбука, пионов, сливы-мэйхуа, орхидей и т.д.), а с другой, наоборот, в ряде сюжетных групп звериные персонажи становятся главными, увеличивается их разнообразие (особенно многочисленны птицы; в эпоху Мин популярностью пользуется сюжет «Сто птиц»), К тому же, растения и цветы на анималистических картинах иногда могут вовсе отсутствовать. Появляются и отдельные названия для ряда композиций: «дикие и домашние животные» (*цзоушоу*, *цушоу*), «птицы и животные» (*няошоу*), «пернатые» (*цинь-няо*), «травы и насекомые» (*цао-чунь*), «рыбы и драконы» (*юй-лун*)», «изображения насекомых и рыб» (*чунъюйхуа*) и т.д. К тому же, художник мог сосредотачиваться на одной, любимой теме – *даньти* – быть мастером только живописи рыб (как, к примеру, Лю Цай), изображать преимущественно коней (Хань Гань, Ли Гунлинь), обезьян (И Юаньцзи), ястребов (Линь Лян) и т.д. Тем не менее, самой распространенной формой *хуаняохуа* всегда оставалась композиция, сочетающая изображения растений (деревьев, кустов, трав, цветов) с птицами и мелкими животными («перья и пух» – лин-мао), а также насекомыми.

Следует отметить, что возникновение анималистики, как и жанра *хуаняохуа* в целом, связано с монументально-декоративной живописью, а ее дальнейшее развитие, популярность и устойчивость были обусловлены универсальностью композиций с «цветами и птицами», которые подходили как для небольших камерных форматов (альбомные листы, веера, экраны), так и для крупноформатных настенных декоративных росписей и больших свитков-картин, которые эффектно украшали стены дворцовых помещений и ширмы. Таким образом, область применения анималистики в структуре *хуаняохуа* во все исследуемые периоды китайской истории была исключительно широка.

2. Выявленные истоки происхождения анималистической живописи показали, что именно в эпоху Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) был проложен путь дальнейшей ее эволюции, когда она «из мира сказочных образов и религиозных предрассудков вошла в мир реальной жизни – той жизни, которую каждый художник переживал лично» [*Чжан Аньчжи*, 2008. С. 31]. К моменту появления в интерьерах императорских резиденций и знатных особ композиций с реалистическими изображениями птиц и растений, уже существовала устойчивая «космологическая» и мифологическая семантика образов птиц и зверей. Некоторые изображения фантастических и реальных существ могут соотноситься со специальным жанром *чжуаньхуа* (драконы, лошади, тигры и др.).

В дотанский период, анималистические и орнитологические изображения присутствовали в китайской сакральной живописи, большинство из них – это сильно стилизованные образы полуфантастических и фантастических зверей (драконы, собаки-львы, черепахи, мифические звери), известные по погребальным комплексам, монументальной скульптуре, произведениям декоративно-прикладного искусства (бронза, текстиль). Они выполняли охранительную функцию оберегов, имели сакральную, космогоническую и религиозно-магическую семантику. В течение правления династий Тан, Удай и Сун изображения зверей теряют условно-стилизованные формы, приобретают достоверные черты. Их образно–символическое значение формируется под сильнейшим влиянием китайской литературно-поэтической традиции. Приблизительно в VIII столетии начинает складываться жанр «цветы и птицы» (*хуаняо*).

В дальнейшем, в эпохи правления династий Юань, Мин и Цин в анималистической живописи находит отражение соперничество двух противоположных направлений – китайской академической живописи и живописи *вэньжэньхуа* (живописи интеллектуалов, не профессиональных художников-литераторов). Эти тенденции существенно влияют на развитие анималистики и жанра *хуаняохуа* в целом, который характеризуется так

называемой дихотомией академического, профессионально-придворного и интеллектуально-«любительского» искусства *вэньжэньхуа*. Живопись отличают многообразие почерка и манеры кисти, разная стилистика, интенсивность развития анималистического направления, включая усложнение образно-символического смысла изображений зверей и птиц, за которыми наряду с благожелательными подтекстами нередко скрываются социальные и политические идеи. Наряду с этим, сам рисунок вместе с каллиграфическими колофонами и печатями, представляет собой сложный и эстетически привлекательный синтез (это отличает картины во всех жанрах), требующий от просвещенного зрителя «прочтения», а также определенных образно-смысловых аллюзий и интерпретаций. Надпись на произведениях живописи эпох Юань, Мин и Цин не только фиксировала время и место их исполнения, но и в поэтической форме передавала основную идею художника. Печать, в свою очередь, выполняла как эстетическую, так и информативную функцию. Такие, сугубо китайские особенности картин, во многом характеризуют специфику национальной живописи и сегодня.

3. В эпоху Тан закладывается еще один важный аспект развития анималистической живописи, что в дальнейшем найдет выражение в противостоянии академической школы и *вэньжэньхуа*. Под влиянием индивидуальной манеры художников Хуан Цюаня (фу-гуй – «[стиль] богатства и знатности») и Сюй Си (е-и – «устремления/помыслы [в] дикой пустоши») формируются два важных стилистических направления жанра *хуаняохуа* (в том числе анималистики), что соответствует ключевым для китайской живописи стилями письма: *гунби* («тщательная/прилежная/старательная кисть») и *се-и* («передача идеи», «писание идей/мыслей»). Тогда же была создана прочная основа для последующего расцвета анималистического жанра в период Сун, который протекал на фоне блестящего взлета искусства и эстетической мысли. Этому способствовало воссоздание и работа департамента живописи в Бяньляне (с 960 по 111 гг.), а затем и основание Академии живописи в начале XII века. *Хуаняо*, в русле которого преимущественно развивалась анималистика,

в этот период продолжал оставаться одним из важнейших жанров, что было связано также с общим образным религиозно-философским мировоззрением китайцев, в котором представления о внутренней связи между человеком и миром природы породили и особый аллегорический язык художественных произведений.

Традиции, заложенные живописью Сюй Си, с ее эскизностью, размашистостью мазков и приглушенной колористической гаммой, прослеживаются в произведениях представителей творческого объединения художников-литераторов (вэньжэньхуа), противопоставлявших себя мастерам академической школы. В их числе – Су Ши, Ми Фу, а в дальнейшем – представители «чаньской» живописи XII–XIII вв., а также Сюй Вэй, Чжу Да, плеяда «Восемь чудаков из Янчжоу» (*Янчжоу ба гуай*, XVIII в.), и представители национальной живописи» (*гохуа*), которая как явление сформировалась во второй половине XIX века.

Эпоха Юань характеризовалась расцветом монохромной «чаньской» живописи тушью, средствами которой (исключительно силой тона и художественных приемов владения кистью), удавалось достигать большой выразительности и вызывать глубокие переживания у зрителя (картины Ши Кэ, Му Ци, Ли Гунлиня). Именно монохромную живопись тушью можно считать высочайшим художественным достижением китайской культуры, она получит новые импульсы развития в эпоху Мин, что будет связано с возрождением национальной культуры и ориентацией на великие достижения прошлого. Созвучным монохромной живописи оказался стиль *сеи*, в большей степени свойственный живописи художников-литераторов (*вэньжэньхуа*). Однако разграничить стили *гунби* и *сеи* в минской и цинской живописи бывает зачастую сложно, т.к. почерк мастеров отличался большим разнообразием приемов (как, к примеру, у Чжу Чжаньцзи – императора Сюаньдэ, XV в.). Различие же между ними следует искать в духовной основе творчества, внутренних переживаниях отдельных художников-мыслителей,

принадлежавших к совершенно разным социальным слоям китайского общества.

В диссертации прослежена эволюция китайской анималистической живописи, выделены три важных периода в истории развития жанра:

– Эпохи Тан и Сун (VII– нач. XII в.) – т.н. «Классический период» в истории Китая, когда происходило формирование и первый расцвет анималистической живописи, оформился и достиг вершин жанр *хуаняохуа* («цветы и птицы»), основывается Академия живописи;

– Эпохи Южная Сун, Юань (нач. XII–сер. XIV вв.) и Мин (сер. XIV–сер. XVII в.), – сменяющиеся периоды иностранных экспансий, монгольского господства и реставрации национальной государственности, которые характеризуются расцветом «чаньской» монохромной живописи, соседством и соперничеством *вэньжэньхуа* и академического направления, распространением стилей *гунби* и *сеи* в анималистическом придворном искусстве, возрождением Академии живописи (после ее упразднения в период Юань);

– Эпоха Цин и первые десятилетия Китайской республики (сер. XVII в. – 1912 гг.; 1920–1940-е) – период правления маньчжурской династии, характеризовавшийся противоречивыми мультикультурными тенденциями, ярким проявлением и развитием *вэньжэньхуа* (своего рода, «эстетическом сопротивлении» в живописи иноземному господству) и придворной академической живописи в сино-европейском стиле; в поздний период – формирование *гохуа* (национальной живописи Китая) и дальнейшее ее развитие, сопровождавшееся процессами внутренней и внешней интеграции.

Последовательно анализируя развитие китайской анималистической живописи, в границах каждого периода выявлена преемственность, следование художественным традициям прошлого и, в то же время, новаторство в развитии живописных техник и художественного языка. Главным эталоном для большинства художников была и оставалась живопись эпохи Сун, которая стала примером первого и наивысшего расцвета классической живописи Китая

(чему в немалой степени способствовало основание Академии художеств). В эпоху Мин, когда после иноземного владычества монголов, наблюдалось стремление возродить старые традиционные устои, была восстановлена Академия, а стиль *сеи* (укрепившийся при Юань), стал «душой» живописи *вэньжэньхуа*. Цинские художники-индивидуалисты еще более развили это направление, доведя его до вершины совершенства. Кроме того, они внесли в традиционную китайскую анималистическую живопись европейские приемы и манеру письма – световоздушную перспективу, объем, что характеризует сино-европейский стиль (яркий тому пример – анималистика Джузеппе Кастильоне). Эти тенденции определили векторы будущего развития традиционной живописи Китая.

4. Выявлены образно-смысловые ассоциации и сложная, «принципиальная» символика китайской анималистической живописи. Данные особенности тесно связаны, с одной стороны, с религиозно-философскими и мировоззренческими установками китайских мастеров, формировавшимися под влиянием трех основных религий – конфуцианства, буддизма и даосизма. С другой стороны, они обусловлены особенностями китайского языка – одинаковым звучанием разных слов и иероглифов, большим количеством омофонов, которые в свою очередь повлияли на иконографию устойчивых анималистических сюжетов. В диссертации этому аспекту уделено большое внимание, наиболее распространенные сюжеты и образы были собраны и систематизированы (Приложение 2). Несмотря на присутствие в определенные периоды в картинах ряда художников скрытых социально-политических подтекстов, которые преимущественно находили проявление во времена правления в Китае иноземных династий Юань и Цин (самый яркий пример – живопись Чжу Да), большинство сюжетов имело благопожелательное, напутственное значение. «Благопожелательные изображения цветов и птиц в китайской живописи предназначались для “утешения сердца” в мире, полном опасностей» [*Сун Чанлун, 2019. С. 45*]. Эта особенность в значительной мере отличает китайскую анималистическую живопись от европейской, последняя

имела в большей степени назидательный, морализирующий и дидактический смыслы (как, к примеру, композиции «Птичьи концерты» Франса Снейдерса, Мельхиора де Хондекутера). В Китае же существовали суеверные представления о том, что изображения могли выполнять функцию магических заклинаний: «Параллельно тому, как благоприятные изображения привлекали богатство и счастье, изображение разрушения или какого-либо другого нежелательного состояния могло привести к его реальному осуществлению» [*Там же*]. Особенно ярко эта особенность проявилась в тематике анималистической живописи придворных академических художников. Еще одно интересное наблюдение заключается в том, что изображения цветов и птиц, как правило, не соседствуют или редко сочетаются с изображениями крупных животных, что объяснялось своего рода их ранжированием: «по давней китайской культурной традиции, животное олицетворяло собой физическую силу, а птица – знания, образованность (…) Поэтому естественно, образ птицы был всегда гораздо ближе культурной элите китайского общества с ее ориентацией на гуманитарную ученость» [*Сычев, 1983*]. Представления о внутренней связи между человеком и миром природы породили и особый аллегорический язык художественной традиции.

За образами зверей и птиц, запечатленных художниками, можно увидеть и примеры критического восприятия реальности, социальных противоречий, зашифрованных смыслов. К примеру, у Му Ци («Птица багэ на старой сосне», «Тигр», «Обезьяна с детенышем»); у Жэнь Жэньфа («Две лошади»); у Чжу Да («Пионы и павлины», «Одинокая птица») и др. Заметно, как эти китайские художники очеловечивают образы зверей, наделяя их моральными принципами, духовной стойкостью, умиротворением или, наоборот, скрывая за ними свою потерянность и трагизм судьбы. Творчество ряда китайских мастеров было своего рода эскапизмом, уходом от реальности и безопасным способом выразить свои личные идеи, переживания и даже политические воззрения. В живописных произведениях в метафорической форме художник мог изобразить

самого себя, окружающую его реальную жизнь, открыть зрителю свой внутренний мир.

5. При рассмотрении эволюции анималистического жанра на протяжении смены династий, и в связи с изменением социокультурной ситуации и развитием китайского общества, было выявлено, что с течением времени шел постепенный процесс демократизации искусства, живопись становилась доступнее более широким и не богатым слоям китайского общества. Если в Древнем Китае занятия живописью было привилегией только высокопоставленных слоев, то к концу династии Цин занятия живописью определялись уже уровнем таланта и возможностью его развития и получения художественного образования (яркий пример – Ци Байши, сын крестьянина). Процессу демократизации способствовали развитие рынка произведений искусства, появление торговцев, как и круга ценителей-знатоков живописи. Это изменение оказало большое влияние на творчество художников-литераторов. Взлет артистической карьеры многих из них был обусловлен их причастностью к художественному рынку, они имели возможность продавать свои работы и иметь средства к существованию, не поступая на государственную службу.

В позднецинский период, когда границы Поднебесной оказались фактически открытыми для внешних влияний, а Шанхай стал мировым экономическим и художественным центром, формируются новые школы, появляются яркие представители китайского национального искусства: Ци Байши, Сюй Бэйхун, Пань Тяньшоу и др. Их анималистическая живопись синтезирует многовековые традиции и новые техники, а выраженная экспрессия и индивидуальные художественные приемы становятся новым словом в китайском национальном искусстве, определяя понятие современной традиционной живописи *гохуа*. Их творческая активность, как и китайское искусство в целом, в свою очередь, благодаря международной выставочной деятельности и популяризации традиционной китайской живописи, провоцирует встречные импульсы, своего рода «отклик» среди иностранных и

русских художников (к примеру, они прослеживаются в анималистической графике В.А. Ватагина).

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что данное диссертационное исследование представляет собой определенный этап на пути изучения такого многообразного и сложного явления в китайском искусстве, как анималистический жанр. Материалы данной работы, возможно, дадут почву для дальнейших сравнений и сопоставлений европейской и китайской анималистики, позволят более пристально проследить анималистический жанр в декоративно-прикладном искусстве Китая, рассмотреть многие современные произведения китайских, российских и зарубежных мастеров в новом ключе.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ***Алаев, Ашрафян, Иванов, 1999.*** *Алаев Л.Б., Ашрафян К.З., Иванов Н.И.* Китай в XVI – начале XVII в. // История Востока – М.: Институт востоковедения РАН, 1999.
2. ***Алексеев, 1906.*** *Алексеев В.М.* Заметки об изучении Китая в Англии, Франции и Германии. – СПб., 1906.
3. ***Алексеев, 1966.*** *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. – М.: Наука, 1966.
4. ***Алексеев, 1984.*** *Алексеев В.М.* Наука о Востоке // Статьи и документы. – Рец: С.Т. Тихвинский – НАА. – М.: Наука, 1984 (I) – С. 147-149.
5. ***Алексеев, 1912.*** *Алексеев В.М.* О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам // ЗВОРАО. Т. XX. – СПб., 1912. – С. 1-75.
6. ***Арапова, Меньшикова, Пчелин, Рудова, 2003.*** Арапова Т.Б., Меньшикова М.Л., Пчелин Н.Г., Рудова М.Л. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Кон. XIV–XIX век: Каталог выставки – СПб.: Славия, 2003. – 216 с.
7. ***Астраханцева, 2015.*** *Астраханцева Т.Л.* Анималистический жанр как доминантный архетип отечественной керамической скульптуры 1920–1940-х годов // Искусствознание, 2015. – № 3–4. С. 510–536.
8. ***Баев, Смирнов, Хачатуров, 2022.*** *Баев Н., Смирнов А., Хачатуров С.* «Птичий концерт» Снейдерса. Переход на личности // Искусствознание. – 2022. – № 3. С. 158–181. URL: http://artstudies.sias.ru/upload/isk/isk_2022_3_158_baev_smirnov_hachaturov.pdf (дата обращения: 14.04.2023).
9. ***Бакушинский, Молодчиков, 1933.*** *Бакушинский А.В., Молодчиков А.И.* Василий Алексеевич Ватагин. – Москва: Всекохудожник, 1933. – 76 с., ил.

10. ***Бежин, 1982.*** *Бежин Л.* Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника Китая III–IV веков. – М.: Наука, 1982.
11. ***Белозерова, 2007.*** Белозерова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. – М.: РГГУ, 2007.– 482 с.
12. ***Белозерова, 1995.*** *Белозерова В.Г.* Китайский свиток. – М.: ГосНИИР, 1995.
13. ***БРЭ.*** Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/1823761.
14. ***Васильев, 1998.*** *Васильев Л.* История Востока: в 2 т. Т. 2. Учеб. по спец. «История» – М.: Высшая школа, 1998.
15. ***Васильев, 2001.*** *Васильев Л.* Культы, религии, традиции в Китае. – М.: Восточная литература, 2001.
16. ***Васильев, 1989.*** *Васильев Л.* Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета). – М.: Наука, 1989.
17. ***Ватагин, 2008.*** Василий Алексеевич Ватагин. 1884–1969. К 125-летию со дня рождения художника. – Москва: Сканрус, 2008. – 128 с.
18. ***Ватагин, 2017.*** Василий Ватагин: Воспоминания. Материалы к биографии художника. – Псков: Красный пароход, 2017. – 352 с.
19. ***Ватагин, 1980.*** *Ватагин В.А.* Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. – М.: Советский художник, 1980. – 210 с.
20. ***Ватагин, 2004.*** *Ватагин В.А.* Образ животного в искусстве / Сост. Г.Д. Жилкин, М.М. Зиновеева, В.И. Маслов, З.С. Федорова, К.Н. Гаврилин. – М.: ЗАО «Сварог и К», 2004. – 304 с.
21. ***Виноградова, 1961****. Виноградова Е.В.* Живопись гохуа в новом Китае. – М., 1961.
22. ***Виноградова, 1988.*** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. – М.: Наука, 1988.
23. ***Виноградова, 1962.*** *Виноградова Н.А.* Искусство средневекового Китая. – М.: Академия художеств СССР, 1962.

24. ***Виноградова, Николаева, 1979.*** *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока /Малая история искусств. – М.: Искусство, 1979. – 374 с.
25. ***Виноградова, Каптерева, 1989.*** *Виноградова Н.А., Каптерева Т.* Искусство средневекового Востока. – М., 1989.
26. ***Виноградова, 1972.*** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.
27. ***Виноградова, 1999.*** *Виноградова Н.А.* Сто лет искусства Китая и Японии // Российская Академия художеств, НИИ теории и истории изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1999.
28. ***Виноградова и др., 1997.*** *Виноградова Н.А. и др.* Традиционное искусство Востока: Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997.
29. ***Виноградова, 2009.*** *Виноградова Н.А.* "Цветы - птицы" в живописи Китая. – М.: Белой город, 2009. – 48 с.
30. ***Виногродский, 2004.*** *Виногродский Б.Б.* Китайские благопожелательные орнаменты: избр. лекции и пер. – М.: Гермитаж-Пресс, 2004.
31. ***Власов, 2005.*** *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – М.: Азбука, 2005.
32. ***Вострикова, 2023.*** *Вострикова Е.А.* Образ живой природы в корейской традиционной живописи жанра хвахвеёнмохва эпохи Чосон (1392–1910 гг.): стилевые тенденции и художественные особенности. Автореф. на соиск. уч. степени канд. искусствовед. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023.
33. ***Выставка ГЭ, 1934.*** Выставка китайской живописи. – Ленинград: Издание Государственного Эрмитажа, 1934.
34. ***Выставка, ГИМ, 1934.*** Выставка китайской живописи. – Москва: Всекохудожник, 1934.
35. ***Гаврилин, Нефёдова, 2022.*** *Гаврилин К.Н., Нефёдова А.Б.* Московский Гётеанум: идейно-художественный замысел экспозиции Государственного Дарвиновского музея // Декоративное искусство и предметно-

пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. РГХПУ, 2022. – № 4. Ч. 2. С. 43–75.

36. ***Гаврилин, 2004.*** *Гаврилин К.Н.* Чудесный звероописец // Ватагин В.А. Образ животного в искусстве / Сост. Г.Д. Жилкин, М.М. Зиновеева, В.И. Маслов, З.С. Федорова, К.Н. Гаврилин. – М.: ЗАО «Сварог и К», 2004. – С. 5–16.
37. ***Гаврилин, 2012.*** *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – С. 641–663.
38. ***Глухарева, 1953.*** *Глухарева О.Н.* Из истории китайского народного искусства // Советская этнография. №1. – М., 1953. – С.137–152.
39. ***Глухарева, 1956.*** *Глухарева О.Н.* Изобразительное искусство Китая. – М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1956. – 150 с.
40. ***Глухарева, 1940***. *Глухарева О.Н.* Искусство Китая // Советская наука. № 9. – М.: Искусство, 1940. – С. 108-126.
41. ***Глухарева, 1958.*** *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая. – М.: Искусство, 1958. – 228 с.
42. ***Глухарева, Денике, 1948.*** *Глухарева О.Н., Денике Б.П.* Краткая история искусства Китая. – М.-Л., 1948. – 210 с.
43. ***Го Жо-сюй, 1978.*** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К. Ф. Самосюк. М., 1978. – 240 с.
44. ***Головачёв, 1995.*** *Головачёв В.Ц.* Биография Лан Шинина (Джузеппе Кастильоне) – придворного художника китайских императоров // Общество и государство в Китае. – М., 1995.
45. ***Головачёв, 2010.*** *Головачёв В.Ц.* Дж. Кастильоне // Духовная культура Китая. Энциклопедия. – М., 2010.
46. ***Горбатова, 2018.*** *Горбатова И.В.* Династия Мин: Сияние Учености. Каталог выставки. – М.: Московский Кремль, 2018. – 240 с.

47. ***Гордиенко, Куделев, Перзашкевич, 2008.*** *Гордиенко А.Н., Куделев П.Е., Перзашкевич О.В.* Китай. История, культура, искусство. Иллюстрированная энциклопедия. – М.: Эксмо, Наше слово, 2008. – 160 с.
48. ***Гохуа, БРЭ.*** Гохуа // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/2374154.
49. ***Гунби.*** О стиле Гунби [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://guohua.manyart.com/gongbi/2011-12-11/6388.html.
50. ***Джекобсон, 2004.*** *Джекобсон Д.* Китайский стиль. – М.: Искусство XXI века, 2004.
51. ***Дзя Сяолу, 2018.*** *Дзя Сяолу*. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев. Автореф. на соиск. уч. степени канд. искусствовед. – СПб., 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000446_Avtoreferat.pdf
52. ***Доронин, 1987.*** *Доронин Б.Г.* Завоевание Китая маньчжурами и официальная китайская историография XVII-XVIII вв. // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. – М., 1987.
53. ***Доронин, 1997.*** *Доронин Б.Г.* Империя Мин и маньчжуры: начало противостояния (Версия «Истории [династии] Мин» // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки: межвузовский сборник статей. – СПб., 1997. – С. 128-152.
54. ***Дуайт, 2007.*** *Дуайт, Дж.* Основы китайской живописи: энциклопедия: [200 рисунков с последовательно проиллюстрированными инструкциями по изображению; пер. с англ. О.Н. Садовниковой]. – М.: Арт-родник, 2007. – 256 с.
55. ***Дубровская, 2001.*** *Дубровская Д.В.* Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552 – 1775 гг.). – М.: Крафт; Институт Востоковедения РАН, 2001. – 256 с.

56. ***Духовная культура Китая, 2010.*** Духовная культура Китая. Энциклопедия: в 5 тт. Искусство / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. Т. 6 (дополнительный). – М.: Восточная литература, 2010.–1031с.
57. ***Дьяконова, 1962.*** *Дьяконова Н.В.* Искусство народов зарубежного Востока в Эрмитаже. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1962.
58. ***Ермаков, Алимов, Мартынов, 1998.*** *Ермаков М.Е., Алимов И.А., Мартынов А.С.* Срединное государство: Введение в традиционную культуру Китая. – М.: Издательский дом «Муравей», 1998.
59. ***Жанры живописи Китая.*** Жанры традиционной живописи Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chinesepractices.com/chinese-painting-genre.html
60. ***Желоховцев, 1984.*** *Желоховцев А.Н.* Китайская литература // История всемирной литературы: В 10 тт. – Т. 2. – М: Наука, 1984.
61. ***Жердев, Лю Бинь, 2023.*** *Жердев Е.В., Лю Бинь.* Религиозные и философско-эстетические идеалы в творчестве китайских художников // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2023. – № 2. Ч. 1. – С. 127–138.
62. ***Живопись и графика Китая.*** Живопись и графика Китая. Коллекция (1381 работа) (Часть 1) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/9621-zhivopis-i-grafika-kitaya.-kollekciya-1381-rabot-1-chast.html.
63. ***Живопись в Китае.*** Живопись в Китае [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://history.rin.ru/cgi-bin/history.pl?num=2098/
64. ***Забелина, 1960.*** *Забелина Н.* Из области средневекового искусства Дальнего Востока // МИА СССР, № 86. – М., 1960. – С. 214–224.
65. ***Завадская, 1982.*** *Завадская Е.В.* Ци Бай-ши. – Москва: Искусство, 1982.
66. ***Завадская, 1975.*** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
67. ***Завадская, 2001.*** *Завадская Е.В.* Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. с кит. – М.: Шевчук, 2001.

68. ***Завадская, 1973.*** *Завадская Е.В.* Морфология китайской живописи // Китай. Общество и государство. – М., 1973. – С. 346-355.
69. ***Завадская, 1978.*** *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши Тао. – М.: Искусство, 1978.
70. ***Завадская, Ци Байши.*** *Завадская Е.В.* Человек – мера всех вещей. О живописи хуаняо (цветы и птицы) Ци Байши. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kursak.net/e-v-zavadskaya-chelovek-mera-vsex-veshhej-o-zhivopisi-xuanyao-cvety-i-pticy-ci-bajshi/.
71. ***«Золотой век» поэзии.*** «Золотой век» поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.by/chapter.php/1035178/21/Ficdzherald_-_Kitay_kratkaya_istoriya_kultury.html.
72. ***Искусство Китая, 1956.*** Изобразительное искусство Китая / Сост. О.Н. Глухарева. – Москва: Государственное издательство изобразительного искусства, 1956.
73. ***Императорский дворец Гугун, 2003.*** Императорский дворец Гугун в Пекине // Китайские памятники мирового наследия. – Пекин: Межконтинентальное издательство Китая, 2003.
74. ***История Востока. Т. 2, 2000.*** История Востока. В 6 тт. / РАН; Институт востоковедения / Р.Б. Рыбаков (ред.) – М.: Восточная литература РАН, 2000. Т. 2: Китай во второй половине XIV – XV в. – М.: Восточная литература РАН, 2000.
75. ***История Востока. Т. 3, 2000.*** История Востока. В 6 тт. / РАН; Институт востоковедения / Р.Б. Рыбаков (ред.) – М.: Восточная литература РАН, 2000. Т. 3: Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI–XVIII вв. – М.: Восточная литература РАН, 2000.
76. ***История Востока. Т. 4, 2004.*** История Востока. В 6 тт. Том IV. Книга 1. Восток в новое время (конец XVIII – начало XX в.). – М.: Восточная литература РАН, 2004.

77. ***Истоки Шанхайской культуры.*** Истоки Шанхайской культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sh.sohu.com/20090524/n264134171.shtml.
78. ***Китай в эпоху Юань.*** Китай в эпоху правления династии Юань (1271 – 1368 гг.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.istmira.com/lekcii-po-istorii-srednix-vekov/1868-kitaj-v-yepoxu-pravleniya-dinastii-yuan-1271-1368.html.
79. ***Китайская живопись эпохи Цин.*** Китайская живопись эпохи Цин (1644–1911 гг.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://turisheva.ru/2014/02/16/kitayskaya-zhivopis-epohi-tsin-1644-1911/.
80. ***Китайская живопись.*** Китайская живопись: образы, жанры, манеры и символы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post374480925.
81. ***Китайская живопись эпохи Юань.*** Китайская живопись эпохи Юань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://turisheva.ru/ (дата обращения – 16 февраля 2018 года).
82. ***Китайская живопись XX в.*** Китайская живопись XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.sinke.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=30.
83. ***Китайская роспись Гунби.*** Китайская роспись Гунби [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chine-culture.com/ru.
84. ***Китайский император Цяньлун.*** Китайский император Цяньлун [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jj-tours.ru/adds/blog-china/2016-04-11-qianlong-emperor.html.
85. ***Китайское экспортное искусство, ГЭ, 2003.*** Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI–XIX век. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа. 2003. – 216 с.
86. ***Классическая живопись Китая, 1981.*** Классическая живопись Китая. Альбом. – М.: Искусство, 1981.
87. ***Конрад, 1966.*** *Конрад Н.* Запад и Восток. – М.: Наука, 1966.

88. ***Кравцова, Вэньжэньхуа.*** *Кравцова М.Е.* Вэньжэнь хуа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/veyjen-hua.
89. ***Кравцова, 2004.*** *Кравцова М.Е*. История искусства Китая. – СПб., М., Краснодар: Лань, Триада, 2004. – 960 с.
90. ***Кравцова, 1994.*** *Кравцова М.Е.* Поэзия древнего Китая: Опыт культурологического анализа. – СПб.: Петербург - Востоковедение, 1994.
91. ***Кравцова, Сюй Си.*** *Кравцова М.Е.* Сюй Си // Синология.Ру – URL: https://www.synologia.ru/a/Сюй Си/(дата обращения: 22.12.2022).
92. ***Кравцова, Хуан Цюань.*** *Кравцова М.Е.* Хуан Цюань // Синология.Ру – URL: https://www.synologia.ru/a/Хуан Цюань/(дата обращения: 22.12.2022).
93. ***Кречетова, 1952.*** *Кречетова М.* Культура и искусство Китая. – М.: Искусство, 1952.
94. ***Кривцов, 1993.*** *Кривцов В*. Эстетика даосизма. – М., 1993.
95. ***Крюгер, 2006.*** *Крюгер Р.* Китай. Полная история Поднебесной / Пер. с англ. Д. Воронина, Ю. Гольдберга. – М.: Эксмо, 2006. – 442 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://coollib.com/b/175035/read
96. ***Кузьменко, 2000.*** *Кузьменко Л.И.* Китайский фарфор XVII – XVIII вв., проблема стиля. /Автореф. канд. дис. 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М.: Государственный музей искусства народов Востока, 2000. – 26 с.
97. ***Кузьменко, Сычев, 1990.*** *Кузьменко Л.И., Сычев В.Л.* Искусство Китая. – М.: Государственный музей искусства Востока, 1990. – 48 с.
98. ***Кузьменко, 2013.*** *Кузьменко Л.И.* Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции. – М.: Государственный музей Востока, 2013. – 138 с.: ил.
99. ***Кучера, 1996.*** *Кучера С.* Древнейшая и древняя история Китая. – М.: Главное издательство восточной литературы РАН, 1996.
100. ***Ли Дэцзя, 2013.*** Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiya-kitayskoy-zhivopisi

101. ***Ли Фанпин, 2003.*** *Ли Фанпин*. Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» (Эволюция и некоторые параллели). Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, 2003.– 176 с.

102. ***Ломбар, 2004.*** *Ломбар Д.* Императорский Китай. – М.: АСТ, 2004. – 191 с.

103. ***Лю Шичжун, 2020.*** Лю Шичжун. История традиционной китайской живописи / Пер. с кит. Ефановой В.А. – Москва: ООО «Международная издательская компания «Шанс», 2020. – 223 с.

104. ***Малявин, 2004.*** *Малявин В.В.* Душа китайского художника (Вместо предисловия) // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявин. – Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. – 432 с., ил.

105. ***Малявин, 1994.*** *Малявин В.* Антология даосской философии. – М.: Клышников, Комаров и Ко, 1994.

106. ***Малявин, 1995.*** *Малявин В.* Китай в XVI – XVII веках. Традиции и культура. – М.: Искусство, 1995.

107. ***Малявин, 2000.*** *Малявин В*. Китайская цивилизация. – М., 2000.

108. ***Малявин, 1997.*** *Малявин В.* Молния в сердце. – М., 1997.

109. ***Малявин, 2019.*** *Малявин В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. – М.: АСТ, 2019. –560 с., ил.

110. ***Меликсетов, 2002.*** *Меликсетов А.* История Китая / Под ред. А.В. Меликсетова. – М.: МГУ, Высшая школа, 2002. – 736 с.

111. ***Музей Гугун, Тайбэй, 2007***. Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. – М.: Наталис, 2007. – 176 с., ил.

112. ***Муриан, 1991.*** *Муриан И.Ф.* «Птица багэ на старой сосне» // Сад одного цветка: Сборник статей и эссе. – Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 131–143.

113. ***Неглинская, Колерова, 1993.*** *Неглинская М., Колерова Ю.* и др. Искусство Востока и Запада. – М.: Наука, 1993.

114. ***Неглинская, 2015.*** *Неглинская М.А*. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). – М., 2015.

115. ***Неглинская, 2007.*** *Неглинская М.А.* Цинский стиль в китайском художественном металле и эмалях периода трех великих правлений (1662–1795): традиция и новации: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04: НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ. – М., 2007. – 52 с.

116. ***Непомнин, 2005.*** *Непомнин О.Е.* История Китая: Эпоха Цин. XVII – начало XX века. – М.: Наука, 2005.–712 с.

117. ***Непомнин, 1980.*** *Непомнин О.* Социально-экономическая история Китая. 1894 – 1914. – М.: Наука, 1980.

118. ***Николаева, 1968.*** *Николаева Н.С.* Художник, поэт, философ Ма Юань и его время. – М.: Наука, 1968.

119. ***Николаева, 1960.*** *Николаева Н.С.* Ци Бай-ши. – М.: Искусство, 1960.

120. ***Одинокова, 2016.*** *Одинокова П.С.* Синтез живописи, литературы и каллиграфии в альбомных листах Шитао раннего периода // Человек и культура. – М., 2016. – № 1. – С. 139–173.

121. ***Панова, 2019.*** Панова О.С. Статус художника в придворной и городской культуре Китая в X–XI вв. Дисс. на соискание уч. степени кандидата культурологии. – М.: РГГУ, 2019.

122. ***Пинфань Пин, 2008.*** *Пинфань Пин*. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoy-i-evropeyskoy-zhivopisi/viewer (дата обращения: 21.12.2022).

123. ***ПХЭ, 1986.*** Популярная художественная энциклопедия / Под ред. В.М. Полевого. М.: Издательство "Советская энциклопедия", 1986. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/5322.

124. ***Пострелова, 1976.*** *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XII вв. – Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976. – 264 с.

125. ***Пострелова, 2016.*** *Пострелова Т.А.* Китайская живопись. Жэнь Бонянь: гармония традиций и новаций. – СПб: [б. и.], 2016. – 85 с., цв. ил.

126. ***Пострелова, 1975.*** *Пострелова Т.А.* О значении творчества Чжао Цзи на формирование живописи цветов и птиц в Китае X–XIII веков // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. – Вып. 3. – Л., 1975.

127. ***Пострелова, 1987.*** Пострелова Т.А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1987. – 264 с.

128. ***Роули, 1997.*** *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. – М.: Феникс, 1997.

129. ***Самосюк, 1975.*** *Самосюк К.Ф.* Го Жо-Сюй «О трех школах в пейзажной живописи» и «О различии между стилями Хуана и Сюя» // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Государственный Эрмитаж. Сборник статей. – Л.: Аврора, 1975. – С. 81–85.

130. ***Самосюк, 1988.*** *Самосюк К.* Два китайских свитка середины XVIII века // Сообщ. Гос. Эрмитажа. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1988. Т. VIII, – С.38–41.

131. ***Символизм, КВК.*** Символизм в китайской живописи // Клуб восточной культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dveimperii.ru/articles/simvoly-v-kitaiskoi-zhivopisi.

132. ***Слово о живописи, 1969.*** Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. – М.: Искусство, 1969.

133. ***Соколов-Ремизов, 2016.*** *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. – М.: ЛЕНАНД, 2016. –256 с.

134. ***Соколов-Ремизов, 2018.*** *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. – М.: ЛЕНАНД, 2018. – 160 с.

135. ***Соколов-Ремизов, 2004***. *Соколов-Ремизов С.Н.* Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» "четыре совершенных» – в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: сб. ст. – СПб., 2004. – С. 97–109.

136. ***Соколов-Ремизов, 1985.*** *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, 1985.

137. ***Соколов-Ремизов, 1995.*** *Соколов-Ремизов С.Н.* От средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII–начала XIX вв. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995. - 229 с.

138. ***Сун И Цай, 2014.*** *Сун И Цай.* Развитие жанра «Цветы и птицы» и символика черного цвета в китайской живописи // КиберЛенинка, 2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-zhanra-tsvety-i-ptitsy-i-simvolika-chyornogo-tsveta-v-kitayskoy-zhivopisi

139. ***Сун Чанлун, 2019.*** *Сун Чанлун.* Китайская живопись хуа-няо: зашифрованные смыслы // Международный исследовательский журнал. – Екатеринбург, 2019. – № 6. Ч. 2. С. 43–46.

140. ***Сураева, 2010.*** *Сураева Н.Г.* Джузеппе Кастильоне и его картина «Сто лошадей» // Кибер Ленинка, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/dzhuzeppe-kastilone-i-ego-kartina-sto-loshadey

141. ***Сураева, 2021.*** Сураева Н.Г. Из истории организации Императорской академии живописи династии Цин // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение», – 2021 (2). С. 133–153.

142. ***Сураева, 2011.*** *Сураева Н.Г.* У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин). /Автореф. канд. дис. 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М., 2011. –22 с.

143. ***Сычев, 1983.*** *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи. Б.м., 1983 [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-i-znachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/.

144. ***Сычев, 2014.*** *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М. Государственный музей Востока, 2014. – 248 с.: ил.

145. ***Терентьев, 2004.*** *Терентьев А.* Определитель буддийских изображений. – М.: Нартанг, 2004.

146. ***Титаренко, Кобзев, Торопцев и др., 2010.*** *Титаренко М. и др.* Духовная культура Китая. Искусство / Авт.-Сост. М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, С.А. Торопцев, В.Е. Еремеев, С.М. Аникеева, М.А. Неглинская, А.Е. Лукьянов. – М.: Восточная литература РАН, 2010.

147. ***Тихвинский, 2006.*** *Тихвинский С.* Избранные произведения. В 5 книгах. Кн. 1. История Китая до XX века: движение за реформы в Китае в конце XIX века и Кан Ювэй – М.: Наука, 2006.

148. ***Трощинская, Чжан Юн, 2023.*** *Трощинская А.В., Чжан Юн.* Китайская классическая живопись хуаняо (цветы– птицы) и анималистическая графика В.А. Ватагина. Опыт сравнения и выявления параллелей // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – МГХПА, 2023. – № 2. Ч. 1. С. 333–354.

149. ***Туинова, 2016.*** *Туинова Л.* Власть и совершенство: символический образ лошади в китайском традиционном искусстве. 2016 [Электронный ресурс]. URL: https://syg.ma/lyoubovtouinova/loshad-simvolichieskii-obraz-v-kitaiskom-traditsionnom-iskusstvie-vlast-i-soviershienstvo (дата обращения: 11.03.2019).

150. ***У Гуаньюй, 2019.*** *У Гуаньюй.* Классическая китайская живопись жанра «Цветы и птицы» периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития /Автореф. канд. дис. 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. – 33 с.

151. ***У Гуаньюй, Трощинская, 2019.*** *У Гуаньюй, Трощинская А.В.* Образ лошади в китайской классической живописи: художественные особенности

и смысловые аллюзии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. – № 2. Ч. 1.

152. ***У Хунлян, 2017.*** *У Хунлян.* «Истинное обаяние природы»: Некоторые идеи к прочтению искусства Ци Байши // Третьяковская галерея. – 2017. –№ 3 (56). URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanie-prirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi (дата обращения: 21.12.2022).

153. ***Фицджеральд, 2008.*** *Фицджеральд Ч.П.* История Китая / пер. с англ. Л.А. Калашниковой. – М.: Центрполиграф, 2008. Художники и писатели [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://oldevrasia.ru/library/CHarlz-Patrik-Fitsdzherald_Istoriya-Kitaya/115.

154. ***Фицджеральд, 1998.*** *Фицджеральд Ч.П.* Китай. Краткая история культуры / Пер. с англ. Р.В. Котенко. Науч. ред. Е.А. Торчинов. – СПб: «Евразия». 1998. – 456 с.

155. ***Фишман, 2003.*** Фишман О.Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). – Спб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – 554 с.

156. ***Фотоархив, 1909–1918.*** Фотоархив французских экспедиций в Китае 1909-1918 гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr

157. ***Хань Гань.*** Хань Гань [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хань_Гань

158. ***Хань Фэй-цзы, 2004.*** *Хань Фэй-цзы.* Суждение о живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявин. – М.: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. – 432 с., ил.

159. ***Харитошкина, 2014.*** *Харитошкина А.А.* Китайская живопись в советских и российских исследованиях: Результаты и перспективы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37834/1/978-5-7741-0224-2_2014_35.pdf

160. ***ХЭ.*** Художественная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://lexikon.ru/hudozh-enc/zhanr/

161. ***Цзэн Цзыжун, 2021а.*** Галерея знаменитых художников / Гл. ред. Цзэн Цзыжун; пер. с кит. Н. Демидо, А. Донченко. – М.: АНО ИИЦ «Наука»; РИПОЛ классик, 2021. – 144 с., ил.

162. ***Цзэн Цзыжун, 2021б.*** Цвет в китайской живописи / Гл. ред. Цзэн Цзыжун; пер. с кит. А. Донченко. – М.: АНО ИИЦ «Наука»; РИПОЛ классик, 2021. – 120 с., ил.

163. ***Цзян Шилунь, 1989.*** *Цзян Шилунь.* Китайская традиционная живопись «гохуа»: Каталог выставки / Сост. Л.И. Кузьменко. – Омск: Омский обл. музей изобразительных искусств, 1989. – 36 с.

164. ***Ци Бинь.*** *Ци Бинь.* Жанр «цветы и птицы» в творчестве художников Сюй Вэя и Чэнь Даофу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tsvety-i-ptitsy-v-tvorchestve-hudozhnikov-syuy-vey-i-chen-daofu

165. ***Ци Бинь, 2007.*** *Ци Бинь.* Основы творческого метода китайского художника Сюй Вэя (1521–1593). Автореф. на соиск. уч. ст. канд. искуствовед. – СПб., 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/osnovy-tvorcheskogo-metoda-kitaiskogo-khudozhnika-syui-veya-1521-1593

166. ***Чжан Аньчжи, 2008.*** *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи / пер. с англ. С. Дёмина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 350 с., ил.

167. ***Чжан Цзунгуан, 2017.*** *Чжан Цзунгуан*. Сино-европейский стиль в придворной живописи эпохи Цин эпохи расцвета: статус мастера, художественные особенности /Автореф. канд. дис. 17.00.04 - изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. – 25 с.

168. ***Чжан Цицюнь, 2016***. *Чжан Цицюнь.* Китайская эстетика XX века. – М.: Восток-Бук, 2016. – 300 с.

169. ***Чжан Юн, 2019.*** *Чжан Юн.* К вопросу о специфике анималистического жанра в классической живописи Китая // Декоративно-прикладное

искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. МГХПА, 2019. № 4. Ч. I. С. 342–347.

170. ***Чжан Юн, 2023.*** Чжан Юн. Основные концептуальные и художественные различия традиционной китайской и западноевропейской живописи // Шелковый путь искусства: перекрестки идей. Коллективная монография по материалам Международной научной конференции. Октябрь, 2022 / Сост. А.Н. Лаврентьев, Го Сяобинь. – М., 2023. С. 158–161.

171. ***Чжан Юн, Трощинская, 2022.*** *Чжан Юн, Трощинская А.В.* Анималистическое направление в классической живописи Китая: к вопросу о сложности разграничения жанров // Материалы Международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». – МГХПА, 2022. – С. 241–245.

172. ***Чжан Юн, Трощинская, 2023.*** *Чжан Юн, Трощинская А.В.* В.А. Ватагин и Ци Байши: два мастера – один путь служения искусству // Небесная лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография на основе материалов XXXI Международных образовательных чтений «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». – РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С.131–137.

173. ***Чжан Юн, Трощинская, 2020.*** *Чжан Юн, Трощинская А.В.* Формирование анималистического жанра в классической живописи Китая династии Тан // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. МГХПА, 2020. № 4. Ч. I. С. 223–234.

174. ***Чжао Мэнфу, ЭБ.*** Энциклопедия Байду. Чжао Мэнфу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%B5%E5%AD%9F%E9%A0%AB/6733919?fr=aladdin.

175. ***Чжи Лун, 2019.*** *Чжи Лун*. Жанр хуа-няо в китайской живописи гохуа XIX–XXI веков / Автореф. канд. дис. 17.00.04 - изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. 18 с.

176. ***Чжу Цзинсюань, 2004.*** *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявин. – М.: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. – 432 с., ил.

177. ***Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн, 2001.*** *Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн.* Китайская живопись – отражение истории. Континентальное издательство Китая, 2001. – URL: https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/652/855/1217. (дата обращения: 12.03.2023).

178. ***Шань Юэ, 1959.*** *Шань Юэ*. Очерки истории Китая с древности до «опиумных» войн / Под редакцией Шан Юэ. – М., 1959.

179. ***Шмотикова, 1981.*** *Шмотикова Л.* Классическая живопись Китая / Сост. Л.А. Шмотикова. – М.: Искусство, 1981.

180. ***Яковлева, Иванова, 2015.*** *Яковлева Н.Ф., Иванова Ю.В.* Традиционная китайская живопись и её роль в культуре Китая. – Чита: Забайкальский гос. ун-т, 2015. – 220 с.

181. ***Яковлева, 2013.*** Яковлева Н.Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ / Автореф. канд. дис. 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология). – Чита: Забайкальский государственный университет, 2013. – 24 с.

182. ***Ян Ци, Сюй Вэй.*** *Ян Ци.* Сюй Вэй. Горечь неоцененного полета / Пер. с кит. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.udzi.ru/kultura/painting/34-statyi-pro-zhivopis/158-xu_wei.

183. ***Ян Ци, Ни Цзань***. *Ян Ци*. Ни Цзань – величайший из «четверки великих мастеров эпохи Юань» / Пер. с кит. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.udzi.ru/kultura/painting/34-statyi-pro-zhivopis/149-ni-zan

На иностранных языках

184. ***Barnhart, 1983.*** *Barnhart R*. Along the border of Heaven: Sung and Yuan paintings form the C.C. Wang family collection. – N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1983.

185. ***Barnhart, 1993.*** *Barnhart R.* Painters of the Great Min: The Imperial Court and The School. Exh. cat., The Metropolian Museum of Art and Dallas Museum of Art. – Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.

186. ***Barnhart, 1981.*** *Barnhart R.* Review of the great painters of China, by Max Loehr. – Ars orientalis 12, 1981. pp. 80-81.

187. ***Barnhart, Cahill, Yang Xin, Lang Shaojun, Nie Chongzheng and so on, 1997.*** *Barnhart R.M., Cahill J., Lang Shaojun, Nie Chongzheng, Wu Hung, Yang Xin.* Three Thousand Years of Chinese Painting. – New Haven & London: Yale University Press, Beijing: Foreign Languages Press, 1997.

188. ***Bickford, 1996.*** *Bickford M.* Ink Plum. The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre. – Cambridge, 1996;

189. ***Buch, Hsio-yen Shih, 1985.*** *Buch S., Hsio-yen Shih.* Early Chinese texts on painting. – Cambridge. Massachusetts: Harvard University press, 1985.

190. ***Cahill, 1976.*** *Cahill J.* Hills beyond a river: Chinese painting of the Yuan Dynasty, 1279 – 1368. – N.Y. and Tokyo: Weatherhill, 1976.

191. ***Cahill, 1980.*** *Cahill J.* An index of early Chinese painters and paintings. Vol. 1, Tang, Sung and Yuan. – Berkley and Los Angeles: University of California press, 1980.

192. ***Cheng, 1986.*** *Cheng F*. Chu Ta 1626 – 1705. Le génie du trait. – Paris: Phébus, 1986. – 475 p.

193. ***Fenellosa, 1913.*** *Fenellosa E.* L'art en Chine et au Japan, – London, 1913.

194. ***Gao Jiaping, 1996.*** *Gao Jiaping.* The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting. – Stochholm, 1996.

195. ***Giles, 1918.*** *Giles H.A.* An Introduction to the history of Chinese pictorial art. – London, Shanghai, 1918.

196. ***Grooms and Horses, MMA***. Grooms and Horses. The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. URL: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1988.135/ (дата обращения: 11.03.2019).

197. ***Harrist, 1997.*** *Harrist R.* Power and virtue: The horse in Chinese art. Exh. cat. – N.Y.: China institute gallery. 1997.

198. ***Hay, 1989.*** *Hay J.* Khubikai's groom [Электронный ресурс] / Jonathan Hay // The University of Chicago press journals. – 1989. – № 17/18. Spring – Autumn. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/RESvn1ms20166817?download=true.

199. ***Hay, 1985.*** *Hay J.* Surface and the Chinese painter: The discovery of surface. – Archives of Asian art, 1985. Pp. 95 – 123.

200. ***Hay, 1984.*** *Hay J.* Values and history in Chinese painting, 2: The hierarchic evolution of structure.– RES, no. 7 – 8 (Spring – Autumn). 1984. Pp. 102 – 136.

201. ***Kwan, 2019.*** *Kwan S.* Traditional Chinese Painting Masterpieces of Art. – London, 2019.

202. ***Laing, 1992.*** *Laing E. J.* The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art // Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities. – Stockholm. 64 (1992).

203. ***Lee, Wai-Kam Ho, 1968.*** *Lee S.E., Wai-Kam Ho*. Chinese art under the Mongols: The Yuan dynast (1279 – 1368). Exh. cat. – Cleveland: Cleveland Museum of Art. 1968.

204. ***Maxwell, 2008.*** *Maxwell H. K.* How to read Chinese painting. – N.Y.: The Metropolian Museum of Art, 2008.

205. ***Siren, 1933.*** *Siren O.* A History of early Chinese painting. Vol. 1-2. – London, 1933.

206. ***Siren, 1958.*** *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1-3. – London, 1958.

207. ***Sullivan, 1952.*** *Sullivan M.* Studies in Chinese painting. The Burlington Magazine. Vol. 94, No. 590. – 1952.

208. ***Sullivan, 1979.*** *Sullivan M*. The arts of China. – Los Angeles, 1979.

209. ***Sung Houmei, 1991.*** *Sung Houmei.* Lin Liang and his eagle painting. – Cincinnati: Asia Society, 1991.

210. ***Van Gulik, 1967***. Van Gulik R. H. The gibbon in China. An essay in Chinese animal lore. – Leiden: E. J. Brill, 1967. – 123 p.

211. ***Wang, 1990.*** *Wang F*. Master of the lotus garden: the life and art of Bada Shanren, 1626 – 1705. – New Haven: Yale University art gallery; Yale UP, 1990.

212. ***Williams, 1941.*** *Williams C.A*. Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. – NY., 1941.

213. ***Yang Xin, 1997.*** *Yang Xin*. "The Zhe and Jiangxia schools of painting" in three thousand years of Chinese painting. – New Haven: Yale University press, 1997. Pp. 208-215.

На китайском языке

214. ***Большая энциклопедия, 1987.*** Большая энциклопедия: живопись периодов Юань, Мин, Цин / Музей Гугун. Т.2. Т.3. Т.4. – 1987.《中国大百科全书-美术卷-元明清时期绘画》，《故宫博物院院刊》，第二卷，第三卷，第四卷，－1987 年。

215. ***Ван Боминь, Жэнь Даобинь, 2002.*** *Ван Боминь, Жэнь Даобинь.* Коллекция живописи. – Хэбэнь: Хэбэнь Мэньшу, 2002. 王伯敏，任道斌，《画学集成》，－河北：河北美术出版社，2002 年。

216. ***Ван Боминь, 1983.*** *Ван Боминь*. Чжунго хуэйхуаши (История китайской живописи). – Шанхай, 1983. 王博敏，《中国绘画史》（中国绘画的历史），－上海，1983 年。

217. ***Ван Гай, 2013.*** *Ван Гай.* Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. – Хубэнь: Хубэнь Мэньшу, 2013. 王概，《芥子园画传》，－湖北：湖北美术出版社，2013 年。

218. ***Ван Синьхуа, Чжан Цинфан, 2008.*** *Ван Синьхуа, Чжан Цинфан*. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 10. – Шанхай:

Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – 123 с. 万新华，章晴方，《中国花鸟画通鉴》，第十卷，－上海：上海书画出版社，2008 年。.

219. ***Ван Сюнь, 1989.*** *Ван Сюнь.* История китайского изящного искусства. – Шанхай: Шанхайское народное искусство, 1989. 王逊，《中国美术史》，－上海：上海人民美术出版社，1989 年

220. ***Ван Чжунсюй, 2008.*** *Ван Чжунсюй.* Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т. 8. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – 139 с. 王中旭，《中国花鸟画通鉴》，第八卷，－上海：上海书画出版社，2008 年。

221. ***Го Жосюй, 2008.*** *Го Жосюй.* Ту хуа цзянь вэнь чжи (Шесть базовых законов китайской живописи бессмертны). Цзянсу: Цзянсу вэньи, 2008. 247 с. 郭若虚，《图画见闻志》（中国绘画的六个永恒的法则），江苏：江苏文艺出版社，2008 年。

222. ***Го Ленфу, 2001.*** *Го Ленфу.* Правдивая история живописи цветы и птицы. – Цзянсу: Цзянсу Мэньшу, 2001. 郭廉夫，《花鸟画史话》，－江苏：江苏美术出版社，2001 年。

223. ***Гу Кайчжи, 1982.*** *Гу Кайчжи*. Живопись периода династий Вэй и Цзинь: каталог известных картин. – Пекин: Народное искусство, 1982. –440 с. 顾恺之，《魏晋时期的绘画：名画集》，－北京：人民艺术出版社，1982 年。

224. ***Дун Юй, 1995.*** *Дун Юй*. Стиль картин «цветы и птицы» Сюй Вэя и Ши-тао. – Чуньцин, 1995. 刘朴，《徐渭、石涛的花鸟画风》，－重庆，1995 年。

225. ***Е Шанцзин, 2015.*** *Е Шанцзин*. История китайской живописи жанра «цветы-птицы». – Ханьчжоу: Чжэцзянское народное изобразительное искусство, 2015. –493 с. 叶尚青，《中国花鸟画史》，－杭州：浙江人民美术出版社，2015 年。

226. ***Каталог живописи Сюаньхэ, 1964.*** Каталог живописи коллекции Сюаньхэ. – Пекин: Народное изобразительное искусство, 1964. – 329 с. 《宣和画谱》，－北京：人民美术出版社，1964 年。

227. ***Коллекция древней живописи, 2000.*** Коллекция китайской древней живописи и каллиграфии. Т.3. – Шаньдун: Шаньдунское народное искусство, 2000. 《中国古画谱集成》，第三卷，– 山东：山东美术出版社，2000 年。

228. ***Ли Линцань, 1987.*** *Ли Линцань*. История искусства Китая. – Тайбэй.: Сюнши, 1987. 李霖璨，《中国美术史稿》，– 台北：台北雄狮图书公司, 1987 年。

229. ***Ли Сифань, 2013.*** *Ли Сифань.* Общая история китайского искусства. Т.3. Т.4. Т.5. – Пекин: Пекинский педагогический университет, 2013. 李希凡，《中艺术通史简编》，第三卷，第四卷，第五卷，– 北京：北京师范大学出版社，2013 年。

230. ***Ли Юй, 1988.*** *Ли Юй*. Чжунго мэйшу шиган (Историческая канва истории китайского изобразительного искусства). – Шэньян, 1988. 李玉，《中国美术世界》（中国造型艺术史概论），– 沈阳，1988 年。

231. ***Люй Пэн, 2007.*** *Люй Пэн*. История китайского искусства XX века. – Пекин: Пекинский университет, 2007. – 1107 с. 吕澎，《二十世纪中国艺术史》，– 北京：北京大学出版社，2007 年。

232. ***Лю Хайюн, 2012.*** *Лю Хайюн*. О китайской живописи жанра «цветы-птицы» в стиле Сеи династий Мин и Цин. – Ханчжоу: Китайская академия художеств, 2012. – 242 с. 刘海勇。《明清写意花鸟画的笔墨结构与写意造境》，– 杭州：中国美术学院出版社，2012 年。

233. ***Нань Хуайцзинь, 2015.*** *Нань Хуайцзинь*. Мэн-цзы. Тэнвэньгун. Гаоцзы. – Шанхай: Восток, 2015. –236 с. 韩慧琴，《美景，唐文广，高静》，– 上海：东方出版社，2015 年。

234. ***Полное собрание живописи, 1984.*** Полное собрание китайского изобразительного искусства. Живопись . – Пекин: Народное искусство, 1984. 《中国美术全集》，《绘画卷》，– 北京：人民美术出版社，1984 年。

235. ***Сборник конференции, Сюй Вэй и Чэнь Чунь, 2015.*** Сборник конференции китайской живописи Сюй Вэй и Чэнь Чунь. – Пекин, 2015. 《乾坤清气 – 徐渭、陈淳书画学术研讨会论文集》，– 北京，2015 年。

236. ***Сборник конференции, Дун Цичан, 2015.*** Сборник конференции китайской живописи Дун Цичан. – Пекин, 2015.《南宗北斗 – 董其昌书画学术研讨会论文集》，– 北京，2015 年。

237. ***Синь Цин, 1990.*** *Синь Цин.* История искусства Китая. – Пекин: Китайское вышее образование, 1990. 兴琴，《中国艺术史》，– 北京：中国高等教育出版社，1990 年。

238. ***Собрание живописи, 1964.*** Собрание известных произведений живописи Китая. Т.2. Т.5. – Пекин: Народное искусство, 1964.《中国历代名画集》，第二卷，第五卷，– 北京：人民美术出版社，1964 年 。

239. ***Сунь Данянь, 2008.*** *Сунь Данянь*. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 5. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. 孙丹妍，《中国花鸟画通鉴》，第五卷，– 上海：上海书画出版社，2008 年。

240. ***Сунь Шичан, 2002.*** *Сунь Шичан.* Мир искусства художника Ши Тао. – Ляонин: Ляонинское искусство, 2002. – 308 с. 孙世昌，《石涛艺术世界》，– 辽宁：辽宁艺术出版社，2002 年。

241. ***Сюй Фугуань, 1987.*** *Сюй Фугуань*. Чжунго ишу цзиншэнь (Душа, суть китайского искусства). – Шэньян, 1987. 徐复观，《中国艺术精神》（水墨，中国艺术的灵魂），– 沈阳，1987 年。

242. ***Сюй Шучэнь, 1991.*** *Сюй Шучэнь*. Эстетика изображения. – Пекин: Восток, 1991. 徐淑珍，《美学阐述》，– 北京：东方出版社，1991 年。

243. ***У Лифу, 1983.*** *У Лифу*. Чжунго хуалунь яньцзю (Изучение теории китайской традиционной живописи). – Пекин, 1983. 伍蠡甫，《中国画论研究》（中国传统绘画理论研究），– 北京，1983 年。

244. ***У Янь, Хуан Бай, Ху Цзяньцзюнь, 2008.*** *У Янь, Хуан Бай, Ху Цзяньцзюнь*. Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы-птицы». Т. 17. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. – 151 с. 吴言，黄白，胡建君，《中国花鸟画通鉴》，第 17 卷，– 上海：上海书画出版社，2008 年。

245. ***Хань Вэй, 2011.*** *Хань Вэй.* Живопись «цветы и птицы». – Пекин: Народное искусство, 2011. 韩玮，《十二五高校美术专业-花鸟画》，– 北京：人民美术出版社，2011 年。

246. ***Хуан Дунь, 2010.*** *Хуан Дунь.* Художественный Китай. Живопись. – Нанкин: Нанкинский университет, 2010. 黄惇，《艺术中国-绘画卷》，– 南京：南京大学出版社，2010 年。

247. ***Хун Хуэйчжэнь, 2000.*** *Хун Хуэйчжэнь*. Сравнение европейской и китайской живописи. – Хэбэнь, 2000. 洪惠镇，《中西方绘画比较》，– 河北，2000 年。

248. ***Цзин Хао, 1982.*** *Цзин Хао*. Эпоха пяти династий. Заметки о технике письма. – Пекин: Жэньминь Мейш, 1982. 秦好，《五代时期书信技术简述》，– 北京：人民美术出版社，1982 年。

249. ***Цзоу Юецзинь, 1996.*** *Цзоу Юецзинь*. Другой взгляд: западничество в современном искусстве. – Пекин: Писатели, 1996. – 195 с. 邹跃进，《他者的眼光：当代艺术中的西方主义》。– 北京：作家出版社，1996 年。

250. ***Цзун Байхуа, 1981.*** *Цзун Байхуа*. Эстетическая прогулка. – Шанхай: Шанхайский народ, 1981. – 313 с. 宗白华，《美学漫步》，– 上海:上海人民出版社，1981 年。

251. ***Цзян Кунян, 1987.*** *Цзян Кунян*. Характер и формирование искусства в династию Мин // Знание, литература и история. – Пекин, 1987. 蒋顾样，《明代艺术的风格与形式》//《文学历史知识》，– 北京，1987 年。

252. ***Ци Лань, Дэн Фэн, 2008.*** *Ци Лань, Дэн Фэн.* Энциклопедия китайского жанра живописи «цветы-птицы». Т. 9. – Шанхай: Шанхайская живопись и

каллиграфия, 2008. 漆澜，邓峰，《中国花鸟画通鉴》，第九卷， – 上海：上海书画出版社，2008 年。

253. ***Чжан Яньфэн, 2000.*** *Чжан Яньфэн.* История китайского искусства. – Пекин: Пекинский университет языка и культуры, 2000. 张延风，《中国艺术史》，–北京：北京语言大学出版社，2000 年。

254. ***Чжан Яньюань, 2009.*** *Чжан Яньюань*. Записки о знаменитых картинах прошлых эпох. – Гуйчжоу: Гуйчжоуское народное издательство, 2009. – 555 с. 张彦远，《历代名画记诠译》，– 贵州：贵州人民出版社，2009 年。

255. ***Чжан Чжаолань, 1997.*** *Чжан Чжаолань*. Искусство и техника китайской живописи. – Пекин, 1997. 张朝兰，《中国画的技艺》，– 北京，1997 年。

256. ***Чжу Цзинсюань, 1982.*** *Чжу Цзинсюань*. Династия Тан. Каталог шедевров династии Тан. – Пекин: Жэньминь Мейш, 1982. 朱静轩，《唐朝，唐代珍品合集》，– 北京：人民美术出版社，1982 年。

257. ***Чжэн Вэй, 1963.*** *Чжэн Вэй.* Об истоках и развитии хуаняохуа в древности / Памятники культуры. Т.10. – 1963. 郑为，《古代花鸟画的渊源及发展》，《文物》杂志，第 10 期，– 1963 年。

258. ***Чжэн Учан, 1929.*** *Чжэн Учан*. Полная история китайской живописи. – Шанхай: Чжунхуа Шуцзе, 1929. 郑午昌，《中国画学全史》，– 上海：中华书局，1929 年。

259. ***Чэнь Чжуаньси, 2000.*** *Чэнь Чжуаньси*. История эстетики китайской живописи. – Пекин, 2000. 陈传席，《中国绘画美学史》，– 北京，2000 年。

260. ***Чэнь Шоусян, 1999.*** *Чэнь Шоусян*. Новая живопись «образованных людей»: 10 тысяч образов души. – Чанчунь, 1999. 陈舒祥，《新绘画：人物 - 一万个灵魂》， – 长春，1999 年。

261. ***Ши Хунвэнь, 2003.*** *Ши Хунвэнь*. Китайская художественная эстетика. – Чжэнчжоу: Наука, 2003. 史鸿文，《中国艺术美学》，－ 中州古籍出版社，2003 年。

262. ***Ши Тао, 2010.*** *Ши Тао*. Сборник живописи и каллиграфии Ши Тао. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное искусство, 2010. – 219 с. 石涛，《石涛书画遗珍》－ 天津：天津人民艺术出版社，2010 年。

263. ***Ши Фанцзе, 2008.*** *Ши Фанцзе*. Энциклопедия китайского живописи жанра «цветы-птицы». Т. 12. – Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008. 时洁芳，《中国花鸟画通鉴》，第 12 卷，－ 上海：上海书画出版社，2008 年。

264. ***Шу Кэвэнь, 2003.*** *Шу Кэвэнь*. Верить искусству или художникам. – Пекин, 2003. 舒可文，《相信艺术还是相信艺术家》，－ 北京，2003 年。

265. ***Юань Цзе, 2014.*** *Юань Цзе.* Наслаждение живописью «цветы и птицы» династии Юань. – Пекин: Музей Гугун, 2014. 袁杰，《元代花鸟画珍赏》，－ 北京：故宫博物院出版社，2014 年。

266. ***Юй Аньлань, 1963.*** Хуаши цуншу (Антология трактатов по китайской живописи) / Сост Юй Аньлань. Т.1.2. – Шанхай, 1963. 《画史综述》（中国画论文选），第一章，第二节，－ 上海，1963 年。

267. ***Юй Цзяньхуа, 1957.*** Чжунго хуалунь лейбянь (Сборник текстов по теории китайской живописи) / Сост Юй Цзяньхуа. Т.1. – Пекин, 1957. 于乾华，《中国画论裂变》（中国画理论文本总汇），第一卷。－ 北京，1957 年。

268. ***Ян Ци, 2008.*** *Ян Ци*. Сборник шестнадцати лекций по старому китайскому изобразительному искусству. – Пекин: Чжон хуа шу цзюй, 2008. – 448 с. 杨琪，《中国美术鉴赏十六讲》- 北京：中华书局，2008 年。

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算高等教育机构

俄罗斯国立工艺美术大学（以 S.G. 斯特罗加诺夫命名）

以手稿形式呈现

张勇

中国传统绘画中的动物学：体裁特征、发展特点、内外融合问题

专业：5.10.3 — 艺术类型（(美术、装饰艺术和建筑）

申请艺术学副博士学位

第一卷

学术导师：
艺术学博士
亚历山德拉-维克托罗芙娜-特罗辛斯卡娅

莫斯科，2025

目录

第一卷

引言

第一章 动物画在中国历史经典时期（唐宋时期，7 世纪 – 12 世纪初）的形成与繁荣

1.1. 中国画中动物画题材的起源与形成

1.2.唐代和五代时期中国花鸟画的演变与分化

1.3. 宋代动物画流派的繁荣与宫廷画院的影响

第二章 动物画在南宋、元、明时期（12 世纪初 – 17 世纪中期）的学术流派与文人画二元对立背景下的发展

2.1. 南宋与元代动物画中的学术流派与禅宗哲学

2.2. 元代动物画中的现实主义与象征主义原则

2.3. 明代宫廷画与文人画二元对立背景下的动物画发展

2.3.1. 明初动物画的发展特点

2.3.2. 明中期宫廷画与文人画的竞争对动物画的反映

2.3.3. 明晚期“花鸟画”作为中国绘画的主流

第三章 满清统治时期及中华民国初期中国动物画的风格多样性（清代，17 世纪中期 – 1912 年；1912 年 – 1940 年代）

3.1. 朱耷的“美学抗争”及其动物画作品

3.2. 清代宫廷画家与个别文人画家的动物画风格特征

3.3. 18 世纪学术派与中西合璧风格中的动物画发展

3.4. 19 世纪末至 20 世纪初，动物画在中国绘画中的内外融合，及其未来发展趋势

结论

参考文献与书目

引言

动物和鸟类的形象在中国古代绘画中占据着重要地位。与古代宇宙观念和自然崇拜相关，动物形象早在中国艺术的远古时期便已出现，随着时间的推移，它们在中国国画（国画）中的题材体系中逐渐占据了稳定的地位。动物和鸟类是“花鸟画”这一画种的主要题材，花鸟画被认为是中国国画中最重要的画种之一，并且自古以来它在艺术性和思想性方面都被认为是最美丽、最复杂的。

传统中国绘画被视为世界艺术的瑰宝，在中国国内，它被誉为民族文化的珍品。中国绘画的历史可以追溯到远古时期，那时中国绘画的独特技法、技术手段已经初步形成，汉字书写体系也已经发明，并随着时间的推移得到了丰富和发展。

中国传统绘画具有鲜明的独特性和特色，它在技法和艺术手段上与欧洲绘画有显著的不同。中国画家通常用蘸有黑色墨水的毛笔，或用彩色颜料在特制的纸或丝绸上作画，这与欧洲的技法大相径庭；在构图方式和对空间的理解上也存在差异。中国画通常不使用像西方画作那样的画框和装饰线条，而是依据横向或纵向卷轴、扇形、册页或屏风的形式来决定画作的格式。中国画的主题充满了隐含的意义和象征，要求观者进行深思熟虑，细心领会图像的语义。

在俄罗斯的词典中，关于世界艺术中动物画题材起源与发展的文章通常未提及中国传统绘画。例如，《大俄罗斯百科全书》主要关注该题材在欧洲绘画中的起源与发展：“从 16 世纪起，动物画成为独立的艺术题材，出现了基于写生的作品（如阿尔布雷希特·丢勒）”[《大俄罗斯百科全书》，“动物画题材”条目]。

仅在众多俄罗斯百科全书中的一本——《大众艺术百科全书》（由 V.M.波列沃编辑，1986 年，莫斯科）中提到：“真正的动物画题材及首批动物画艺术家出现在中国的唐代（韩滉，8 世纪）和宋代（牧溪，13 世纪）”[《大众艺术百科全书》，1986 年，“动物画题材”条目]。书中还指出，欧洲动物画题材的形成要晚得多，仅在 17 世纪才出现。

实际上，中国艺术文化自古以来对自然界及其周围世界的浓厚兴趣，体现在许多视觉艺术作品中。在讨论中国传统绘画的文章与各种百科全书（包括电子资源）中，动物画题材始终被视为一个独立的类别。然而，中国传统绘画与欧洲经典动物画题材之间存在概念上的差异。首先，这些差异体现在题材分类的定义以及“题材”本身的界定上。在中国，动物画通常是传统绘画三大主要题材的组成部分之一：人物画、山水画以及花鸟画。

在欧洲的视觉艺术理论中，“题材”一词（法语：genre，意为类别、种类）主要是根据绘画的内容来定义的（如风景画、肖像画、日常生活题材画、动物画等）。这种分类方法相当灵活，始于 15 至 16 世纪的欧洲画坛，并随着时间的推移得到了发展和复杂化，最终促成了“子题材”的出现，

同时也使不同题材之间的界限变得模糊：“更为细致的题材区分源于艺术创作中认识性、评价性和形象艺术元素的融合，而每一件艺术作品还具有特定的功能性目的”[《百科全书》：“题材”条目]。

然而，在中国传统绘画中，这些过程发生得更早，且“题材”这一概念的内涵更多地是依据作品的意义内容来进行归类，而非单纯的物质内容[平方平，2008]。在花鸟画这一题材中，艺术家们“通过描绘自然界的部分元素，表达出与描绘宏大山水画同样重要的思想”[同上]。

这一特点首次被俄罗斯艺术学者娜塔莉亚·安德烈耶夫娜·维诺格拉多娃在其专著《中华山水画》（1972 年，莫斯科）中提出，她在书中提出了将山水画与花鸟画统一为“自然”这一概念的创新性观点[维诺格拉多娃，1972 年；索科洛夫-雷米佐夫，2018 年，第 145 页]。

特别地，谢尔盖·尼古拉耶维奇·索科洛夫-雷米佐夫指出：“自顾凯之（中国四世纪的艺术理论家与画家）开始，他的作品主要表现人物，绘画逐渐发展为三个相继出现的题材——“人物”，在 10 世纪之前占主导地位；“山水”（唐代初（618-907 年）开始，至 10-11 世纪逐渐确立，14 世纪最终定型）；“花鸟”（自 10 世纪起成为独立题材）。严格的题材划分至今仍然保留，这种划分强化了传统性和规范性”[索科洛夫-雷米佐夫，2018 年，第 18 页]。该研究者同样支持叶莲娜·瓦西里耶夫娜·扎瓦茨卡娅的观点，后者认为，中世纪中国绘画的美学“主要作为独立题材理论发展”[扎瓦茨卡娅，1975 年，第 232 页]。同时，值得注意的是，扎瓦茨卡娅并非将中国绘画划分为三个主要题材，而是将其分为四个：人物画和肖像画（这些传统上是“人物画”下的子题材），山水画和花鸟画。她还非常准确地指出，“在中国传统美学理论中，直到 16 世纪，题材数量远多于三种”[同上]。

例如，在《宣和画谱》——一部宋代皇帝画作收藏目录中，列出了十个题材；而在 15 世纪的《陶宗仪画论》中则列出了十三个：1）佛与菩萨形象；2）道教神祇；3）鬼怪、神灵、阿罗汉、智者与僧侣；4）风云、龙与虎；5）古人；6）山林景观；7）花卉、竹子与鸟类；8）野驴与动物；9）人物活动（题材画）；10）宫殿与塔楼（建筑风景——“册画”）；11）人物点缀；12）耕作与织造；13）青色雕刻与绿色绣品（单色山水画）。

正如我们所见，在这份详细且早期的分类中，动物画并未作为一个独立的题材存在。实际上，在中国 16 至 18 世纪的绘画理论发展过程中，题材的区分变得更加广泛。大多数研究者倾向于认为，动物题材通常与花鸟画密切相关，常常被视为其“子题材”。例如，谢尔盖·尼古拉耶维奇·索科洛夫-雷米佐夫在分析花鸟画的主题时，明确区分出与动物画相关的几类题材：“翎毛”、“野生与家养动物”、“鸟与兽”、“草与昆虫”、“鱼与龙”[索科洛夫-雷米佐夫，2018，第 60 页]。他还指出，花鸟画的一个重要特征是，它可以集中表现某一单一主题，不仅可以表现某个单一的故事情节，甚至可能以某个“喜爱的”对象为创作核心：如鹤、鹰、孔雀、莲花、鱼、牡丹、松树、马、老虎、猴子等[同上，第 60-61 页]。

俄罗斯学者 V.L.西切夫在《东方博物馆中国绘画目录》中将“花鸟画”的子题材进一步细分，列出了其中的“昆虫与鱼类画”和“鸟兽画”［西切夫，2014，第 13-14 页］。此外，还有一个在一些出版物中也被视为花鸟画子题材的动物画类别——“禽鸟”，也在此类题材中得到了突出。同时，除了花鸟画，独立于花鸟画之外，在中国传统绘画中还有一个偶尔被当代中国文献单独提及的题材——“马虎画”（即表现马、虎、羊等动物的画作）。这个题材包括了神话生物的表现，如龙的图像[同上]。

因此，在中国传统绘画的流派分类中，动物形象通常被纳入“花鸟画”体系，其中包括了各种表现动物的类型群体。

与此同时，我们可以指出，中国动物画流派的分类仍然缺乏清晰统一的标准。在不同的书籍中，不同作者对动物画的类别和命名存在差异。某些具有动物主题的画作，通常被更为宽泛地归类为花鸟画。值得注意的是，带有马匹和马夫的画作通常被归入人物画。尽管如此，动物画作为一个独立且重要的流派，依然在大多数关于中国古典绘画的文章、书籍和教材中占有一席之地。包括俄罗斯在内的一些外国学者，如玛丽亚·安德烈耶芙娜·克拉夫佐娃，也将动物主题的画作归入动物画流派，并指出唐代的杰出画家是动物画流派的奠基人。

中国古典绘画中的动物画是一个极为有趣、完整且稳固的现象，它在当代中国传统艺术中依然保持着强大的影响力，特别是在中国国画（国画）这一领域。追溯动物画流派的起源，审视其演变过程，揭示其宗教性和神话诗学结构，以及其符号体系——这些都是中国艺术中的重要方面。

中国传统绘画中的动物画是一个极具魅力、完整且稳定的艺术现象，它在中国传统国画中保持着强大的生命力。追溯动物画的起源、探讨其演变过程，并揭示其中的宗教和神话象征意义，是理解中国艺术的一个重要方面。

在作品的选取上，我们将首次依托普遍接受的“动物画”定义标准（源自拉丁语 *animal* – 动物），作为一种以动物形象为主要表现主题的视觉艺术形式，同时尽可能考虑到中国画作在传统“花鸟画”、“人物画” 、 “马虎画”等类别中的归属。迄今为止，尚未进行过此类研究，因此本研究具有创新性。

本课题的研究意义在于，当下对动物艺术的兴趣日益浓厚，同时，这一领域在古代、中世纪和近代中国绘画中的发展却缺乏专门的深入研究。本研究着眼于填补这一空白，并展望该艺术形式的未来发展。中俄文化交流的不断深化，有助于两国在经验交流中相互借鉴，激发俄罗斯学者对中国民族文化遗产特别是视觉艺术的兴趣。中俄联合项目的实施、学术会议的召开以及俄罗斯与中国艺术家展览的举办，自然推动了两国文化的融合、相互影响以及两国优秀传统绘画流派和学术成果的传播。

截至目前，关于中国传统绘画的研究在俄罗斯、中国及其他国家已经发表了相当多的相关文献。这些研究主要集中在探讨中国艺术及绘画发展的总体问题，特别是关注其传统的“大”类别：山水画（山水画）、花鸟画（花鸟画）、人物画（人物画），并通常以中国各个朝代的历史背景为研究视角。然而，作为独立画种的动物画迄今尚未引起专家们的广泛关注。

在本研究中，首次尝试对动物画这一中国传统艺术的重要分支进行全面系统的研究，以探讨其发展历程，明确其艺术地位及未来发展的方向，这是此课题研究中的全新视角。同时，首次尝试从欧洲艺术理论的角度，对中国绘画中的动物画进行界定，从而采用了一种全新的方法来探讨中国绘画体裁分化的问题。

研究的地理范围：首先，重点关注那些在不同时期设有美术学院的中心（四川省、江苏省、浙江省），以及那些在不同历史阶段形成某种“艺术力量集中地”的地方——这主要包括中国南方及其主要的文化中心（如成都、南京、杭州、四川、苏州、扬州、上海等）。同样，对宫廷绘画的中心——北京，也给予了极大的关注。

本研究探讨了中国历代王朝时期动物画发展的各个方面，研究时间从其形成初期及唐宋时期的首次繁荣开始，直至清朝满族统治时期（1644－1912）及中华民国初期（1949 年中华人民共和国成立之前的数十年）。这一时期的特点是多元文化的交融，以及欧洲传统对中国学院派艺术和传统艺术的影响。这便构成了本研究的时间框架，其覆盖了超过一千年的历史进程。

研究的史学基础：本论文的理论和实证基础主要依赖于俄罗斯、西方和中国著名艺术学者、民族学家、历史学家、文化学家和哲学家的著作。在中国艺术领域，这些研究包括了俄罗斯学者如 N.A. 维诺格拉多娃、E.V. 扎瓦茨卡娅、T.A. 波斯特列洛娃、O.N. 格卢哈列娃、M.E. 克拉夫佐娃、N.S. 尼古拉耶娃、S.V. 索科洛夫-雷米佐夫、V.L. 斯丘耶夫、V.G. 贝洛泽罗娃、M.A. 内格林斯卡娅、N.F. 雅科夫列娃等的研究成果。在外国学者中，值得一提的是《杰·罗利的名作》一书（由 V.V. 马辽文翻译并附后记）、杰·海（J. Hay）、杰·凯希尔、M. 萨利文、O. 西雷恩等的经典著作。此外，还对一批中国学者的研究成果进行了深入探讨，其中部分著作已被翻译成俄文，涵盖了杨启、吴洪良、刘时中、张安志、张祺群等教授的书籍和批评文章。

总体来说，专门研究中国传统国画的中国学者群体非常广泛，包括了叶尚清、王伯敏、董宇、李林泉、李煜、李思凡、刘海云、孙丹言、杨新、兰绍俊等人。在涉及中国历史的研究中，尼·康拉德、S.R. 库切拉、L.S. 瓦西廖夫、A.V. 梅利克谢托夫、A.I. 科布泽夫、S.V. 提赫温斯基、B.G. 多罗宁、D.V. 杜布罗夫斯卡娅、O.E. 尼波姆宁、R. 克鲁格、D. 隆巴尔、刘佩南、山岳、庄家义、邵忠臣等学者的研究成果也同样值得关注。关于中国精神文化、宗教历史和美学问题的研究则包括了 K.F. 萨莫苏克、I.F. 穆里安、V.V. 马辽文、M.L. 蒂塔连科、V.A. 克里夫佐夫、S.A. 托罗普采夫、O.L. 费什曼、C.-P. 菲茨杰拉德、张祺群等人的著作。

问题发展程度：关于中国古典绘画中动物主义流派的存在和发展问题的研究，可以通过俄罗斯、中国及国外艺术学者的出版物进行追溯。这些研究涉及了《花鸟画》及其中的动物主题，如“马与马夫”等，也涵盖了中国传统绘画中动物题材的分类。值得注意的是，在中国传统艺术的流派体系中，带有动物形象的作品通常属于“人物画”（人像）类。现有的研究文献覆盖了大量关于中国传统艺术的科学著作，包括书籍、专著、展览目录、期刊文章（发表在印刷期刊和电子资源上），以及俄罗斯和中国学者的学位论文。

总的来说，关于中国古典绘画及中国艺术古迹的科学研究起源可以追溯到19世纪末20世纪初，当时便有尝试编纂外国家博物馆藏画的第一批目录。在20世纪上半叶，这一研究过程得到了进一步发展，许多关于中国绘画的科学著作、书籍和专著陆续出版，作者来自多个国家，同时，古代中国画籍的首批翻译也相继出版，例如谢赫《六法论》（公元5世纪）、张彦远《历代名画记》（公元9世纪）、王概《画论·芥子园画谱》中的“画语”（17世纪，首个由E. 费内洛萨翻译，1913年出版）。

值得注意的是，20世纪中期至后期的部分西欧和美籍学者（如杰·罗利、杰·凯希尔、S. 布什、杰·海）更加关注“文人画”（士人画），首次强调了其在中国艺术中的重要性，认为文人画与宫廷学术艺术并不逊色，甚至有时超过了其地位。这一视角在很大程度上是因为他们认为文人画与20世纪的西方艺术之间存在某种“共鸣”，这为现代西方艺术家提供了创作的灵感。然而，尽管这些研究具有重要意义，它们依然未能全面展示中国传统绘画的整体发展，它们对《花鸟画》这一流派的探讨仅为零散的片段，且大多将重点放在了山水画上，动物主义作为中国传统绘画的独立流派，未得到充分讨论和突出表现。

在外国研究者中，O. 西雷恩占据着特殊的地位——他是中国绘画研究领域的杰出学者，著有几部具有里程碑意义的著作，这些书籍至今仍为书目稀缺的珍本。这些著作不仅配有插图，还附有参考资料（如艺术家名单、评论等），并且包括了中国古代绘画理论著作的翻译。由于其信息量丰富，这些著作至今依然具有重要的学术价值。

在俄罗斯，关于中国绘画和艺术的初步研究也出现在19世纪末到20世纪初，那时的研究主要是关于帝国和博物馆收藏的目录化工作。然而，这些研究尚未形成系统化和科学性的学术成果，直到苏联时期，才有了较为深入的研究和出版。首先应提到的是俄罗斯汉学的奠基人——V.M. 阿列克谢耶夫教授，他撰写了多部关于中国绘画的研究著作，并翻译了中国古代绘画理论著作（如《王维画诀》——公元8世纪），同时他也是1934年在莫斯科和列宁格勒举办的首届中国艺术展览的组织者之一。除了阿列克谢耶夫外，展览的目录前言还由莫斯科东方文化博物馆馆长B.P. 迪尼克和当时担任南京中央大学绘画系教授的徐悲鸿（Xu Beihong）撰写，徐悲鸿也是展览的组织者，并在那时首次访问了苏联。同样在20世纪30年代，E.K. 克韦尔费尔德——圣彼得堡埃尔米塔日博物馆东方艺术部的首席馆长，和专门研究中国绘画的学者，也发表了相关的研究成果。

20 世纪中期，尽管面临着第二次世界大战的艰难岁月，苏联对中国艺术的兴趣并未减弱，展览仍在继续（如 1940 年、1950 年、1957 年），并且 O.N. 格卢哈列娃和 B.P. 迪尼克的著作也相继出版（1948 年）。由于苏联与中华人民共和国在 1960 年代断交，这一时期的出版和展览活动有所减少。然而，从 20 世纪 60 年代末开始，研究工作重新开展，出版了多部重要的学术著作。例如，E.V. 扎瓦茨卡娅关于中国绘画美学方面的研究（她对 17 世纪王概的《画论·芥子园画谱》进行了翻译并附有评论，1969 年；并出版了同名专著，1975 年）；T.A. 波斯特列洛娃 关于中国绘画学院（10 至 13 世纪）的研究（1976 年）；N.A. 维诺格拉多娃关于山水画流派的研究（1972 年）。此外，K.F. 萨莫苏克于 1978 年翻译并评论了 11 世纪的中国绘画理论著作《绘画笔记：见闻与听闻》（作者：郭若虚）。L.A. 库兹门科关于 18 世纪中国瓷器上“花鸟”画的研究成果也出版了（1977 年）。M.A. 内格林斯卡娅则发布了关于清代艺术和金属工艺的研究成果（1993 年、2007 年、2015 年）。这些研究和翻译标志着苏联和俄罗斯艺术学派对世界汉学的重大贡献，具有重要的学术意义。

1980 年代，研究和出版活动再度活跃：N.V. 扎瓦茨卡娅关于中国绘画巨匠齐白石的专著（1982 年）；T.A. 波斯特列洛娃关于徐悲鸿的研究（1987 年）；S.N. 索科洛夫-雷米佐夫关于“文学—书法—绘画”的研究（1985 年）。此外，V.L. 斯丘耶夫在 1983 年出版的论文《关于中国绘画“花鸟”流派起源和意义的探讨》也在《传统中国思想中的人类问题》一书中发表。

20 世纪末至 21 世纪初，跨学科和文化学研究开始出现，综合探讨中国艺术中宗教哲学、世界观基础与艺术形象创造的问题。S.N. 索科洛夫-雷米佐夫（1995 年、2000 年、2004 年、2016 年）、T.A. 波斯特列洛娃（2016 年）、N.A. 维诺格拉多娃（1999 年、2003 年、2009 年、2010 年）、V.V. 马辽文（2004 年）、M.E. 克拉夫佐娃（2004 年）、N.F. 雅科夫列娃和 Y.V. 伊万诺娃（2015 年）等人出版了大量严谨的理论性著作，专门讨论中国古代绘画的经典问题。N.A. 维诺格拉多娃所著的《中国绘画中的花鸟》（2009 年），尽管篇幅较短，却是目前唯一的俄语版本专门论述这一主题的著作。V.V. 马辽文所出版的书中，收录了他首次将几部古代中国绘画和书法理论经典翻译为俄文的成果。

N.G. 苏拉耶娃的博士论文《欧洲绘画学派的源头：清朝皇帝画家朱塞佩·卡斯蒂利奥内（郎世宁）》和其他相关出版物，以及 N.F. 雅科夫列娃的《传统中国绘画：文化学分析》（2013 年）、O.S. 潘诺娃的《10-11 世纪中国宫廷与城市文化中的艺术家地位》（2019 年）等文化学领域的博士论文，均受到广泛关注。最后，潘诺娃的论文还包括了刘道春的《评定唐宋时期著名画家的著作》一文的俄文翻译，这篇文章是研究唐宋绘画的重要文献之一。

21 世纪的前几十年，标志着中国学者、艺术史学家著作的俄文翻译的出版，如前文所述。许多翻译材料和研究成果已通过电子资源《汉学网》（www.synologia.ru）发布，尤其是北京大学清华教授杨琦的讲座。

中俄学术和艺术交流的持续兴趣和活跃表现，通过近年来在莫斯科举办的一系列重要展览得以体现，如《中国古代绘画》（东方博物馆，2015 年）、《明代：学术辉煌》（莫斯科克里姆林宫博物馆，2018 年）。这两场展览均出版了插图和注释的目录；克里姆林宫展览的资料由中国学者准备并翻译成俄文[斯丘耶夫，2014 年；戈尔巴托娃，2018 年]，展览合作活动持续发展。

在重要的俄语出版项目中，值得一提的是《帝国宫博物馆的珍藏》一书（莫斯科，2007 年），该书展示了台湾帝国收藏的历史，并全面介绍了台北国立故宫博物馆的顶级艺术作品。

尽管翻译的学术研究数量有所增加，但整体仍较为有限，大量关于中国古代绘画的学术材料和研究仍以中文原著为主，尚未能为俄罗斯学者所获取。

在中国，关于批判性分析古代大师艺术遗产的尝试已有悠久历史，这一过程在不同历史时期得到了不同的表达，并体现在古代艺术家思想家的诸多理论著作中。我们之前提到的《六法论》（谢赫）、《历代名画记》（张彦远）、《画论》（石涛）、《画论·芥子园画谱》（王概）等，都是中国美学思想的重要遗产。

对古代和中世纪绘画的现代解读始于 20 世纪，涉及许多知名学者，如邓谷、王伯敏、高敏鲁、耶尚静、卢洪、邹月琴、宗白华、齐岚、张兆兰、舒克文、杨琦、胡曼、郑伟、王循、李思凡、袁杰等。他们为研究中国传统绘画的国宝贡献了巨大的力量，系统整理了各个画派和流派的资料，尤其在一些作品中，对“花鸟画”这一流派给予了更多关注，但他们并未单独讨论动物画作为一个独立现象。

同样，对于在俄罗斯接受教育的现代年轻中国学者的博士论文，我们也进行了研究。例如，齐冰的论文《徐渭与陈道甫的“花鸟”画研究》（俄罗斯 A.I.赫尔岑国立师范大学，2007 年）；平方平的论文《中国与欧洲绘画的基本理论比较分析》（俄罗斯 A.I.赫尔岑国立师范大学，2008 年）；贾晓露的论文《苏联艺术博物馆中的“花鸟”画展览实践》（俄罗斯 A.I.赫尔岑国立师范大学，2018 年）；张宗宽的论文《清代宫廷绘画中的中欧风格：大师地位与艺术特征》（莫斯科 S.G.斯特罗甘诺夫美术与工业学院，2017 年）；至龙的论文《中国古代“花鸟”画的十九至二十一世纪研究》（俄罗斯 A.I.赫尔岑国立师范大学，2019 年）；吴光宇的论文《元明清三代中国古代“花鸟”画：起源、演变、艺术特征与发展方向》（莫斯科 S.G.斯特罗甘诺夫美术与工业学院，2019 年）。

因此，尽管中国传统艺术始终备受关注，但中国的动物画在俄罗斯及国际艺术研究领域仍属较少开发的艺术领域。作为一个整体性现象，它尚未成为专家深入研究的对象，需要进一步探讨和深刻理解。

研究对象：动物画（动物画题材），这一题材被我们首次从欧洲艺术研究的角度定义为中国传统绘画中最重要的题材之一。

研究内容：中国动物画的演变与艺术特征，动物和鸟类形象的语义，以及动物画作品整体的构图特性。

研究目标：论证动物画作为中国古典绘画与传统工笔画（国画）中重要的题材方向，并探讨其在 20 世纪的发展轨迹，包括揭示中国和俄罗斯动物画艺术家之间可能存在的联系与相似之处。

为实现上述目标，需完成以下**任务：**

1.界定并论证动物画作为中国古典绘画中重要题材的概念。在中国传统绘画题材体系中，尤其是花鸟画中，确定动物画的地位。

2.追溯中国动物画的起源及其进一步的发展：划分其演变的重要阶段，依次描述每一阶段的特点，包括对传统的继承及新技法、新绘画手法的出现。

3.描述动物画的构图特点、材料及绘画技法。分析学院派绘画与文人画的特征；结合这一背景，研究宫廷画师与文人画家的作品，以及工笔画与写意画风在动物画中的具体应用。

4.探讨中国动物画中动物和鸟类形象的意象内涵及其深刻的象征意义；分析其艺术语言的复杂性与深邃性，从世界观层面研究其与儒家、道教、佛教思想的联系；解读中国古典绘画中隐含的意义。

5.界定不同时期最具代表性的画家、艺术团体及画派，分析他们的创作对后世的意义及传承；研究艺术发展内部和外部的融合趋势，勾勒中国传统动物画未来的发展方向。

研究材料与来源：研究材料为中国动物画艺术作品，包括在中国、海外及俄罗斯各大博物馆收藏和展出的画作（如卷轴、册页、扇面等）。这些博物馆包括：北京的故宫博物院和中国国家博物馆；台北的国立故宫博物院（台湾）；上海博物馆；山东省博物馆、辽宁省博物馆、湖南省博物馆；北京的徐悲鸿纪念馆和杭州的潘天寿纪念馆；纽约的大都会艺术博物馆；波士顿美术馆；马萨诸塞州剑桥的哈佛艺术博物馆；华盛顿史密森学会的弗利尔艺术馆；夏威夷檀香山的檀香山艺术博物馆；伦敦的大英博物馆；莫斯科的东方国家博物馆；圣彼得堡的国家埃尔米塔日博物馆；以及东京的大德寺收藏。此外，还包括中国、日本等地的私人收藏。同时，本研究还引用了中国杰出画家和思想家的理论著作片段作为研究来源，这些思想家包括：韩非子（公元前 3 世纪）、谢赫（公元 5 世纪）、朱景玄（公元 8 世纪）、张彦远（公元 9 世纪）、刘道醇（公元 10－11 世纪）、郭若虚（公元 11 世纪）、陶宗仪（公元 15 世纪）、王概（公元 17 世纪）、石涛（公元 17 世纪）等。

研究方法：研究方法依据研究主题、目标和任务而制定。研究采用综合方法和艺术学分析的基本方法：图像学与图像逻辑方法用于构建中国古典绘画中动物画的主题体系，识别大师们的典范之作及其在不同历史时期的演绎，揭示并对比传统与创新，从而梳理这一画种随时间推移的演变过程。文化-历史和社会文化方法将研究对象置于社会、文化与艺术进程的背景之中，从广阔的历史视角出

发，结合研究各时期的重要事件与改革进行分析。形式-风格与比较分析方法则用于对比宫廷画家与文人画家作品之间的异同，这两类画家分别代表了学术化的宫廷画派与文人画（文人画）方向。在研究每位画家的艺术创作时，采用了历史-传记方法，并结合古代中国美学与世界观的特点及传统加以探讨，使得研究能够全面考虑作品的文化和思想背景。

研究的科学创新性：

首次全面综合研究了中国各个主要历史时期的经典动物画艺术；

明确了动物画在中国传统绘画体系——花鸟画中的重要地位，界定了该画种的界限，梳理并系统化其“亚类”；

首次用俄语对大量中国动物画作品进行了描述与系统分析；

详细探讨了中国与欧洲艺术传统之间在内外部的相互融合，这种融合既包括 18 世纪的郎世宁，也包括在 19 世纪末至 20 世纪初这一时期尤为密集的融合（如上海画派、齐白石、徐悲鸿等艺术家的作品）；

确定并比较了中国经典绘画的典范与俄罗斯杰出动物画家瓦塔金的动物画作品。

清朝晚期确立了中国动物画发展的方向，这一方向在随后的许多年中都保持着重要性，并且传统绘画（工笔花鸟画）的构图和风格技法在许多杰出的外国动物画家的创作中得到了显著体现。

研究的理论意义在于其学术创新性：本论文显著拓展并补充了俄罗斯艺术学领域关于中国绘画中动物画体裁的认识。通过对经典动物画的系统分析，论文构建了一种解读传统及国外动物画的研究方法，包括现代动物画，这些画作延续并发展了伟大艺术大师们的美学传统。

研究的实践价值在于，论文所阐述的主题可以用于研究中国传统艺术及其历史，也适用于研究中国经典绘画的各种体裁，尤其是动物画体裁的研究。论文材料可用于教学过程，包括讲座、专题课程的设计、研讨会的筹备，以及编写中国艺术、文化、哲学与美学史的教材和教学参考书。同时，这些材料还可应用于博物馆实践中，例如展览策划、藏品科学目录的编制。此外，研究成果对于撰写关于中国艺术史及世界动物画艺术史的参考书和综合性著作亦具有重要意义。论文材料也将对现代艺术家有所裨益，尤其是那些对传统中国艺术与文化感兴趣的艺术家及动物画家群体。

提出以下学术观点以供答辩：

1.中国动物画的形成及其体裁特性的确立：中国的动物画在古代中国已经形成，并具备了体裁的独特性。在全球艺术领域，中国动物画首次在唐代（10 世纪）确立为独立而重要的艺术体裁，这远早于欧洲动物画体裁的出现。

2.中国动物画的独立性与艺术传统的延续性：中国的动物画既可以被视为独立的艺术体裁，也可以看作是贯穿历史的艺术传统。然而，需要注意的是，在大多数情况下，中国动物画是按照传统的体裁体系发展起来的，主要是在“花鸟画”（花鸟画）体裁的范围内得到发展。

3.唐代的体裁确立与宋代的辉煌发展：动物画作为独立艺术体裁在唐代确立，而在宋代及五代时期，由于画院的建立，这一体裁达到了首次辉煌的发展。

4.艺术整体性的统一与风格的辩证发展：中国动物画与其他传统体裁一样，必须在绘画、书法、题词和印章的统一中加以理解，其发展也体现在工笔画（“工笔”）和写意画（“写意”或“奔放的笔触”）之间的辩证竞争之中，以及画院派绘画与文人画这两种相互对立的艺术体系的对抗中。

5.中国动物画的特色与观者的解读：中国动物画的特色在于，画家作品体现了一种将写实观察、装饰性以及“留白”（自由空间）相结合的独特综合。作品的构图（包括“留白”）需要观者进行“阅读”和诠释，因为其蕴含了隐含的联想性与隐喻性意涵，并具有自身的语义体系。

6.清代动物画的继承与创新：清代的动物画不仅体现了通过临摹古代大师的名作而传承的艺术传统，同时也展示了创新性和生动的个性化表达。通过融合欧洲艺术经验，并进一步传播，中国动物画在这一时期获得了广泛的知名度、普及性及国际认可。

研究成果的可信度与验证：论文研究的主要观点已经在八篇学术论文中有所体现，其中五篇发表在俄罗斯联邦高等教育和科学部推荐的受同行评审的期刊中。同时，研究成果还通过以下国际学术会议的报告进行了发言：“俄罗斯-中国.造型艺术对话”（ 俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与设计学院、国家设计学院，2022 年）、”俄中艺术丝绸之路：思想交汇“（俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与设计学院，2022 年）；第三十一届 ”现代性的全球挑战与人的精神选择 “国际教育读书会（俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与设计学院，2022 年）；第三十届 ”罗蒙诺索夫-2023 ″大学生、研究生和青年科学家国际会议（莫斯科国立罗蒙诺索夫大学，2023 年）。

本论文包括引言、三章正文、结论、参考文献及书目（第一卷）。附录为单独一卷（第二卷），包括四部分内容：1.插图集；2.与动物图像中的宇宙学、神话诗学、宗教及祝愿象征相关的动物题材目录；3.著名从事动物画体裁的中国思想家与画家的词典；4.术语词典（第二卷）。

第一章 动物画在中国历史经典时期（唐宋时期，7 世纪 - 12 世纪初）的形成与繁荣

1.1. 中国画中动物画题材的起源与形成

在中国，古代动物艺术的兴起与图腾信仰和自然崇拜的文化传统密切相关。最古老的动物和鸟类形象符号出现在公元前二千纪至一千纪中期，这些形象以矿物颜料绘制或雕刻于陶器、石头、骨骼以及纺织品上（商朝与周朝时期）。考古学家在战国时期（公元前 475 年至公元前 221 年）的遗址中发现了绘有真实或幻想中的动物、鸟类图案的彩绘丝织品，这表明当时的宗教观念和社会精神需求得到了进一步发展（图 14）。同时，中国的民族哲学思想开始形成，精神文化得以革新，儒家思想和道家思想逐渐传播并占据主导地位，中华民族的文字文化逐步建立起来。随着文字和文学创作的普及以及儒道思想的传播，那些残酷而野蛮的旧习俗逐渐消失。在此期间，中国的疆域不断扩大，至汉朝（公元前 206 年—公元 220 年）时期，中华帝国已成为亚洲最大的国家之一。中国国家的向心力使得此前积累的文化经验得到凝聚，这也影响到了艺术、哲学、文学、法律与历史的发展。

与其他艺术形式不同，公元 1 世纪前的绘画原作几乎没有保存下来，但关于这些作品的信息保留在历史文献中，并通过后世画家的作品得以间接反映。中国绘画传统在很大程度上依赖于对前代大师作品的复制。在长期的发展过程中，理论性论述逐渐出现，其中具有代表性的便是南齐时期（公元 5 世纪）画家谢赫提出的《中国绘画六法》[23]。这部作品总结了中国绘画的六项基本法则，至今仍然具有重要意义，被视为评判中国古代绘画艺术的重要标准。

中国古典绘画中的动物画题材在早期阶段便已表现出科学与艺术结合的双重特点。画家不仅追求对现实的忠实反映，同时还力图通过艺术概括赋予动物形象象征意义，这种手法在艺术表现中具有重要地位。正因这种持续数百年的技法打磨，中国画家在实现精确、概括并蕴含深意的动物形象表达方面无出其右。

部分中国画家以动物画为其创作的主要题材，可被视为早期的动物画家；而另一些画家虽偶涉此题材，但其单件作品仍具有重要意义，因此也可归入动物画领域。然而，要明确中国绘画中动物画题材的确切上限非常困难，因为动物形象自古以来便出现在中国艺术中。

在我们的研究中，我们将不涉及那些具有仪式性和魔法意义、与图腾观念相关的、风格化的古代神秘动物形象，而是将注意力集中在那些真实再现、充满生活真相的画作上。

遗憾的是，最早期的绘画样本并未保存至今，但中国思想家和理论家们的历史和理论著作中提到了中国画家对动物世界的极大兴趣。例如，韩非子在约公元前 240 年所著的《论画》一书中提到了齐国的一位宫廷画家。此画家认为最难画的是狗和马，而最容易画的是鬼神。

[23] 谢赫强调的绘画规律归纳如下：充满灵魂的生动节奏（气韵生动）；笔法的结构性使用（骨法用笔）；图像与事物类别的相符（应物象形）；根据对象使用颜料（随类赋彩）；事物的恰当布局（精气韵味）；追随古法，模仿（传写摹古）。谢赫写道：卷舒之际，画作犹如重现。”。[详见：扎瓦茨卡娅，1975 年，第 304 页；吴光宇，2019 年，第 24–26 页]。]

他的观点基于这样的理由：家畜“从早到晚在人们面前出现，每个人都清楚地知道它们的模样”，“在描绘它们时不能出错，这就是为什么画它们最难”。而鬼神则无人见过，因此画它们更容易，也不会有人挑出错误。[韩非子，2004. 第 380 页]中国的艺术批评在隋代（581－618 年）已经将动物绘画作为一种独立的绘画门类，与“僧侣、人物、故事、房屋、仪式、祥瑞征兆、地理、外族人以及屏风画”等并列提及[格卢哈列娃，德尼凯，1948 年，第 32 页]。

在朱景玄的《唐朝名画录》中，也包含了与韩非子的结论大致相同的内容。这部成书于 9 世纪的著作中，有关于当时最受推崇的绘画主题的几段摘录如下：“画家最重视的是人物画，然后是鸟兽画，其次是山水画，最后是楼阁宫殿画。”［朱景玄，2004，第 383 页］。值得注意的是，动物画在其重要性上位列第二，这绝非偶然。朱景玄解释他的结论时指出，这是画家最为困难的主题之一：“……人物与动物皆可活动，其姿态与情节变化无穷，要以绝对专注的精神再现其形象，实在非常不易。”［同上］

通过文学论著以及保存至今的画作原件或后来的复制品，我们可以确信，动物画这一画种正是在唐代（618－907 年）形成的。然而，早期的动物画实例可追溯到一些壁画残片，例如 570 年发现于山西省太原的墓葬壁画（图 11）、公元 145－220 年间内蒙古自治区和林格尔的墓葬壁画（图 12），以及敦煌——中国古代最大的寺院综合体中保存的壁画。敦煌的若干画作被确认为唐代作品，其中有表现力极强的马、羊、水牛等动物形象。在一些场景中，画家描绘了骑马者（如《张义潮与其夫人出行图》、《官员骑马图》、《持矛少年图》）。值得一提的是，敦煌的马和牛的图像在技法和艺术特色上，与早期和林格尔及太原的壁画主题有相似之处。

一些杰出的艺术家在动物画领域留下了深刻的印记，但仅将其创作归于这一题材并不全面，其中包括阎立本（约 600－673）和韩干（706－783）。这两位画家因擅长画马而闻名。阎立本曾在唐太宗（627－649 年）统治时期供职，他与儿子共同参与了皇陵的建造，并从事了大量壁画创作。根据唐太宗于 637 年的诏令，阎立本设计并绘制了六幅马图，这些图像随后被刻成石质浮雕，安置在太宗皇陵的正面（其中四件现藏于西安博物馆，两件存于美国宾夕法尼亚大学艺术博物馆，图 13）[24]。

浮雕上呈现的是六匹唐太宗最钟爱的战马，这些马陪伴他征战沙场，立下赫赫战功。它们的名字留存至今：萨鲁兹、泉毛果、石发迟、白蹄乌、特勤骠和青骓。唐太宗甚至为每匹战马亲自撰写了颂诗。

[24] 1914 年，两块浮雕被盗并秘密运往美国宾夕法尼亚大学博物馆，其余四块浮雕在盗窃过程中被破坏，企图走私出境的罪犯被边防人员抓获。这些浮雕如今已修复，陈列于山西省博物馆。

在法国旅行家、医生兼诗人维克多·塞加伦（1878－1919）20 世纪 10 年代拍摄的照片中，可以清晰地看到，中国马匹的比例在一千五百年间几乎没有变化，而阎立本的画作与初唐石雕大师手下的精美浮雕表现得同样精确（图 4）。维克多·塞加伦骑马拍摄的照片可能是中国皇帝陵墓的首次影像记录。他在中国的工作与法国考古学家在中国中部地区进行的多次考古探险有关。他拍摄的这些浮雕充分展现了早唐时期绘画与石雕艺术的风格特征（照片档案，1909－1918）[25]。

在初唐时期，耐力强、永不疲倦的马不仅被视为战友，与士兵同甘共苦，还成为国家官员的象征，甚至被比作整个中国国家的象征。

韩干是唐代另一位擅长画马的杰出画家。他在中国历史典籍中被描述为一位机智的创新者。据说他在画马时违背了唐玄宗（712－756 年）要求他模仿宫廷画师陈闳画风的指示。历史记载，唐玄宗对此惊讶不已，问及他为何如此违命。韩干回答道："每当我需要老师时，我便走进陛下的马厩，那里的每一匹马都是我的老师。"[引自：张安之，2008，第 69 页]然而，韩干的创作方法并非直接写生，而是通过细致的观察和记忆完成的。

需要强调的是，中国画家的艺术创作在根本上与欧洲传统有显著的不同："欧洲画家的作品是以反映现实世界为原则，就像通过窗户看见的景象，在画面的格式参数中呈现"[平凡平，2008 年，第 357 页]。相比之下，中国的画师在观察自然时更注重通过记忆来捕捉和固定传达对象的形象。然而，尽管中国画家摒弃了自然主义表现的诸多效果，如塑造感、光影变化、透视缩短等，他们的创作却始终遵循心理学的感知规律，这赋予了其作品更大的说服力和感染力[同上，第 358 页]。

中国画家通常以"记忆作画"，捕捉事物的本质："中国画家感兴趣的并非画面与客观原型之间的对应性，而是画面对生活内在真实的忠实表达，对人类经验深层根源的追寻"[马辽林，2004 年，第 6 页]。早在唐代统治之前，画论的基石已被奠定，顾恺之（345－406）提出了"以形写神"的理论（意形写神），这是画家的最高目标。同时，主要目标还需结合保持对自然真实（写真）的忠诚和最大限度的贴近自然（逼真）[苏科洛夫-列米佐夫，2018 年，第 36－37 页]。正如苏科洛夫-列米佐夫指出的，理想的解决方案在于实现作品中"形与神并重，同时兼备"的状态（形神兼备），这成为评判画家技艺的最高标准。

教授张安治（1911－1991）在其巨著《中国绘画史》的序言中写道："优秀的画家不仅要'观察'，还要'领悟'他所描绘的对象。例如，10 世纪的山水画大师荆浩说，只有画了万次松树，他才能领悟其精神"[张安治，2008 年，第 5 页]。

---

[25] 与维克多-昔加末同时，法国最著名的汉学家亨利-马斯佩罗（1882-1945 年）和爱德华-夏凡纳（1865-1918 年）也在中国中部进行考古发掘。爱德华夏凡纳是第一个将司马迁翻译成法文的人。沙畹在中国的考察，俄罗斯中国东方学家 V. M. Alekseev 也参加了沙畹的中国考察。

因此，中国画家虽然“凭记忆作画”，但其绘画技法、风格和笔法却通过不断临摹前人和过去大师的作品得以精进。因此，回到韩干大胆回应天子的问题时可以看出，这位画家没有依照指令临摹宫廷画师陈闳的画作，也即偏离了普遍的传统，而是按照自己的理解描绘了皇室马厩中的马匹。

有两幅主要作品被认为归于韩干：《牧马图》（台北故宫博物院，图 5）和《照夜白图》（纽约大都会博物馆，图 7）。后者还有另一种翻译名称，即《夜中闪电》。

在《牧马图》中，两匹马一黑一白并排而立。白马位于黑马之后，骑着白马的是一位身穿异域服饰、留着浓密胡须的壮硕马夫。画中的人物和马的轮廓线条被自信地描绘出来，骑者衣褶的细节、头饰、马鞍和马具都刻画得非常细腻。

画作的左上角保留了一则书法题字，由北宋皇帝、书画鉴赏家赵佶（1082－1135，1101－1126 在位）所题，声明此画为“韩干真迹”。这一题跋证明该画在 10 至 12 世纪时曾存于皇室收藏中。然而，如今赵佶的声明受到质疑，大多数艺术史学家认为此画是一幅复制品，很可能完成于北宋早期。这幅复制品可能再现了韩干一幅规模宏大的画作的片段，据文献记载，该画作描绘了古代君主穆王的八匹神骏[26]。

韩干的另一幅画《照夜白图》描绘了唐玄宗最喜爱的战马“夜照玉狮子”（又译为“夜中闪电”）。此画呈现了简洁而几近单色的色调，背景没有染色。与前一幅画作类似，线条自信，马的构造和习性刻画得极为精妙。皇帝心爱的战马被拴在柱子上，马焦躁不安地踏步，试图挣脱绷紧的缰绳，肌肉紧绷，目光充满痛苦和挣扎。尽管画法简约，绘画手法表现出明显的平面性和形式化，构图简单，细节不多，但无一例外，所有专家都承认这幅画具有非凡的表现力和精神性。

还需指出画中隐含的意义、寓意和作者融入作品的比喻。首先，要注意马的品种。在唐代，特别珍视来自中亚的耐力强、体型矮小的马种。在唐朝初期，为了统一中国所进行的战争中，这些马成为战士的伙伴，与他们一起分担了征战生活的艰辛。这类强壮可靠的马匹也被栩栩如生地描绘在唐太宗（626－649）的陵墓石刻中，这些石刻是根据阎立本的绘画创作而成的。

一个世纪后，当大唐帝国进入太平盛世时，玄宗皇帝从西域接受了一批朝贡的战马，总数超过四万匹。生活在九世纪的中国画史学家朱景玄曾对这些马匹评价道：“自那时起，宫中开始出现描绘‘飞黄骠’、‘夜闪电’、‘行云’与‘五花’品种的画作。它们的毛色独特，外形奇异，腹部隆起，蹄宽而厚。当骑它们跋涉险途时，感觉如同坐在轿舆中一般安

[26] 穆王是中国周朝的第五位皇帝。根据传统说法，他在位时间为公元前 1001 年至公元前 947 年，而根据夏商周项目的研究他在位时间为公元前 976 年至公元前 922 年。

稳。”（朱景玄，2004，第 393 页）然而，这些骏马从未参与过战争，它们被如同后宫妃嫔般精心饲养在皇帝的御马厩中，并被训练为天子表演舞蹈。

宫廷画师陈闳与韩干有幸为这些最受宠爱的骏马绘制肖像。这些画作与早唐时期阎立本所绘的“雄壮”战马图已不再一样。画风发生了变化，人物形象的表现趋于圆润，面颊丰满红润，象征着帝国的富足与和平。这种图像风格在玄宗时期广为流行，尤以女性形象的表现为显著，无论在雕塑还是绘画中都占据主导地位。韩干所绘马匹的轮廓也具有一定的“女性化”圆润，与唐代贵妇的流行形象之间可见某种风格上的联系。正因如此，著名诗人兼文学家杜甫曾批评韩干“只画马的肉，不画马的骨。”（韩干）

然而，九世纪画家张彦远在其著作《历代名画记》中对韩干极为推崇，称他为“古今第一画马之人”，并认为韩干能够捕捉到马的神韵。（同上）在韩干为皇帝最宠爱的骏马绘制的画像中，我们却看不到“女性化”的特征。马匹腿短而纤细，身体强壮而肌肉发达。马匹的形象被赋予了人性化的气质，仿佛是一位身处宫廷的近臣，倍感苦闷，渴望追求新的事业，正如骏马渴望驰骋广阔天地。因此，画家巧妙地暗示了宫廷生活的悲剧一面，将骏马比作一位因宫廷束缚而感到苦恼的能干之人。

值得注意的是，韩干的作品中没有斑驳的马匹，他的画作中的动物均为单色，这与中国本土的观念有关：中国人认为单色动物代表纯种和高贵，而斑驳的则为杂种或低贱。有时，画家会有意在画作中表现这些差异，以反映中国社会中存在的社会矛盾或民族利益冲突。（吴光宇，特罗申斯卡娅，2019，第 214 页）

韩干是一位多才多艺且高产的画家，他不仅擅长壁画与肖像，还精通音乐（演奏琵琶）。尽管韩干作为动物画家的天赋卓绝，其动物题材的画作根据中国传统的画作分类，仍被归于“人物画”类别，因为画卷中通常有人物形象（如马夫、骑士）。然而，韩干在中国画史上因其无与伦比的画马技艺而名垂青史。

元代杰出的画家赵孟頫（1254-1322）高度评价韩干的画作，并提到唐代另一位画马高手曹霸（713-741），可惜曹霸的作品未能传世。赵孟頫说道：“唐代画马之最为韩干与曹霸，因他们致力于表现古意，而非追求外形相似。”（引自吴光宇，特罗申斯卡娅，2019，第 212 页）

唐代第三位杰出的画家是韩滉（723-787）。他虽非职业画家，却身居高位，并以其卓越的绘画与书法技艺载入中国艺术史。韩滉师承中国伟大的画家顾恺之（345-406），后者被传统上认为是中国画的奠基人。韩滉涉猎多个画种，拥有众多学生。他对日常生活及其细节尤感兴趣。正如朱景玄所说：“他的画作蕴含生活的力量，他的笔触反映万物的真实

（……）。他擅长描绘乡村生活场景，如普通百姓与耕田水牛，作品细腻展现生活的点滴。内行人常说，画驴和牛最难，尽管这些动物是人们最常见的。”（朱景玄，2004，第 400 页）

韩滉的代表作之一是唐代动物画的经典之作《五牛图》（现藏于北京故宫博物院）。在中国文化中，牛象征勤劳、可靠与勇敢（总体上代表体力强健的动物）。中国最早的牛形象之一是太原墓室顶壁画《二十八宿图》（570 年，山西省，见图 11）。韩滉的《五牛图》以其逼真的技法与对动物的高超表现力，达到了新的艺术高度。画中的五头牛，各自具有独特的姿态与毛色，特别是正中央的牛正面而立，目光直视观者，其余四头则从右向左缓缓行走。画家利用传统的勾勒技法与淡彩，精准传达了牛的健壮体格、自然美感与从容步态。尤其是牛眼的刻画，令人叹服其细腻与生动。

《五牛图》以其独特的主题区别于同时代的多数中国画作。普遍认为，这幅作品表达了中国农业文明的文化特质。韩滉因多年忠诚的公职获得“晋王”封号，他对中华帝国本土民众的生活特点了如指掌。该画不仅是中国现存最古老的纸质绘画之一，也是中国画史上十件重要杰作之一。其收藏经历颇为曲折：1900 年八国联军占领北京期间曾遗失，直至 20 世纪 50 年代才重返中国，但已严重受损。1977 年，北京进行了大规模修复工作。由于稀有性与展出难度，该画很少公开展出。

韩滉未在画上留下印章，但其作者身份得到了后世题跋的印证，其中包括前述元代画家兼书法家赵孟頫的评语，他称《五牛图》为“稀世珍宝”，并明确归属韩滉。

需要特别指出的是，虽然唐代的主流画风是“山水画”与“人物画”，但动物画在当时也颇为流行与受欢迎。这种画作有时被归为独立画种，这一点可见于中国古代艺术理论家与史学家的著述（如朱景玄的论著）。与此同时，唐代还逐步确立并发展了“花鸟画”这一独立画种，成为动物画未来发展的主要方向。

1.2. 唐代和五代时期中国花鸟画的演变与分化

唐代绘画的一个重要主题是“自然”，这一主题实质上整合了中国古典绘画的两大主要题材：山水（“山水”，即风景画）和 “花鸟”[索科洛夫-列米佐夫，2018，第 145 页]。在俄文撰写的首批中国艺术研究书籍之一《中国艺术简史》（莫斯科-列宁格勒，1948 年）中，奥·N·格卢哈列娃提到：“唐代绘画致力于表达对自然的深切热爱以及自然给予观赏者的感受。绘画与诗歌紧密相连，诗歌的灵感源于同样的主题。关于著名画家王维（同时也是一位著名诗人），人们说他的诗是画，画是诗。”[格卢哈列娃，戴尼克，1948，第 32 页]。虽然在唐代，山水画占据了主导地位，但正是在这一时期，花鸟画作为一个独立的绘画题材逐渐成型，并在后续的发展中成为动物题材表现的主要领域。

在唐朝统治之后的五代时期（907－959 年），尽管这一时期仅持续了半个世纪，审美思想却达到了顶峰，各类绘画艺术也随之繁荣，尤其是花鸟画的兴盛。尽管唐朝灭亡后，中国进入了一个政治动荡、民族交融和冲突频发的时代，这一时期却以文化的快速发展而著称。中国南方的统治者大力支持艺术的发展，并推动其繁荣，创立了宫廷画院。这些南方王国的都城，尤其是成都、南京和杭州，成为了当时传统中国绘画的中心。宫廷画院奠定的绘画原则，成为之后绘画艺术发展的重要基础，并对其辉煌产生了深远影响。

唐代伟大的花鸟画大师徐熙和黄荃，正是在这一时期创作出他们的传世佳作。唐代画家“花鸟”题材的作品中，多数为装饰皇宫而作。

当写实风格的鸟类和植物画出现在皇帝和贵族府邸的装饰中时，这些形象已经承载了深厚的“宇宙论”意涵，其根源可以追溯到远古时期。正如前文所述，最早的鸟类图画可追溯至战国时期（公元前 475－221 年）和汉代（公元前 206－公元 220 年），这些是考古学家发现的彩绘丝绸碎片以及保存至今的描绘鸟类和幻想生物的墓葬罩布（公元前 202－前 208 年，现存山东省博物馆，图 14）。

这幅 T 形墓葬罩布由三块布拼接而成（中央布料尺寸为 205×50 厘米），上部、左部和右部附有面积较小的布块。在罩布的上部描绘了天界，右侧为太阳及其上的乌鸦，左侧为月亮及其上的蟾蜍和兔子。罩布中部和下部则描绘了蛇形肢体的神话人物（伏羲与女娲）、龙、七只仙鹤、孔雀、一只飞翔的猫头鹰以及口含“长生草”的乌龟。整幅画面象征了宇宙的不同区域：天堂、人间、幻想生物及其国度（龙、虚构的动物、海洋生物和蛇），真实与虚构在此融为一体。画面风格可简要概括为“刚柔并济”、“精细与粗犷结合”、“精准与灵活兼具”［张安治，2008，第 24 页］。值得一提的是，鸟类的形象在这幅画的宇宙结构中归属于天界。

另一个有趣的早期鸟类绘画例子是一幅描绘鸭子的画。它用木炭绘制在汉代墓砖的背面，此墓地于 1959 年在河北省定县的一处大型汉代墓葬中被发现（图 13）。墓主为一位高贵的王子，大约死于公元 56 至 88 年。这幅鸭子画以轻巧的线条勾勒而成，可能由参与建墓的工匠或学徒所作，其风格与中国草书相似。尽管传统上认为草书由张芝（卒于公元 192 年）创立，但这一发现将草书的起源时间提前了近百年。此外，这幅画的艺术特点使人联想到伟大的画家陆探微（约生活于公元 5 世纪后半叶）的风格，他以“一笔画”闻名。据说他作画时，笔触始终不离画面，直至作品完成。令人惊讶的是，这幅汉代的《斗鸭图》在某种程度上让人联想到巴勃罗·毕加索为 1950 年代初世界和平大会创作的《和平鸽》。对此，张安治教授指出：“尽管汉代画家和毕加索之间相隔数千公里和两个千年，但他们用相同的艺术语言表达了相同的情感和思想”［张安治，2008，第 31 页］。

汉代绘画的发展为中国绘画的进一步繁荣奠定了基础，使其从“神话意象和宗教迷信的世界”步入“真实生活的世界——一个每位画家都亲身体验的世界”［同上］。画家们在这个时期不断探索笔法技艺，发展个人风格，并在创作中寻求自我表达。尽管当时尚未出现专门的绘画理论著作，这些画家以创新的精神和大胆的态度在绘画中开辟新路，被后世称为“珍稀隐秘的天才”，他们的画作体现出“以似为非”的艺术境界［同上］。

与此同时，宗教卷轴画也在发展，其主题既包括神话人物（如龙），也涉及现实人物。例如，8 世纪的佛教卷轴画《降龙罗汉与伏虎罗汉图》（图 15）即是其中一例。

正如前文提到的，隋唐时期的“花鸟”画主要因贵族装饰宫廷的需求而兴盛。历史记载了一些以画技闻名的画家：如阎立本（600－673）在皇宫花园中画戏水的鸟类；薛稷（649－713）以画鹤闻名，他所绘的六扇屏风成为当时及后世的典范。薛稷身居礼部尚书之职，精通书法，是初唐四大书画名家之一。另有边鸾（785－805），以画鸟技艺高超著称。他曾任右卫长史，擅长花鸟画，尤其能生动描绘草木、蜜蜂、蝴蝶、麻雀和蝉，并以画断枝闻名［刘士忠，2020，第 41－43 页］。据史书记载，他曾创作过一幅以两只跳舞的孔雀为主题的画作，它们身披鲜艳的绿色羽毛，栩栩如生。这些珍贵的鸟类是由朝鲜半岛的新罗王国进贡给天朝皇帝的，皇帝命令边鸾将其形象记录下来。

唐代的黄荃（约 903－965）是花鸟画领域的杰出代表。他是四川成都人，师从唐代画家刁光胤（边鸾的传人）。黄荃曾任官职，并在后蜀君主孟昶的翰林画院任职。孟昶本人也是一位画家和书法家。黄荃在花鸟画领域造诣深厚，对这一画种的发展有巨大贡献。他的作品以细腻的观察力和对自然主题的精细刻画而闻名。尽管他也绘制人物、鬼神、山水、树石等题材，他在“花鸟”画领域的成就尤为显著，对后世影响深远。

他作品的主要题材是“描绘奇异的、祥瑞的鸟类，珍稀的花卉，以及从未见过的草木，这些只有在皇宫的范围内才能发现”[张安之，2008，第 81 页]。黄荃的画作以细腻的观察力和对自然题材的精心描绘而著称。尽管他的画笔下时常出现人物、妖魔和神灵，以及山水、树木和石头的精妙描绘，但真正令他闻名的是“花鸟”题材的画作。

孟昶统治者尤其珍视黄荃的作品。有一个故事流传至今，说他所画的一幅画着雉鸡的壁画如此生动逼真，以至于多次遭到一只白色猎鹰的攻击，这只猎鹰是远方王国进贡的珍品[同上]。944 年，他在宫中绘制了一幅壁画，描绘了六只姿态各异的仙鹤。因为这幅壁画，宫殿被称为“六鹤宫”。皇帝对这件作品的赞叹之情溢于言表，并下令让翰林学士欧阳修撰写一部关于装饰与壁画艺术的专著，以黄荃的画作为基础。仙鹤的姿态各不相同，画中的场景还被赋予了具体的名字，如“唳破云天”“鸣以警世”“啄苔闲趣”“舞于旋风”“理羽整装”“顾盼自得”。关于这些壁画的了解，现今只能通过徽宗赵佶留下的摹本来加以推测。

这些摹本是独立的作品，画中每幅只描绘一只鸟，背景干净平滑。事实上，关于黄荃的画作，许多文献中都有记载，称赞其绘画的高超技巧，但他的真迹几乎没有流传下来。在大约1120年编纂的《宣和画谱》目录中，列出了黄荃的349幅画作。从这些作品的名称来看，这位画家为花鸟画流派的多个主题方向奠定了基础（包括“牡丹画”——牡丹花画）。然而，直到今天，只有两幅他的作品保存下来，现收藏于北京故宫博物院：一幅是《《溪芦野鸭图》（11世纪的早期复制品，图17），另一幅是《写生珍禽图》（948年，图16）。

在第一幅画中，呈现了一个简单的场景：一只公鸭单脚站在溪流岸边，背景是芦苇，一只母鸭正游向它。尽管画面看似简洁，观众却能感受到一种小巧精致、抒情而又生动的自然一隅的描绘。所有细节都非常精确地表现，色彩关系也被恰到好处地把握。在保持写实的同时，这幅画的构图也不乏装饰性。

北京故宫博物院收藏的黄荃最著名的作品是《珍禽图》（又名《珍禽草虫图》、《稀珍鸟类图》、《珍奇禽鸟图》）。这幅画是他为儿子创作的，作为学习、模仿和临摹的范本。在一小片纸上，他描绘了鸟类、乌龟、昆虫（蜜蜂、甲虫、蝉等）共24种生物，每种都刻画得栩栩如生：“一只鸟静静站立，另一只展翅飞舞；蝴蝶和其他昆虫的触角、足部以及翅膀上的纹路都用细笔精细描绘；乌龟伸长脖子，似乎在阳光下晒太阳”[庄家仪、聂仲正，2001]。这幅画实际上没有情节，正如画家在左下角的题跋所示，更像是一本绘画教材。

据郭若虚的《图画见闻志》记载，这部10至12世纪初的重要画学资料表明，黄荃有一个儿子名为黄居寀，他后来成为北宋（960–1127）宫廷著名画家，并加入了画院。他被任命为“待诏”官职，服务于皇宫内廷。郭若虚提到，居寀“多画禁苑中的奇禽异兽、珍稀花卉与奇石”[郭若虚，1978，第35页]。他的作品包括《山鹧棘雀图》、《竹石锦鸠图》、《斗雀图》等，显示他继承了父亲创立的花鸟画传统，尤其擅长描绘鸟类，这种作品被归为“翎毛”题材（即“羽毛与皮毛”）。郭若虚评价他作品中的“翎毛、结构与神韵饱满充实，天色与水色和谐统一”[同上]。黄居采少量留存至今的作品之一，充分体现了郭若虚的这一评价。该作是一幅纵向的画卷，题为《山鹧棘雀图》（约975年，台北故宫博物院藏，图19）。

黄荃的风格以原创性著称，被称为“富贵”（即“富丽华贵”风格）。他还被视为“重彩画派”的创始人，因其对色彩的重视不亚于构图。他开创了“没骨画法”，即绘画时不先勾线，而直接用色彩细腻地塑造形体，并在构图中加入背景。“花鸟画”的这一风格后来被赋予“黄家父子的富贵与华美之风”以及“富贵风格”的雅称，并在整个绘画领域中占据主导地位，直至11世纪下半叶[刘士忠，2020，第54–55页]。随着这一风格向色彩愈发浓丽、装饰性愈发增强的方向发展，它不仅受到宫廷画师的青睐，也吸引了业余画家——那些身份

高贵的贵族和文官们。他们的绘画作品被称为“士大夫画”，在此基础上进一步发展，形成了“文人画”这一艺术流派。

在这一时期，花鸟画（花鸟画）稳固地成为中国绘画的主要题材之一，其受欢迎程度有时甚至不亚于山水画。正如 M.E.克拉夫佐娃所言：“花鸟画的魅力在于其题材的细腻和情感的轻松性，有时在技术上也比山水画更简洁”[克拉夫佐娃，黄荃]。此外，花鸟画的多样性使其既适合小型画册、扇面等精致的形式，也适合装饰宫殿墙面的巨幅壁画或大卷轴画。

另一位花鸟画的重要奠基人是五代时期的徐熙（886－975，根据其他资料，其确切生卒年份不详）。徐熙出生于钟陵（今江西省）或金陵，为南唐臣属。他出身名门，但未选择仕途，而是过着隐居的艺术生活：“他常在田野和园林中观察野花、竹子、水鸟、鱼类、园艺植物和草药嫩芽。他将这些景象铭记于心，并用画笔将其形象化。他的花鸟画因其生动而迷人。他先用单色描绘枝叶等部分，再以色彩填充。”这一风格被称为“野逸”（意即“野地中的意趣”），与黄荃风格形成鲜明对比，发展为花鸟画的另一种独特风格[刘世忠，2020，第 55 页]。

徐熙被认为创作了 249 幅画作，其描述保存在史料中，但大部分作品已失传。目前仍归于徐熙名下的作品包括《豆荚蜻蜓图》（北宋早期复制品，北京故宫博物院藏）。与黄荃注重细致刻画和装饰性不同，徐熙的画风以随意和豪放的笔触、柔和的色调为特色。他常用透明的淡色，与墨线勾勒的线条互补，或者直接采用“泼墨”的方式。他尝试将“没骨画法”融入花鸟画中。郭若虚赞美徐熙画作中的“翎毛、形体与结构轻盈优美，天色与水色自然交融”[郭若虚，1978，第 35 页]。他还提到：“徐熙常画江南水岸的竹林、游禽与水下的鱼类”[同上]。徐熙的隐逸生活并未影响他的创作活力与声望。他的作品题材广泛，常描绘植物与花卉（尤以牡丹和梅花为主）、水鸟、蝉与蝴蝶等。在艺术史上，徐熙的风格被称为“写意”，因其表面上的简洁而起初未获广泛认可，但后被文人画家推崇，如苏轼与米芾。米芾曾感叹徐熙画中的花朵“仿佛具有生命”，并且拥有独特的内在活力，使其作品无法模仿。

从徐熙所创作的画作题名可以看出，他的绘画题材丰富多样，与黄荃及其子孙的作品相比毫不逊色。据悉，徐熙钟爱的主题除了植物和花卉（其中以牡丹和梅花的组合最为常见）外，还包括水禽、蝉、蜻蜓和蝴蝶等自然景物。这些题材反映了他对自然生命的细致观察与深刻理解，展现了他在花鸟画领域的广泛兴趣与独特风格。

徐熙的画风，后来被形象地称为“写意”，由于其表面上的简单和质朴，起初并未获得画家和鉴赏家的充分认可。甚至徐熙的孙子徐崇嗣——北宋前期（960－1127）著名的花鸟

画大师，据《宣和画谱》记载创作了 142 幅画作——也选择摒弃祖父的艺术成就，而偏爱黄荃的画风。徐熙的绘画价值最终得以认可，主要得益于“文人画”派的艺术家们，这一流派自认为与宫廷画院派画家相对立。“文人画”中的代表人物，如苏轼（号东坡居士，1036－1101）和米芾（米南宫，1051－1107），对徐熙的艺术推崇备至。米芾在其《画史》中赞叹道，徐熙画的花草宛如活物，不仅如此，其作品蕴含的独特内在生命力让人难以模仿，与黄荃的画作完全不同。徐熙画风的影响，可以追溯到禅宗绘画（12－13 世纪）、徐渭（1521－1593）和朱耷（1625－1705）的作品中，以及“扬州八怪”（18 世纪）这一画派的创作。徐熙的艺术风格同样对 19 世纪下半叶形成的中国国画产生了深远影响，而国画至今仍是中国艺术的重要组成部分。

正如前文所述，在中国传统美学思想和现代艺术学研究中，普遍认为徐熙是花鸟画一个独特风格流派的奠基人，其风格与黄荃的画法有着本质区别。随后，由黄荃和徐熙创作风格所催生的花鸟画流派，发展为该画科的两大主要艺术脉络，并与中国绘画的两大“总体”风格——工笔（即“精细笔触”或“工整细致”）和写意（即“意境表达”或“传达想法”）相契合。

唐代及五代时期花鸟画发展的另一个特点，可以归结为“内在具体化趋势”的显现［克拉夫佐娃与黄荃］。正如M．E．克拉夫佐娃所写：“这种趋势意味着画作开始以特定的植物和动物为主体，或者呈现包含特定角色的自然片段——例如沼泽中的鸟类（如鹤、鹭）、水禽（如鸭子）、水生生物（如虾和鱼），以及被昆虫（通常是蝴蝶）环绕的花卉。这种主题日益细化的过程导致了许多叙事性和风格化主题变体的出现，并被理论家们归纳为一些具有专门名称的群组”［同上］。这些群组中最重要的部分与动物题材密切相关，包括“翎毛画”或“鸟兽画”，描绘小型家养动物（如猫、狗）和野生动物（如兔）；“禽鸟画”，专门以鸟类为主题的画作。除此之外，在花鸟画的结构中，还出现了一些围绕特定植物而形成的独特子类，例如“墨竹画”、“墨梅画”、“莲花画”、“兰花画”和“牡丹画”。

绘画题材“花鸟画”的一个有趣特点是，大型动物甚至小型哺乳动物通常很少与鸟类出现在同一幅画中。例外情况包括描绘兔子与鸟类同框的作品，例如，《竹、麻雀与两只兔子》一画（作者不详，辽代，907－1125 年，藏于辽宁省博物馆，插图 39）便属于这一范畴。该作品属于花鸟画中的一个子类“翎毛画”（即“羽毛与绒毛”），具有祥瑞寓意。在花丛中描绘的兔子象征自然和谐。同时，“月兔”在中国皇帝的纹饰系统中也占有重要地位，作为长寿的象征，它通常被描绘在礼服右肩（即“西肩”）的月轮背景下，站在一根桂树枝下，用杵和臼捣制仙药粉末，以赋予不死之身。由于兔子（或称兔子属的动物）与制作“长生不老药”密切相关，它成为了长寿与健康的美好祝愿。在中国神话中，白兔还被视为动物的守

护神，象征神圣的本源，而红兔则是幸运与繁荣的标志。在中国的生肖文化中，兔子是女性柔美与品德高尚的象征。此外，兔子也与佛教本生故事的象征体系相关，这些故事在 3 至 6 世纪传入中国并被广泛传播。一则本生故事描述了菩萨化身为兔，并通过舍身成仁的崇高道德行为，展现了牺牲精神的楷模。

值得注意的是，在唐代，鸟类、兔子以及猫和小型犬的形象常被纳入描绘女性在庭院中散步或休憩的风俗画中。这些动物还出现在美人画像中，例如周文矩的《仕女图》（10 世纪，台北故宫博物院，图 21）。在周昉的《簪花仕女图》（唐代，618–907 年，辽宁省博物馆）中，贵族妇女与侍女以及嬉戏的小型犬被描绘在一起（图 20）。这幅画作中没有景观背景，但通过前景中的一只正在行走的鹤以及画卷左侧的盛开的紫藤花丛，可以暗示画面的场景是在庭院中展开的。这两幅画并不属于“花鸟画”范畴，而是另一个画种——“人物画”。然而值得注意的是，这些画中精心描绘的动物和鸟类（传统花鸟画的元素）为画作增添了叙事性，同时赋予美人画像一种灵动的气质。整体而言，这些作品很好地将人物画和花鸟画的艺术手法有机结合并相互作用。

关于大型动物的描绘，V.L.西切夫在其探讨中国画“花鸟画”起源的研究中提出了一个公允的观点：“在回答为什么花卉和鸟类的画作通常不与动物描绘相结合的问题时，我们应当回想起中国传统文化中，动物象征着力量，而鸟类象征着知识和文化（……）。因此，鸟类的形象自然更贴近以人文学术为导向的中国文化精英”[西切夫，1983]。确实，在周文矩的《仕女图》中，一位美人手持一本诗集，坐在庭院中的桌旁。她身后的灌木丛上，有一只鸟好奇地注视着她，画面下方是她的宠物猫。这一场景展现了一种完全的田园诗意与宁静，同时具有华丽而装饰性的美感（图 21）。

在唐朝及随后五代时期，“花鸟画”及其重要组成部分动物画的主要规范和传统得以确立。为其后在宋代的繁荣奠定了坚实基础，而宋代正值艺术与美学思想的辉煌发展时期。这一时期的艺术发展得益于汴梁绘画部门（960 至 1110 年）的重建与运作，以及 12 世纪初绘画学院的设立。在这一时期，“花鸟画”仍是最重要的画种之一，这与中国人整体的宗教哲学世界观密切相关。这种世界观中强调人与自然的内在联系，从而孕育出了一种独特的艺术传统隐喻语言。例如正如 V.V.马里亚文所写，“各种动物和鸟类被用作官职成就的象征，以及艺术构图和风格的原型”[马里亚文，2004，第 41 页]。在宋代，寓意、象征和诗意化的解读传统进一步巩固和发展。这种艺术表现不仅仅是对花鸟的客观再现，更是通过构建生动的场景来传递画中蕴含的形象及哲学意义[波斯特列娃，1976，第 156 页]。因此，动物画在这一时期获得了新的动力和发展方向，其象征意义不仅包含吉祥祝愿，还常常带有社会或政治的内涵。

1.3. 宋代动物画流派的繁荣与宫廷画院的影响

宋代被誉为中国宫廷学院派绘画发展史上的“黄金时代”。这一时期，动物画（包括花鸟画）迎来了第一次辉煌的繁荣阶段。尽管从政治和经济的角度来看，这一时期并非绝对稳定，但随着结束五代时期的分裂局面，社会平衡逐渐得以实现。然而，另一方面，中国仍存在一些封建割据政权（如西夏、辽、金等），国家尚未完全统一。然而，城市与贸易在这一时期蓬勃发展，经济与文化交流持续增长，为艺术的发展提供了深厚的社会基础。

宋朝的历史通常分为两个阶段：北宋（960–1127）与南宋（1127–1279）。北宋时期的统治以艺术活动的复兴和艺术的繁荣为特点，这与其疆域内汇集了众多古代中国文化中心息息相关，特别是包括古都长安在内的文化遗址。宋代的首都先是位于北方的汴京（即开封，今开封市），南宋时期则迁至南方的临安（即杭州，今杭州市）。正是在这些文化中心，聚集了中国最优秀的艺术力量，为民族绘画的发展铺平了道路。

在宋代，许多画家在“花鸟画”领域表现出卓越的技艺。由于这种绘画形式常用于装饰宫殿和皇室居所，因而备受推崇。宋朝统治者创立了画院及一系列艺术学校，汇聚了全国最杰出的艺术人才。

北宋时期杰出的动物画家之一是易元吉（约 1000–约 1064），他以擅长画猴而著名。他还描绘了其他动物，如鹿等。据当时人的记载，易元吉经常不知疲倦地游历山间，观察动物的行为习性，将它们深深铭刻在记忆中。他的同时代人郭若虚在《图画见闻志》中留下了关于易元吉的详细记载，高度评价了他的天赋、聪慧，以及他在绘画中寻求成功和创新的强烈渴望。易元吉在花鸟画的传统构图中，除了花卉、水果、鸟类、蜜蜂、蝉等题材外，还善于表现这些题材的精致与隐秘之美。他后来转向描绘山林中的野生动物，这一转变部分受到他同时代画家赵昌的影响。赵昌以花鸟画闻名，而易元吉对他的作品深感钦佩，正如郭若虚所言，这种敬仰激励了易元吉在绘画主题上的探索与突破。[郭若虚，1978 年，第 86–87 页]

赵昌（字昌之，10–11 世纪）是花鸟画的杰出代表。他的画作多描绘花园场景：花卉间飞舞的蝴蝶，草丛中的蝈蝈，花木间的鸟儿。他以写生为基础，自称“写生赵昌”，这种方法帮助他真实再现自然的生机。他的《写生蛱蝶图》（10–11 世纪，北京故宫博物院，图 27），充满了夏日的气息——一座朴素花园的自然美景，花卉盛开，蝴蝶在其间飞舞，水边的植物和溪流形成了一幅宁静的景象。画面中的“地平线”位置较低，绝大部分画面是“天空”或“水面”（即空旷的空间），这个空间不仅被细致入微的蝴蝶描绘填满，书法篆款也增添了画作的文化价值，而众多的红色印章则进一步突出其艺术品味。同样的“瞬间捕

捉”的感觉，也渗透在赵昌的另一幅作品《岸边的小鸟》的画面中（该作品为赵昌作品的明代复制本，现收藏于伦敦的英国博物馆，图 28）。

郭若虚提到，易元吉避开了与赵昌直接竞争，转而专注于画斑羚和猴子。他深入大山，观察黑猴、鹿等动物的栖息地。他写道：“他常常深入万寿山，观察森林与石头，所见之物铭刻于心。他追求表现自然的自由与野性，甚至与山民同住数月。这体现了他对自然的热爱与执着。”[郭若虚，1978 年，第 87 页]。

易元吉描绘猴子（尤其是长臂猿）习性的技巧无人能及。他的几幅杰出画作流传至今：《乔柯猿挂》（约 1000-1064 年，图 25）；《树上双猿图轴》（约 1000-1064 年，图 26）。荷兰汉学家罗伯特-凡-古利克（Robert van Gulik）注意到了中国艺术家的观察力和准确性，他指出，例如，中国艺术家从未画过：“一串长臂猿挂在树上，手拉着手--这是中国传统艺术中流行的图案，但并不反映这些猴子的真实行为。”[凡-古利克，1967 年，第 79-87 页]。

需要指出的是，猴子的形象是中国文学中的传统主题，而中国文学与绘画有着密切的联系。除了著名的“猴王”孙悟空（16 世纪吴承恩所著小说《西游记》中的文学角色，也是中国佛教徒中最受欢迎的形象之一）之外，长臂猿和猕猴也经常出现在中国诗歌中。例如，生活在原始森林上层的长臂猿，因极难见到且极难捕捉，被视为高山深谷间不可理解、难以接近的神秘世界的居民，这个世界常常被认为是仙女和灵魂栖息之所。相比之下，猕猴则象征人类的狡黠，同时也寓意人的轻信和普遍的愚蠢。而长臂猿作为中国绘画中最受欢迎的形象之一，则象征着超自然、神秘和远离日常生活的人类世界。

易元吉的画卷《猴猫图》（10 世纪，台北故宫博物院，图 22）以其独特性、温馨感和细腻的幽默感在宫廷花鸟画中独树一帜。画面展现了一个显然源自现实生活的场景：一只被拴住的猴子紧紧抱着一只小猫，而另一只小猫（画面左侧）似乎因害怕被抱住而跳开，全身毛发竖立。这幅画作堪称宋代动物画的杰作，既生动地表现了现实场景的喜剧性，令人忍俊不禁，又展现了画家对生命特征的精准刻画，以及对动物行为和解剖学的娴熟掌握。

易元吉大部分时间生活在中国南方，在家乡的孔庙担任教书先生。他的画名声名远扬，最终引起了皇室的注意。他被召至宫廷，受命在开先殿的西墙上创作“百黑猿”。皇帝下令让宫廷画师观摩他的创作过程。然而，正如郭若虚所述：“他仅完成了十只猿猴的绘画便因

瘟疫去世。”[郭若虚，1978 年，第 87 页]这一宏伟的作品最终未能完成。据传，甚至有人认为他是被嫉妒的宫廷画师毒害的。[27]

关于宋代动物画与纪念性装饰艺术之间的密切联系，有一幅不知名画家创作的杰出画卷《红枫树间的鹿》（10 世纪，北京故宫博物院，图 24）可以作为例证。其主题聚焦于表现野生自然，与易元吉喜爱的题材十分相近。这幅画的构图具有非一般画卷作品的宏大气势，视野开阔，地平线较高，这些特点主要见于经典的中国山水画风格，表明这幅作品很可能原本是设计为壁画的。

郭若虚也提到过易元吉所绘制的类似壁画：“在江陵宫的东殿，有他绘制的精彩画作，包括鹿、猴子、森林和岩石。（同上）”此外，郭若虚还记载了一件趣闻：“有一次，他在余杭杜渐殿前的一扇屏风上画了一只鹰。原本在那里筑巢的燕子，从此再也没有出现。（同上）”这说明易元吉的绘画极具现实感，他能够精准刻画动物和鸟类的特征，其作品甚至能吓退宫殿中的飞鸟。在这一点上，易元吉的天赋与他的前辈黄筌非常相似。黄筌曾以绘制逼真的壁画著称，其中一幅锦鸡的画作甚至多次遭到一只远方王国进贡的白鹰攻击（张安治，2008，第 81 页）。易元吉始终强调追求古代绘画的奥秘，这也是他绘画艺术的重要特征。

他的创作方法与其杰出的前辈相似，建立在对自然的细致观察以及对鸟类和动物行为的研究之上。郭若虚记载：“有一次，他在长沙家后挖了一个池塘，随意布置了假山、花丛、竹林和断裂的芦苇，并将水鸟引入其中。他每天从窗户观察这些鸟类的活动、休憩、嬉戏和静止。通过这种方式，他极大地提升了自己惊人的绘画技艺。”[郭若虚，1978 年，第 87 页。]

在宋代以花鸟画和“翎毛”为代表的艺术形式中，最著名的画家之一是崔白（?-1074）。他出生于豪良，曾在画院供职，是许多画卷的创作者，其中包括描绘“莲花、野鹅和野鸭”的作品（据《郭若虚·图画见闻志》，1978 年，第 88 页）。与易元吉不同，将崔白完全归类为动物画家并不准确，因为他涉足多个绘画领域，包括宗教绘画。然而，他的一些画卷尤为突出，其创作方法也同样基于对自然的细致观察。他笔下的鸟类形象栩栩如生，因此被称为“翎毛”。在 1060 至 1070 年代，崔白参与了皇宫内部的装饰工作，与其他画家合作在崇功殿绘制了丝绸屏风，表现了鹤、竹枝等题材。据目击者称，这些作品因其情感表达的力量而令人印象深刻。崔白以其豁达开朗的性格著称，最终他辞去了画院的公职，专注于艺术创作，继续以自由画家的身份接受皇室的委托。崔白的绘画风格受到黄筌技法的影响，并在此

[27] 著名的孙文学家、书画家米芾（1051-1107 年）在《画史》中有一章专门论述易元吉，描述了他的优秀画卷，并对这位“下笔如有神”的大师的命运表示惋惜，他受到画院成员的羡慕，只被允许画猴子和狍子；据米芾说，他最后是被毒死的。

基础上有了许多创新。他最著名的作品之一是《竹欧图》（11 世纪中期，台北故宫博物院，图 29）。这幅画面描绘了一只受惊的白鹭，在风中穿行于摇曳的芦苇与竹林之间。尽管这一场景看似简单，画家通过动态的构图成功传达了暴风雨来临前的紧张感。关于这幅画，T.A.波斯特雷洛娃评论道：“平凡而普通的场景与极富表现力的艺术手法相结合，使观者忍不住去寻找隐藏的意义，感受到非凡的暗示。这不仅是对瞬间之美的和谐再现，更是画家对生命本质和生机勃勃的自然的深刻思考。”（波斯特雷洛娃，1976 年，第 63 页）

尽管从形式上看，这幅作品符合花鸟画的特点，但它超越了花鸟画的范畴，也超越了动物画的局限。画面中的构图表现出一种“纪念性”的特质，与中国传统山水画有紧密联系。波斯特雷洛娃还提到这幅画构图的“对比性”，它结合了“轻盈与物质感、风暴将至的预感与对宁静的渴望、水面上的浮动感、风中摇摆的植物叶片以及竹干的坚韧。（同上）”尽管白鹭并不位于画面的前景，它仍是整个构图的核心，吸引了观众的全部注意力。

在崔白的另一幅画《双喜图》（约 1061 年，台北故宫博物院，图 30）中，画家再次描绘了一个充满风的日子。画面呈现了一个动态的场景：一只兔子坐在山丘下，两只喜鹊在与它“交谈”。其中一只喜鹊站在树枝上，对兔子愤怒地鸣叫，而另一只喜鹊飞向同伴，似乎也要加入进来。

尽管画中的所有角色都具有传统的吉祥象征意义，但观众仍然感受到一种微妙的忧虑和哀愁。这种情绪通过画家的低调色调和近乎单色的表现手法得以增强。他用这些技巧真实地表现了一个秋日阴沉的场景，画中干枯的树叶在冷风中摇摆，进一步强化了画面的情感张力。

崔白的作品将细腻的自然观察与艺术表达相结合，不仅反映了宋代艺术的多样性，还展示了画家在传统题材中加入创新和深刻情感的能力。他的作品无疑是宋代绘画艺术的杰出代表。

在观看崔白的《冬季的麻雀》横卷时，观众也会感到一种类似的紧张感（11 世纪下半叶，北京故宫博物院，图 31）。画家成功地传达了寒冷的感觉：画中麻雀因寒冷而蜷缩在光秃的枝条上，羽毛蓬松，形象栩栩如生。

崔白细致入微地刻画了鸟类的羽毛，甚至表现出了一定的体积感和“光影效果”，这在中国传统绘画中并不常见。这种效果实际上是心理效应的体现，因为观众通过“补充”画面，依靠自己的想象力来填补细节，而画家则为这种联想提供了方向。

尽管崔白在宫廷画院担任首席画师，且他的作品广受关注，但并非所有作品的质量都一致，且同时代的人对他的评价也不同。例如，米芾（他本人对花鸟画并不赞赏）曾批评崔白，称他只是一个“能装饰茶楼或酒馆墙壁”的画家[引自：波斯特雷洛娃，1976 年，第 66 页]。

然而，稍后的董渔在《古画目录》中则高度评价了崔白，认为他的画笔在表现蝉和麻雀方面达到了“至高无上”的境地[同上]。

与崔白同代的李公麟（1049－1106），也以画马著称，另有“伯时”和“龙门居士”的名字（“龙门”指的是靠近他家乡的山，山下有他的庄园）。他出生于舒州（今安徽省铜陵市）。在 1070 年，他通过了科举考试并获得了进士的职位。李公麟以画马为主，尤其是他晚年偏离动物画的创作，转向佛教和道教题材，专注于宗教绘画、人物肖像和山水画，并进行考古研究，尤其是研究夏朝和周朝之间的历史。他的绘画风格和内容与顾凯之和吴道子的艺术理论密切相关。

李公麟最著名的动物画作品包括《五马图》和《牧放图》（图 66－67）。这些作品一方面延续了颜真卿和韩干的传统，另一方面，他的作品对后代画家产生了深远的影响，如任仁发和赵孟頫。李公麟的画风与郎世宁（即吉泽·卡斯蒂廖内）的画作也有一定相似之处，郎世宁的《百骏图》便是一个典型的例子。

除了动物、花卉和鸟类绘画外，鱼类题材的作品在宋代宫廷中也广受欢迎。刘寀是一位杰出的画家，他的创作主要集中于这一主题。他的活动时间大约是在宋神宗（?-1086 年）统治时期。在刘寀为扇面创作的画作《鱼戏水草》（11 世纪末，北京故宫博物院，图 61）或他长达两米半以上的横卷《落花游鱼图》（11 世纪末，圣路易斯艺术博物馆，图 62）中，他以令人惊叹的技艺描绘了在池塘或水池中自由游动的鱼群。正如张安治教授所评价的那样：“无论目光落向何处，皆是鱼儿，生命的无处不在让人感叹不已”（张安治，2008，第 128 页）。

在中国绘画中，最常见的鱼类是鲤鱼和金鱼（包括它们的不同变种）。金鱼在中国已被驯养近两千年，通常被养在瓷制鱼缸或池塘中作为观赏鱼，还可以通过简单的训练，例如听到铃声就游过来等行为。鱼被认为是好运的象征，养金鱼一度是皇室贵族的专属特权。这类作品的构图往往表达了对繁荣和富足的美好祝愿。在道教的意象和隐喻中，鱼或水中嬉戏的小鱼群象征着自然的纯粹和隐士的独立生活，传递出追求精神修养的意味。

111 至 12 世纪之交伴随着许多变革，这些变革与宋徽宗（赵佶，1082－1135 年）的登基同时发生。需要指出的是，中国的皇帝通常都是艺术的热情赞助者，他们文化素养高，受过良好的教育。而宋徽宗则因其卓越的艺术天赋而载入史册：他不仅是一位才华横溢的画家、书法家、诗人、音乐家，还是一位茶道大师（1107 年撰写了著名的《大观茶论》）、艺术品收藏家、画院的改革者和奠基人。他创造了一种书法风格“瘦金体”，其名字来源于他的字迹像金线般纤细而曲折。据说他受到了李煜的启发，后者将自己的书法称为“镶金短刀”。

宋徽宗信奉儒家思想，支持道教的发展，并撰写了许多医学和哲学著作。在 1114 年和 1116 年，他与高丽（即高丽王朝）皇帝建立了密切的外交关系，并赠送了各种乐器。此外，宋徽宗的后裔包括著名的画家赵孟頫（通过徽宗的女儿赵金罗传承的血统）。

对艺术的热爱深深吸引了中国皇帝，以至于他疏于治理国家，最终失去了北方领土，并被女真人俘虏。他所在帝国的富庶之都——汴京（开封）也被洗劫一空。对国家事务的疏忽最终导致他在满洲的囚禁中度过了生命的最后几年，并在那里去世。这一系列悲剧性的事件标志着北宋历史的终结[28]。

然而，徽宗对当时中国艺术发展的贡献不可估量。他不仅是一位杰出的艺术家，还支持来自低社会阶层的艺术人才，为他们进入仕途提供优惠政策，包括为宫廷画师的选拔建立了前所未有的体系。他复兴了画院，并创立了翰林画院（翰林图画院），汇聚了来自全国各地的优秀画家，他们可以在此展示自己的作品。

每年，他都会发布全国性诏令，选拔有才华的年轻人，将他们聚集到皇宫内学习绘画。徽宗甚至有时亲自授课，教导这些学生描绘来自他花园中的珍稀花卉、鸟类和植物。

徽宗及其助手还系统化了皇室收集的众多艺术品，这些藏品自北宋初期起由皇室家族逐渐积累，对艺术教育和艺术整体发展产生了巨大影响。这些藏品成为研究中国绘画理论、历史、技法及笔触的重要来源。徽宗非常重视这批藏品的持续扩充，并倾注大量精力“收集天下书画”。据蔡绦记载，到 1106 年，“所藏书画已达数千件”［引自波斯特雷洛娃，1976 年，第 67 - 68 页］。

在徽宗的指示和直接参与下，所有皇室馆藏绘画和图像作品被进行了分类。1104 年，他编制了一份馆藏目录，其中收录了约 1500 幅画作。这些举措充分体现了徽宗对艺术收藏、保护和研究的高度重视，为中国艺术史留下了宝贵的财富。

尽管宋徽宗是一位多才多艺的艺术家，创作了许多山水画和人物画，但他最钟爱的绘画题材始终是花鸟画。这一偏好不仅源于他的个人喜好和天赋，也与这种题材在装饰效果上的独特魅力，以及满足皇室对奢华美学需求的能力密切相关。科学的发展、对自然界的探索、自然科学知识的进步，以及宋代皇帝对珍稀动植物的收藏，也极大地推动了这一绘画题材的发展。

邓椿在其 1167 年出版的著作《画继》中详细描述了徽宗的一些画作，这些作品因其卓越的技巧而让同时代的人们叹为观止。张成也作出了类似的评价，他称：“他的作品兼

---

[28] 他的一个儿子设法逃到了中国南方。他在那里建立了南宋王朝，定都临安（今杭州）。新皇帝名为高宗（1127-1162 年在位）。

具徐熙和黄筌的美感。徽宗皇帝擅长画河流、村庄、动物和植物，无一不精致优美”（引自：波斯特雷洛娃，1976，第 75 页）。这充分体现了宋徽宗作为画家的非凡才华。然而，更令人印象深刻的是，他创作了大量的画作，包括卷轴和册页，正如 O.希伦所指出的，完成这些作品需要超越常人的体力和时间（同上，第 68 页）。

徽宗的艺术遗产中很大一部分属于动物画领域。在他的许多知名作品中，动物和鸟类占据了主要位置，以下是其中的一些代表作：《桃鸠图》（约 1108 年，东京国立博物馆，图 32）；《芙蓉锦鸡图》（1115 年，北京故宫博物院，图 33）；《竹禽图》（12 世纪初，大都会艺术博物馆，纽约，图 34）；《柳鸦芦雁图》（12 世纪初，上海博物馆，图 35）；《瑞鹤图》（1112 年，辽宁省博物馆，图 36）；《竹雀双兔图》（12 世纪初，图 37）等。

这些作品充分展现了宋徽宗在动物画方面的非凡造诣，也使他成为中国绘画史上一位不可忽视的艺术巨匠。

需要指出的是，宋徽宗的作品不仅包括大型画卷，还包括一些曾经属于主题画册的画页，这些画册的主题可能是“吉祥”动物和鸟类等。据邓椿记载：“在长时间的太平盛世中，每天都有带来好运的事物被送入宫中，这些事物都被记录下来。其中的鸟类和动物有红色的乌鸦、白色的猿猴、鹿以及来自爪哇的麻雀。这些都被饲养在皇宫的花园中”[引自：波斯特雷洛娃，1976 年，第 68-69 页]。皇帝将它们与花卉、植物和石头一同描绘：“他画过紫色的竹子上带着甘甜夜露，白色的乌鸦，红色的兔子，鹦鹉，洁白如雪的大雁和长尾的锦鸡，羽毛如玉般闪耀的幼鸟凤凰，眼睛闪亮并背负北斗星图案的龟，还有形似龙凤的奇石（象征长寿），以及一株生长着双叶和缠绕枝条的香蕉。这些也成为了画册的一部分。他还逐一描绘了花园中纯白色的动物和鸟类，最终完成了成千上万本画册……”[邓椿引述自：同上]。

邓椿特别提到关于鹦鹉的构图——宋徽宗非常喜欢画鹦鹉。我们可以通过现存的画卷《五彩鹦鹉图》（1110 年，波士顿美术馆，图 38）来了解这些画作。在中国传统艺术中，鹦鹉的象征意义与其羽毛的美丽相关。这一形象通常与年轻未婚女子相联系。画家以对角线方式描绘了一枝盛开的杏树枝，鹦鹉安静地栖息在其上，以其美丽迷住了观众。画中的羽毛极为细致，尤其是其鲜红的喉部带有黑色斑点、黄色的喙和黄绿色的翅膀分外引人注目。这幅画卷上有许多题字和印章：画面上有 33 枚印章，画外有 8 枚，这进一步强调了它的艺术价值。画卷的右侧写满了赵佶（宋徽宗）的诗文题跋，其中几句反映了画家试图传递的情感：“五彩鹦鹉自岭表而来，长于宫墙之内，驯顺柔和。它在花园

中飞舞歌唱，现已是仲春，杏花盛开，它在花间飞翔，充满祥和与安然……”[波斯特雷洛娃，1976 年，第 71-72 页]。

值得一提的是，宋徽宗的题跋和印章也出现在几位著名画家的画卷上（其中一些已经在前文提到）。作为皇帝与画家的评论，这些题跋本身也可被视为宋代书法艺术和诗歌的杰作。他“在推动绘画、诗歌与书法相结合的综合艺术发展方面做出了重要贡献”[维诺格拉多娃，2009 年，第 18 页]。

在北京故宫博物院藏有宋徽宗的画作《芙蓉锦鸡图》（又名《莲花与金鸡图》，1115 年，图 33）。此画以其优雅和生动的画面表现令人惊叹：“锦鸡刚刚飞落到一根树枝上，为捕捉昆虫而跃动，这根枝条在它的重量下轻轻摇晃。这样的动态与静态的结合，展现了语言难以表达的生命力”[张安治，2008 年，第 128 页]。

宋徽宗在 25 岁时创作的画作《桃鸠图》（约 1108 年，东京国立博物馆，图 32）展现了一种特别的朴素之美、动人之感和表面上的简单。这幅画以特写的方式描绘了一只野生斑鸠，它安静地栖息在开着粉红色花朵和含苞待放的桃树枝上。整幅画面充满了春天的魅力，带有一丝因体悟瞬间即逝的青春而产生的淡淡忧伤。尽管这只鸟的描绘是概念化和扁平化的，但宋徽宗高超的技艺让观者“相信”了它的真实存在，沉浸在画作的情感氛围中，感受到画的魅力。尤其是鸟的眼睛设计令人称奇——如果仔细观察，会发现它周围点缀着白色的细点，宛如花瓣。斑鸠活泼好奇地注视着观众。

宋徽宗在表现鸟类眼睛的才能也得到了邓椿的赞赏，他多次强调了皇帝作为画家的高超技艺和色彩表现力：“例如，他通过在眼睛上点一滴‘如豌豆大小的漆’，使眼睛‘凸起并显得栩栩如生’，这一点令所有人叹服”[引自：波斯特雷洛娃，1976 年，第 74 页]。此外，他对每一片羽毛的细致刻画、对鸟类颜色和物种特征的精准表现也令人印象深刻。这种细致有时甚至赋予了他的画作以自然科学的价值，超越了单纯的绘画艺术。

宋徽宗的大多数作品以色彩塑造形状，利用明亮的轮廓线使每一片羽毛在较暗的背景上分离开来。此外，他还创作了许多单色画，完全使用墨色。在关于这种画法的中世纪论述中提到：“他使用单一干墨色，营造出需要的密度，尽量减少白底的暴露”[同上，第 73-74 页]。

宋徽宗的花鸟画主题画册，包括其中的动物画，是观察自然、写实描绘动物和植物结构的杰出范例，同时也展示了归纳与创造象征形象的能力。他的艺术造诣极具启发性，因此，他的画卷和画册页非常受欢迎，常被模仿和复制（这也解释了中世纪文献中提到的众多作品以及现存的众多摹本）。

除了画册页以及书法题跋、诗歌和评论外，宋徽宗还以创作大型画卷而闻名，例如《竹屋群鹤》《龙池鸳鸯图》等。这些作品展现了他“构建故事情节”的能力，每幅画都以生活中真实的场景为基础：盘旋在亭阁上空的群鹤，如同冬季归巢；伴随着叫声和飞羽争斗的喜鹊；以及在竹枝上叽叽喳喳的麻雀——所有这一切都描绘得真实可信，充满了生命的气息，同时，这些也是中国传统绘画中以独特且才华横溢的方式呈现的吉祥主题。

宋徽宗毫无疑问继承了其卓越前辈的传统。他在绢上复制的黄荃的名画《六鹤图》便是其中一例。尽管宋徽宗调整了画中鹤的布局，将其单独描绘，但我们仍然能够从他的作品中准确了解原作的特点。史料中描述的这些鹤的形象得到了他作品的完美再现。他成功地表现了鹤在不同生命阶段的形态，保留了黄荃的风格与笔法，以及画作的情感核心。他以唐代绘画的最佳传统描绘了鹤，没有过多装饰，仅在中性背景上展现它们的姿态。鹤的形象通过色彩表现，而非光影塑造。它们的轮廓如同浮现在绢上，动态的剪影以传统的线条表现方式刻画而成：“然而，黄荃画作中对每只鹤独特性以及其动作与行为特征的表达，与古典绘画作品形成了显著的差异。赵佶捕捉并继承了这一创新，继续在中世纪中国绘画中探索一种现实主义、情感饱满且题材更加私密的艺术风格”[波斯特雷洛娃，1976 年，第 73 页]。

宋徽宗的作品风格与 10 世纪初的画卷及后几个世纪的绘画有所不同。他成功地将古代中国绘画的经典规范融入自己的创作，同时为花鸟画传统注入了个人风格，成为一位公认的创新者。他的创作具有以下几大特点：专注于特定主题；巧妙运用留白，使其在构图中扮演重要角色；避免使用明暗光影塑造（符合中国传统），完全依靠色彩和线条来营造空气感和画面的纵深感；倾向于采用不对称构图（这一特征在 12 世纪后期至 13 世纪的绘画中占据主导地位）。他的画卷中不可或缺的组成部分是印章和书法题跋，既有意义上的表达，又具有艺术装饰价值。在绘画技法和色彩表现上，赵佶的画技极为多样，他的遗产包括同样杰出的多彩画作和单色画。

特别值得一提的是，宋徽宗对写实的追求，这是他艺术风格中最重要的组成部分之一。这一风格在他的学生作品以及后来画院的发展中得到了进一步发扬，这与对自然的深入研究和对生命哲学理念的理解密切相关。而绘画装饰性的增强，则是为了满足皇室对精致美和奢华的审美需求。

宋徽宗是一位敏锐的观察者、重视细节还原自然的高手，同时也是一位卓越的素描家和色彩大师，他的作品常带有深刻的隐喻。他要求年轻或初学的画家培养类似的品质。那些华美、赏心悦目、富有装饰性且寓意吉祥的画作在贵族阶层中广受欢迎。

在多幅作品中，我们可以发现宋代院体画发展的总体趋势以及宋徽宗作品的特点。例如，这些趋势在一些不知名的宫廷画家作品中显而易见：《竹雀双兔图》（辽代，907-1125 年，辽宁省博物馆，第 39 图）、《戏猫图》以及《戏猫图》（12 至 13 世纪，第 41、42 图）。此外，《富贵花狸图轴》（北宋，约 1130 年，第 43 图）因其生动的表现力和写实性尤为突出。与这些画作相关的是，唐宋之际的中国史学家刘道春对“尊师何”的描述：“他擅长画猫，其造诣罕有匹敌。无论是画猫入睡、清醒、伸展四肢还是玩耍，均精妙绝伦。他的黑色光亮的皮毛与恭顺的姿态尤其值得赞叹。”（引自《历代名画评》，潘诺娃，2019 年，第 302 页）。这一评论表明，猫的主题在唐宋绘画中备受欢迎。

在宋代，宏大装饰性作品在花鸟画及其他主题中占据重要地位，这也是宫廷画家的主要任务之一。邓椿提到了一项新的宫廷职位，即内殿装饰部长（此职位由宋徽宗首次设立，最早记录于 12 世纪初）。尽管墙壁和寺庙的壁画在艺术家作品中的地位已不如早期，但这些装饰性绘画依然是世俗和宗教建筑中不可或缺的一部分。文献记载，1119 至 1125 年间，刘怡在明达皇后宫殿的走廊墙壁上创作了《百猴图》，而薛知则在另一走廊绘制了《百鹤图》，他们因此获得了丰厚的奖赏（引自波斯特雷洛娃，1976 年，第 87 页）。类似主题的壁画早在百年前由易元吉完成。

如前所述，题材画中也常见动物形象。例如，宋代著名肖像画家苏汉臣的《冬日庭院中的儿童嬉戏》（1130-1160 年，第 40 图）中，描绘了一只小猫和嬉戏的孩子们。这是人物画（人屋画）与花鸟画（花鸟画）这两大传统题材的巧妙结合。

宋徽宗的成就不仅在于为传统绘画注入新意，并以其个人作品启发了后人。他更大的贡献在于其组织工作——发展了一所具有国家意义的皇家画院，并重组了绘画部门。这项改革始于 1073 年，并在 1111 至 1117 年间建立了学院。在学院的职责中包括：艺术创作、画家管理、构思和创意的开发，以及对年轻学子的培养。

教学体系的核心是基于绘画经典的训练，强调忠实描绘现实生活以及“用时代精神充实作品”。精美的皇家绘画和书法收藏、装饰艺术作品都成为了教学的重要资源。这些经典作品被研习、复制，以掌握过去大师的技法和构图技巧。学习内容包括研究古代杰作，理解老一辈艺术家的创作方法和哲学思想，通过其画作中鲜明的自然意象，感悟深层的哲学观念。绘画考试的主题通常以唐宋诗人的诗作为基础29。在完成学院学习后，

[29] 例如，以孤独为主题的一幅最佳画作被认为是一名学生的考试画作，画中描绘了晴空下靠近海岸的一条小船，船上有一只白鹭，岸边有一只孤独的乌鸦："四周寂静无声……船尾坐着一个人。他愣住了，听着什么"[引自波斯特雷洛娃, 1976. P. 77]。

年轻画家可进入皇家画院为宫廷服务。

主题划分在艺术学校阶段便已进行。在画院中，每位画家专攻一种绘画主题："宗教画、山水画、鸟兽画、花卉画、竹画、房屋画或树画"（引自波斯特雷洛娃，1976 年，第 80 页）。画院的工作与宫廷生活紧密相连，因此时常被称为"紧随皇室的画院"（同昌公卿画院）。

尽管宫廷及宋徽宗本人对中国传统绘画的形成起到了毋庸置疑的作用，但绘画的发展以及中世纪艺术整体的发展，则是由当时占主导地位、国家所承认的宗教体系——儒家思想所引导的。

儒家思想基于理想主义哲学学派的道德伦理原则，要求艺术家遵循"构建宇宙秩序（理）的法则，这种法则支配一切，确定事物的尺度、和谐与结构（气），从根本上规定了人与自然、人与社会之间的联系规范"[波斯特雷洛娃，1976 年，第 82-83 页]。宋代的新儒家道德对中国绘画理论产生了极其深远的影响，这种影响体现在对绘画功能及其表现本质的认识中。艺术家将绘画的功能分为三种（在动物画中尤为明显）：叙事功能、魔法功能和道德功能。"道德功能的核心原则是：能够看到善的事物有助于防止恶的产生；看到恶的场景能促使人们追求智慧"[同上，第 82-83 页]。在肯定绘画的道德价值时，新儒家理论家阐述了绘画艺术在儒家学说整体体系中的崇高地位和作用。尽管在整个中世纪，儒学始终是国家精神生活的主导力量，乃至是国家精神的"神经"，但道教和佛教的宗教理念也对社会的意识形态产生了重要影响。而中国社会的一大特色在于，社会的观念、审美和伦理观点，包括画家的思想，体现了这三种学说的独特融合。

唐代出现的新的绘画技法被艺术理论家总结成了一些重要的理论，为理解当时的艺术发展提供了依据。在宋代，绘画的故事性逐渐让位于其艺术性与思想内涵。同时，儒家学说进一步发展，产生了新的关于绘画的哲学论述，这些论述强调通过艺术作品来永恒地传递思想，确保艺术创作与理论长久流传。

宋代的宫廷画家延续并发展了前文提到的黄荃与徐熙的绘画技法与风格，这些技法以"摹写自然"为基本法则，并努力将写实与装饰性相结合。在宋代，以观察鸟兽的行为习性、外形特征及生活细节为基础，艺术家力求生动、传神地刻画这些动物形象，取得了显著成就。同一时期，宫廷绘画的学术流派蓬勃发展，而在知识分子阶层中则兴起了一种"非职业"绘画形式——士大夫画。这种绘画是文人官吏为自我娱乐而创作的，后来发展为文人画（文人画），通过这种绘画形式，艺术家试图用艺术语言表达内心的情感和个性化的精神世界。花鸟画依然是最受欢迎的绘画题材，鸟兽画的艺术水平达到

空前的高度。然而需要指出的是，尽管宋代的动物画和花鸟画迎来了辉煌的鼎盛期，但在艺术门类的等级体系中，山水画（山水画）依然占据主导地位。此外，作为中国宫廷绘画的主要风格，工笔画在宋代达到巅峰，并广泛运用于包括动物画在内的所有画科。

第 2 章 动物画在南宋、元、明时期（12 世纪初 – 17 世纪中期）的学术流派与文人画二元对立背景下的发展

本章所讨论的时间段涵盖了中国历史上的三个重要时期：外族入侵时期（南宋时期，1127 – 1279 年）、蒙古统治时期（元朝，1279 – 1368 年）和国家政权复兴时期（明朝，1368 – 1644 年）。

2.1 南宋与元代动物画中的学术流派与禅宗哲学

南宋时期被称为中国学院派绘画的“黄金时代”，这一时期的特点是文化繁荣和艺术的创新。然而，在政治层面，这一时期却伴随着中国国家权力的衰落、危机以及领土的丧失，中国军事力量的削弱和影响力的下降。1127 年，当金军攻陷北方地区和开封时，被俘的徽宗皇帝的一个儿子逃到了南方。在那里建立了南宋的新都临安（今杭州），新的皇帝改号为高宗（1127 – 1162 年在位）。1138 年，临安重新设立了画院。

南宋时期的画院工作仍然遵循此前的原则：画家需认真观察自然，通过不断练习提升技法，临摹古代大师的作品及其画法，尊重历史艺术遗产。这一时期的绘画形式包括大型壁画、卷轴画、册页、扇面画以及屏风画。

花鸟画（其中以动物画为主）是主要的绘画流派之一。大部分作品通过对自然形象的美学和诗意的再现而创作，其核心是传统的象征意义和对哲学经典的尊崇。在 12 世纪下半叶至 13 世纪，绘画的象征特征显著增强，画作中隐含着特定的社会内涵和隐喻。

在 12 世纪，儒家绘画的教化性质变得更加复杂和深刻，这对观众或委托人的文化素养、诗意感受力和艺术欣赏力提出了更高要求。正如邓椿所写：“画家必须表达自己的感受，首先是从一切事务中抽离的喜悦，而不是简单地从周围生活中汲取题材”[引自：波斯特雷洛娃，1976，第 85 页]。画家的技艺需要充满美学的灵性、内涵以及“完善自我内心”的过程。艺术作品中未必需要外在的华丽，相反更注重对这种装饰性和耀眼风格的摒弃。最优秀的儒家画卷以其深刻、克制、谦逊和对物质世界的超然态度而闻名。

正如前文所述，儒家思想以及道教和佛教的宗教概念在中国中世纪时期始终是社会意识形态和精神生活的核心。这些思想构成了一种独特的综合模式，代表了一种“融合图景”。

道教为画家的作品注入了鲜明的情感元素，强化了体验和情绪的表达。这不仅表现在宫廷学术派风格的绘画中，也表现在官员和业余画家的“士大夫画”中。这类作品往往记录画家的内心思索，与自然接触的印象，展现出画家的自然哲学观、对物体本质的理解，以及“气”和“神”的概念。道教核心理论强调“道”——自然的永恒变化以及宇宙中秩序的必然性：“世界的和谐平衡通过阴阳相互作用得以实现。阴阳为暗与明、女性与男性，是自然中所有变化的起因”[维诺格拉多娃，2009，第 6 页]。道教泛神论的思想深深扎根，并贯穿至今的中国艺术系统和艺术家世界观。

佛教自 4 至 5 世纪在中国传播后，吸收了许多道教思想，同时也对道教产生了影响。其中，“南宗”禅学（禅，意为“静观”）起到了重要作用。禅宗佛教在 12 世纪末至 13 世纪中叶对中国绘画产生了重大影响。“对于这派僧人（如画家牧谿、梁楷）而言，宇宙星系的奥秘、社会结构和人际关系并非首要问题，”正如 T.A. 波斯特雷洛娃所写，“最重要的是通过自我深省、观照和自我完善来拯救个体的独立性”[波斯特雷洛娃，1976，第 85－86 页]。直接的认知、以直觉和天赋为基础的个人体验被认为是迅速获得启迪和触及事物本质的方法。

根据滕谷的说法，绘画的核心并不在于将眼见的世界机械地转移到绢帛或纸上，也不在于简单复制物体，而在于通过高超的艺术技巧创造一种约定俗成的、在形式上相似的现象或事物，而这种技巧则基于严格遵循传统的原则。

正如我们所知，中国画家完全依赖记忆创作，他们根据对观察所得的回忆以及学术规范的理解来表现特定主题。然而，许多画院画家似乎从自然中获取灵感并进行试验（典型例子是宋徽宗的动物画）。在特定时期，通过专业训练和直觉，绘画在表现对象或现象的本质和“理念”方面达到了令人惊叹的真实程度。

12 世纪杰出的画家之一是李迪（约 1100－1197）。他出生于河南，起初在北宋首都汴梁（开封）担任宫廷画师，随后南迁至南宋都城临安（杭州），成为画院副院长，在很大程度上确立了当时的主流绘画风格。他的作品以动物画著称，但他的才华并不仅限于此，他还创作了山水画、花果画以及以装饰性手法表现的竹画（图 44）。他的一些作品以诗意的表现方式和佛教隐喻为主题，呈现出克制和简约的风格。李迪的多样化才华体现在他既能处理复杂的多层次主题，又能专注于单个形象（如单独的一只狗或猫）。在

这些作品中，他通过结合既定传统与12世纪绘画和科学的最新成就，提出了艺术形象的新解决方案。

李迪最著名的动物画之一是《猎犬图》（1197年，现藏北京故宫博物院，图45）。画中以单色表现了一只佩戴项圈的大狗，表情和善，正悠然地嗅着什么。这幅作品以简洁和某种严谨著称："出色的解剖学知识帮助画家传达出动物的动作，其头部和四肢的位置显示了描绘的自然性。"——T.A.波斯特列娃如是写道[波斯特列娃，1976，第149页]。一些研究者指出李迪的小幅动物画充满了"亲密感"和"悲伤"："这些小型动物画场景中，有表现毛茸茸的雏鸟刚刚破壳、等待喂食的无助样子，也有表现瘦弱饥饿的狗低头嗅地寻找食物的画面。这些作品不仅因情节的真实和生动而打动人心，更因其强烈的情感内涵令人动容。"[维诺格拉多娃，2009，第24页]

这种小型场景的亲密感和对个体生物的鲜明刻画同样体现在李迪的作品《狸猫小影图》（12世纪，图47）以及风格和表现手法与之相近的佚名作者的《猫》（12世纪，图46）中。

需要指出的是，这类看似简单的题材在当时的中国绘画中并不被认为简单。相反，狗、牛以及其他日常生活中常见的家禽家畜被认为是最难表现的主题。"因为人们对狗十分熟悉，他们总能注意到画中稍微的偏差，"曾子荣评论道，"因此古人曾说，绘画有四大难题，而在动物中，最难画的是狗。"[曾子荣，2021，第78页]

李迪的《猎犬图》和《狸猫小影图》画上留有大量红色印章，这表明这些作品备受推崇，曾多次出现在重要的私人收藏中。

作为《风雨归牧图》（12世纪，台北故宫博物院，插图48）和《雪中牧归图》（12世纪，插图49）的作者，李迪展现出他对动物世界及农耕生活的深刻理解。"这些作品既不是纯粹的风俗画，也不是单纯的山水画，而是一种新的形式——风俗与山水相结合，因为两者的元素都存在于其中。这些作品以及12至13世纪末期大师们的其他作品明显体现了自然与人类的诗意结合。"——T.A.波斯特列娃如是评价[波斯特列娃，1976，第150页]。

上文中我们已提到牛、水牛或公牛在中国艺术中的语义重要性，这些动物统称为"牛"（由于画中不强调性别特征）。在中国，牛象征着勤劳、可靠和勇敢（总体来说，强壮的动物象征着体力），同时，这一形象还代表了中国以农业为主的文化传统。在古代中国的宗教宇宙观中，牛与西方、不朽及星辰世界相联系。

牛（或水牛）被认为是老子乘坐去往西方的坐骑。这种动物是禅宗佛教中最重要的象征之一，尤其是其形象在禅宗画家的绘画作品中得到了广泛传播。‘十牛图’[30]的形象是禅宗对大乘佛教十个修行阶段的阐释，其中‘体现了禅的精髓’。

李迪的作品中，除了现实生活中观察到的写实构图，还有一些纯粹装饰性且华丽的画卷，描绘花卉与鸟类。这些作品往往难以与其早期创作相结合，难以找到一致的艺术视角与创作方法。研究者解释这种差异是因为李迪经历了漫长的一生，他早年在汴梁的皇家画院担任画师，而其晚年及生命终结（创作《狗》一画的时期）则处于南宋灭亡、蒙古人统治中国之际。

并非偶然的是，李迪的画作中出现了猛禽的形象——这一主题在此前的宫廷绘画中极为罕见。例如《冬日树上的伯劳》（1187 年，上海博物馆收藏图 50）和《枫鹰雉鸡图》（12 世纪 图 51）。后者描绘了一只猛禽捕猎的场景，再现了雉鸡在逃脱过程中生命的最后一刻。此画可以被解读为对中国皇室即将无力抵抗蒙古侵略的悲剧性预感。

确实，从 13 世纪起，在元朝统治时期（1279-1368），猛禽（如鹰和隼）的形象在中国绘画中广泛流行。这是因为猛禽在宫廷狩猎中得到了频繁使用，而狩猎是蒙古贵族的重要娱乐活动。这些猛禽象征锐利的目光、力量、权威、速度与洞察力。然而，总体而言，猛禽的形象并未在传统中国艺术的象征体系中占据重要地位，这可能是因为其与外来文化的关联。此外，它们还可能与暴力和斗争相关，类似于龙与虎的象征对立。

宫廷画派的体系危机和艺术表达方式的转变在牧溪的创作中得到了更加明显的体现。牧溪（1181/1210 – 1250/1281）是禅宗画派的杰出代表，也是南宋与元初最重要的画家之一。他的作品《虎图》（1269年，大德寺收藏，京都）中呈现了一只‘几乎被拟人化’的猛兽形象[31]。这只大型动物严肃地注视着观者，眉头紧锁，同时其目光中透露出一丝忧郁与深思。这一形象非同寻常，是牧溪最钟爱的主题之一。在《阿罗汉坐像》（Ser. XIII c. 岩崎收藏，东京，图 53）中，老虎被描绘得更为有利--它安详地睡着了，被长老阿罗汉福王罗汉的谦逊所驯服。这是众所周知的情节，在佛教绘画中很流行，智慧的长者被描绘成一只老虎在他脚下休息，或将头枕在一只卑微的捕食者背上睡觉，如牧溪的前辈石恪的《祖师与虎》（又名《二祖调心图》）作于10世

[30] 最著名的版本是明代画家果庵石远的《秀峰十牛图》（1414-1463 年）。

[31] 牧溪的《虎图》（1269 年）是一幅双联画的一部分。其第二部分描绘的是一条龙，出自与我齐同时代的陈忠之手。这幅双联画的两个部分都属于京都大德寺。

纪中叶，目前收藏于日本东京国立博物馆（图52）。石恪的画作与许多禅宗绘画一样，以笔触的高度表现力、奔放性以及挥洒自如、富有激情的笔法为显著特点。

相比石恪的风格，牧溪的绘画风格显得更加克制，但与石恪一样，他的大部分作品采用了墨色单色画的规范，没有使用任何颜色，这使得他的作品更具表现力。许多研究者认为牧溪继承了石恪的画风，同时他也受到了另一位几乎与他同时代的禅宗画家、“简练之笔”画派的经典代表之一梁楷（约1140－1220）的影响。

佛教僧侣法常的身份本身也非常有趣。他生活在 13 世纪上半叶，以“牧溪”之名进行创作，而在俗世中，他姓李。他创立了位于南宋首都临安郊外的灵洞寺，并在一段时间后成为该寺的住持。他师从当时著名的禅宗画家无准师范，并与居住在南宋首都的日本僧侣保持密切联系，因此牧溪的大部分作品最终流入了日本的佛教寺庙。在牧溪主持的灵洞寺中，形成了禅宗绘画的主要创作中心。

正如 I.F.穆里安指出的那样：“在对未竟理想的惋惜和对未来野蛮侵袭的预感中，像牧溪这样的画家选择远离现实，隐居于寺庙之中，并在创作中加入了越来越多的主观性，也因此成为一种创新的表现形式。”［穆里安，1991，第 134 页］。

最常被引用的关于这位僧侣画家的记载出自 1365 年夏文彦的文献：“法常和尚，号牧溪，喜爱绘画龙、虎、猿、鹤、芦苇中的鹅、山水、树石和人物。他所有的作品皆以墨色绘制，笔随墨走，画意简洁，不加任何装饰。然而，其风格显得粗犷，不符合古法规则。坦白说，其中并无精致的轻巧。”［引自穆里安，1991，第 136 页］。

牧溪的画作对后世墨色绘画的发展产生了巨大影响，不仅在中国，甚至在日本也是如此[32]。这位艺术家的创作生涯正值宋朝衰落及随后的元朝（1279－1368）蒙古统治的复杂历史时期。他的画作传达出“变革时代”的不安情绪，同时展现了他在“逃避主义泛神论”中隐退的精神，并赋予绘画新的内涵和风格。

牧溪通过动物形象的寓意性表达，捕捉了他对尖锐孤独和在“疯狂”世界中的迷失感的体验，这个世界充满了忧虑和悲剧。他的最佳作品是三联画《观音、猿、鹤》，收藏于东京的大德寺。这幅三联画由三幅几乎格式相同的竖幅卷轴组成（图 56）。中央画卷描绘了护佑众生、拯救人们脱离灾难的观音菩萨，她是中国佛教几乎所有派别所崇敬的神灵。在她的两侧，左边是从竹林中走出的白鹤（鹤），右边是抱着幼崽坐在树上的长臂猿母子。

[32] 14 世纪以来，中国绘画大师的作品，尤其是禅宗画派的作品，在日本已被收藏并受到高度评价，并引发了独立的日本禅宗画派的出现。

牧溪于 13 世纪中期创作的《母猿与幼崽》（三联画右侧部分）以极强的表现力著称。我们知道，在中国传统绘画中，猴子形象在宋代得到了广泛应用，例如它们是易元吉创作主题中的贯穿元素之一。

中国佛教徒吸收并扩展了传统的“猴子”隐喻来象征人的品质。其中一个典型例子便是中国的“心猿”，它象征着“无法安定、烦躁不安和善变的心灵”。正如我们之前提到的，猴子的形象是中国文学和绘画的传统主题。在中国历史上的动荡时期（尤其是在外族统治时期），文学创作常常受到限制，诗人和画家只能通过绘画表达自己的思想，以隐喻的方式传达他们的思考和不满。

在三联画的左侧部分，牧溪描绘了一只仙鹤（图 56，58）。根据中国传统信仰，象征“长寿”的“猿鹤”组合成为文学和艺术中的经典象征。因为鹤被认为与长寿相关，其修长的脖颈和腿据说可以帮助它吸收能量（气），并活到千年之久。然而，在牧溪的绘画语境中，这种传统的吉祥寓意退居次要地位，他的画作传递出完全不同的内涵。在他的《竹鹤》中，所表达的并非对“被孤立的绝对世界中失落生命”的哲学思考——这是宋代抒情绘画的典型特点——而是一种“孤独绝望中强烈的凡世之痛与悲叹”[穆里安，1991，第 140 页]。尽管从形式上看，牧溪的鹤画中遵循了传统的鹤形象和古代绘画的“精神”，符合学院派的规范：鹤的比例、羽毛的质感以及轻微的色彩点缀都被精准再现，强调了鸟类的特点及其颜色。同时，仙鹤迈着大步，张开的鸣叫的喙引起观者的不安，仿佛将人置于迷茫中，引发深思。

类似的感受也来自于牧溪那幅广为人知的作品《叭叭鸟图》（现藏于东京松平私人收藏中，见图 55）。此画以黑墨书写，用轻松而宽大的笔触完成，绘于竖幅纸本上。如伊·福·穆里安所言：“这一传统题材发展成为一个深刻的主题，揭示了禅宗世界观中特有的心理象征主义”[穆里安，1991，第 133 页]。画面的大部分留白，而那只栖息在老松弯曲树干上的鸟儿则集中于左下角。整棵树的主体及树冠都留在画面之外，仅有从画幅顶部垂下的一根细枝，上面点缀着长长的松针和一个松果，暗示着树的规模。观者凝视这幅画时，立刻会被牧溪绘画中独特的艺术构图吸引，尽管画面主题似乎是传统的，但其呈现方式却让人耳目一新，充分体现了花鸟画的特质。

穆里安写道：“鸟的眼睛是否可见、头是低垂还是完全藏在翅膀下，这些细节几乎无关紧要。那墨迹勾勒出的鸟的形象，以其破碎的轮廓和低沉的笔触节奏，让观者感受到鸟儿的寒冷，它无心美丽与欢乐，也不期待解脱。而老松那无形的树干更强化了八哥强劲而细长爪子的徒劳攀附。鸟的背后是虚无，带有敌意和警觉，犹如松针的尖锐与无情。画面顶部垂下的另一根松枝，同样坚硬而干枯，更加深了画面的空寂与深渊感，仿佛那只蜷缩着的孤独鸟儿正置身于悬崖边上”[穆里安，1991，第 133 - 134 页]。

牧溪描绘了一个总体上真实的世界，但我们却将其感知为一个象征，象征着南宋晚期的艺术家们在国家衰亡之际所经历的艰难时期，那种“高雅文人的精神无法支撑往昔繁荣文化的力量”[同上，第 134 页]。

据传，牧溪死于忽必烈汗统治时期（1280－1294 年），这意味着他的晚年正值元朝初期。

蒙古对中国的征服首次将国家置于外族统治之下。随着南宋的灭亡，中国领土上建立了新的元朝帝国（1279－1368 年），由蒙古人统治。

元朝是中国传统艺术与文学发展中特殊的一个阶段。尽管持续时间较短，仅 97 年，但对中国文明来说已显得尤为重要。这一时期伴随着中国社会的剧烈震荡。蒙古统治初期，中国传统绘画和其他艺术形式的发展步履维艰，原因在于社会政治局势的高度紧张。在此期间，所有国家文化领域的官方艺术活动，包括文学与艺术创作，都被迫中断，甚至宫廷画院也被关闭。

蒙古人作为尚武民族及特权阶级，对本土中国人，尤其是高学历的中国知识分子，实施歧视政策。深刻的民族矛盾和迫害导致本土中国人中广泛流行逃避主义与怀旧情结，大多数文人不愿为外族建立的国家效力。同时，本土中国人也被剥夺了进入官职的机会。许多知识分子或远离政治中心逃往中国南方，或隐居于寺庙之中。通过逃避现实，中国知识分子保存了古代文化艺术的瑰宝，心灵回溯至自己伟大祖国那辉煌的过去。

蒙古人对中国本土居民采取轻蔑态度，严厉歧视高学历的汉族知识分子。这些知识分子被禁止从事文学创作和担任国家职务，违者甚至面临死刑。由于深刻的民族矛盾和压迫，汉族社会中弥漫着逃避现实的倾向和对往昔的怀念。大多数汉族官员不愿为新政府效力，许多知识分子选择远离政治中心，隐居于中国南方，或者遁入佛门。在逃避现实的过程中，他们试图通过回忆祖国辉煌的过去来保存中华古老的文化与艺术。

在文学创作受到严格禁止的情况下，这为绘画艺术的发展提供了新的契机。通过绘画，受过教育的文人能够以隐晦的方式表达他们的思想和政治立场。这促成了一批杰出画家的出现，他们的作品充满寓意，甚至隐藏着政治隐喻。这些画家虽然崇尚古代文化，尤其是宋代“黄金时代”的辉煌，但在艺术风格上并未完全沿袭宋代画家的技法，而是将各个时期的绘画风格融会贯通，追求表达个人的独特性和艺术个性。中国艺术史学家认为，南宋时期是文人画历史的萌芽阶段。正是在这一时期，“非专业”艺术成为一种工具，用来在绘画中体现作者的个人世界观和诗意情感，以简练和质朴的语言传递对世界和自然的个人化深刻体验。正因如此，苏轼才会如此高度评价他最喜爱的唐代画

家王维的作品：“诗画本一律，天工与清新。看王摩诘画中有诗，读其诗中有画。”[引自：扎瓦茨卡娅，1975，第 31 页]

在许多当时画家的作品中，可以看到传统学术派特点与创新精神的交替表现。艺术家们的高深学识、对传统学院派精华的坚守、对传统技艺的熟练掌握，以及对这些技艺的改造往往让其同时代人感到过于粗犷甚至乖张。这些画家通过闭门创作或与现实隔离，试图在绘画中建立自己的规则，提出新的真理，而将旧的法则视为已经失效。

如今，要解释禅宗画家为何拒绝传统中国哲学与美学规范的根本原因已变得困难。这是因为禅宗思想自 6 世纪从正统佛教中诞生并接近古代中国道教的世界观起，就展现了复杂的内在发展路径。这是否为中国历史进程的结果，尚无定论。研究者一致认为，正是 13 世纪中国社会的历史环境催生了禅宗信徒的独特能力：能够在矛盾中寻求平衡，在毁灭中找到救赎，在行动中获得未解之真理，并立即否认一切行动的意义……[穆里安，1991，第 140 页]

然而，与日本不同的是，中国对牧溪的作品态度复杂且谨慎。穆齐的画作大约在 13 世纪中期传入日本，并在 14 至 15 世纪间受到高度评价，引发了仿效的热潮。然而在中国，穆齐这位僧侣画家的作品因不符合学院派传统的规范，缺乏文人画家那种精致和雅致的风格而受到艺术目录编撰者和理论家的批评。因此，穆齐的遗作大多保存在日本。

在中国的收藏中，归属于牧溪的作品中，唯一被公认为真迹的是故宫博物院收藏的横幅画《蔬果图》（图 60）。

禅宗的基本理念（尤其是关于真理无法直接用语言表达的观点）在一系列画僧的动物画作品中得到了具体呈现。受到国家悲剧性事件的打击，这些禅宗僧侣画家认为，“隐居自然、过简朴的生活”是获得内心平静与追寻真理的途径[文格拉多娃，2009，第 24-26 页]。这些画僧在他们的动物画、山水画及花鸟画作品中，努力捕捉瞬间的意境与自然本真的表现力。他们关注的是那些突如其来、令人惊叹的独特与天然之美。因此，这些作品呈现出形式的概括性与书法性，带有神秘感与象征意义，表面的形式蕴含着更深层次的内在寓意。牧溪在他的自然主题创作中，将这种“诗意暗示”的文化表现得淋漓尽致，通过以小见大的细节传递整体，运用极简的绘画语言，包括线条、墨点和水墨晕染，创造出情感强烈、意境深远的自然形象。这种风格鲜明地展现于牧溪所创作的山水与动物画中，令其作品充满了独特的艺术魅力 [同上]。

13 世纪末的中国绘画中弥漫着一种强烈的绝望情绪，随着时间推移，这种情绪逐渐演变为禅宗画派后继者的讽刺性表达和幽默感。这一变革为更加自由、轻松的笔触风格开辟了道路，并带来了对传统绘画主题的开放态度。这些主题在画家手中可以被重新解

读和转化为全新的艺术发现。这一开创性的精神在许多后来的中日画家作品中得以体现，他们的真诚艺术和对周围世界的生动理解充分延续了这一精神。笔触的高度表现力，流畅而充满激情的线条，略显随意的风格，使自然生命的动态和捕捉到的瞬间充满了活力。这种特点不仅定义了 12 至 13 世纪后期大师们的作品，也影响了现代国画艺术家的创作。

禅宗画家以对奢华与富足生活的鲜明蔑视，以及他们大胆甚至近乎夸张的构图风格，向传统的学院派绘画发出了挑战。他们创作的作品多以纸质手卷或册页为载体，试图突破画院专业人士所设定的既定规范。然而，这种自由即兴的绘画方式反过来也发展出一套“无规则之规则”，形成了稳定的视觉传统和独特的写意风格。这种风格要求画家在技术手法和书法法则的掌握上达到高度的熟练与完美。它为中国绘画，特别是花鸟画的发展增添了新的维度，强调形象的动态表现和情感内涵［同上 26 页］。

2.2. 元代动物画中的现实主义与象征主义原则

尽管元代中国的政治与社会文化环境复杂多变，但这一时期的绘画被认为是中国艺术史上的辉煌篇章之一。这一评价同样适用于元代的动物画。

元代的花鸟画具有鲜明的特点：注重使用墨色的简练技法，将唐宋时期的绘画技法融合，呈现出清晰的艺术语言、高超的技艺和独特的个性。

墨画的流行不仅源于艺术审美的转变，也受制于当时的客观环境。南宋时期，矿物颜料因其稀缺性与高昂价格，仅为宫廷画家或富裕的士大夫阶层所用。这些颜料多产于北方，而北方在南宋和元代都处于难以触及的占领区。此外，元代关闭了画院，蒙古统治者不再为宫廷画家提供颜料供应，私人开采矿物颜料也受到严格禁止。这些客观限制促使元代画家选择墨作为主要创作材料。

到元代初期，墨技已较前复杂化。从唐以前的简单墨线与笔触，到唐代画家兼诗人王维创立的多层次墨法与不同浓度的笔触技法，标志着中国艺术史的新篇章。正是在这样的背景下，元代墨画得到了广泛发展。墨不仅是黑色的绘画材料，更成为一种神奇而多变的媒介，画家们用其创作出丰富多样的画面。

根据中国古代艺术理论，墨色具有五种状态（或称“六彩”）：淡、浓、厚、湿、干，而“第六彩”指未填充的空白空间，这在中国传统绘画中占据重要地位。构图的设计依据画面的主题与创作理念，表现出“物愈多，构图愈简单；物愈少，构图愈复杂”的矛盾特点。南宋画家马远擅长的“集中构图”原则在元代继续发展。利用这些墨色状态与构图技巧，元代画家塑造出栩栩如生的形象，在“虚空”与“留白”中创造出令人

信服的现实感与生动的画面效果。例如，元代画家赖安的《鱼与水草》（1279－1368年，波士顿美术馆藏）以空白表现水的环境，仅略微勾勒周围的水草，巧妙地创造出完整的水中世界的“幻象”。

书画印结合的艺术传统始于北宋徽宗，在元代得以延续，尤其体现在文人画中。卷轴或册页上往往附有作者题词、后人评论以及收藏印章。中国知识分子认为绘画应与诗歌结合，这是艺术的最高成就。现代学者宗白华指出：“中国是诗的国度和故乡……从《诗经》中，我们仿佛听到了古代的回响；从‘岛屿上的野鸭叫’、‘佳人立于水滨’的句子中，我们听到了时代的声音。现代人由此返回到古代的纯朴和真挚，接近无罪的人类乐园。”[宗白华，1981，第 68 页]

元代文人画作为一种新兴的艺术体系，逐渐取代了学院派的主导地位。在这一时期，花鸟画与动物画作为独立的艺术门类得到了新的发展动力。正如 E.V.扎瓦茨卡娅所言：“元代艺术及其理论的特点在于分层的清晰性、语言的精确性、形象的极度优雅与简洁。”[扎瓦茨卡娅，1975，第 127 页]

元代美学的发展表现出双重趋势：一方面是与官方艺术政策相关的严格传统主义；另一方面是深受南宋传统影响的浪漫主义与个人主义倾向（同上）。

艺术语言的联想意象体系在中国早在古代便已开始形成。如同人们多次指出的那样，中国绘画具有根本性的象征主义特点。另一个特点与汉语言的特殊性有关：个别汉字和词语可以形成同音异义的词对——这些词听起来相同，却是多义的音素。同音现象在汉语和中国绘画中广泛存在。这些音素的意义经过理想化处理，逐渐固定下来，并在长期的历史中得以保留，人们对此非常熟悉并能识别。对于不了解这些隐喻和象征意义的外行观众来说，通常难以理解艺术作品的深层含义。然而，这种复杂的语言无疑是当时的画家和受过教育的鉴赏家、知识分子所能理解的[33]。大自然中的角色，无论是植物还是动物，通常都具有美好的寓意和象征意义。其中，花卉植物构成了最大的一组象征图像，而动物、鸟类、昆虫、爬行动物和鱼类——动物画的主要表现对象——也被赋予了独特的寓意。自然界中的动植物常以“花鸟”这一类别的形式出现，在时间的推移中形成了自己的子类别，例如昆虫与鱼（虫鱼画）、鸟类与动物（鸟兽画）等。每位画家都会根据自己的构思与元素组合，赋予作品独特的意象和思想内涵。

---

[33] 例如，“岁寒三友”（松、竹、梅）；“四季花卉”（牡丹、荷花、菊花、梅花）；“四君子”（兰、竹、菊、松）。反过来，每种植物或花卉都有自己的象征意义，它们是单独描绘还是放在一起描绘，以及添加什么元素都非常重要。

在来自南方城市吴兴的一批画家中，应特别提到钱选和赵孟頫。他们以擅长“花鸟”题材的绘画而著称，其中赵孟頫因其高超的骏马描绘技巧而享有盛名。

钱选（1239－1299）是一位忠实的儒家信徒，从小研习儒家哲学并接受良好的教育。他通过了科举考试，但在即将被任命为官员时，南宋首都临安却被蒙古军攻陷。钱选拒绝效力于元朝，返回家乡湖州，过着隐居的生活，专注于艺术、书法、诗歌和教学。他是所谓的“遗民”之一，这些遗民虽然生活困窘，却始终保持自己的理想和气节。钱选最著名的学生是赵孟頫（1244－1322），与师父一起赢得了极高的艺术声誉。钱选继承并发展了宋代的艺术传统，深入研究了中国古代大师的作品，采用宋代学院派的工笔画风格。他的绘画充满了“古意”，为理解其学生赵孟頫画风的演变提供了重要线索。中国学者认为，钱选的作品是宋元之间绘画发展的重要桥梁，是文人画发展的里程碑。

在中国研究者眼中，钱选的绘画作为一个纽带，反映了中国绘画发展史从宋代到元代的过渡，是文人画发展的一个里程碑[叶尚敬，2015. P.242]。

如上所述，钱选的著名学生、元代最著名的画家是赵孟頫（1244-1322 年）--孙氏皇室后裔之一。他出生于浙江吴兴，受过良好的古典教育。在元帝国稳定时期，蒙古统治者正试图获得受过高等教育的汉人的支持，赵孟頫被召入宫廷，受到忽必烈皇帝的青睐（在中国历史上，他的谥号为世祖）。

忽必烈非常欣赏赵孟頫的品德和才能，对他的评价是：“赵孟頫出身高贵，相貌堂堂，为人正直，学识渊博，同时在文学、绘画和书法方面也很有才华，此外，他还精通佛教和道教”[引自：赵孟頫出身高贵，相貌堂堂，为人正直，学识渊博，同时在文学、绘画和书法方面也很有才华]。[引自：赵孟頫]。

赵孟頫从宋朝灭亡后居住的南方城市湖州迁至新首都大都（北京）。赵孟頫为人正直，在五年的时间里，他监督政府法规的实施和国家的改革，周游列国，为改善当地中国人的生活做了大量工作。然而，并不是所有的同胞都接受了他出国的事实。

然而，并非所有同胞都能接受他投靠蒙古统治者的事实，有些人认为这是背叛和叛国（在中国学者中，对他的严厉批评持续了很长时间）。然而，赵孟頫的寿命超过了四位蒙古皇帝，曾任两省（浙江和江西）总督，并担任过许多其他重要职务。

在任期间，赵孟頫尽量避开政治斗争，践行“朝隐”的理念（即“在朝的隐士”）。这种状态可能在他的绘画中体现出来，表现了他在参与国家事务与内心孤独之间的矛盾心境。

赵孟頫并非宫廷画师，因为他的官职在中国的等级体系中远高于一般画家。他从事绘画、书法和诗歌创作完全是出于精神上的需要。作为士大夫画（文人画的相关概念）的支持者，赵孟頫

不拘泥于学院派的规则，甚至认为这些规则过于程式化。他曾说：“我向唐代大师学习绘画，不愿与南宋画家有任何瓜葛，因为他们不值得学习”[引自：张安之，2008，第 140 页]。

赵孟頫是一位古代艺术收藏家，保存了包括苏轼（1037－1101）、李公麟（约 1041－1106）和米芾（1052－1107）等北宋和唐代书画家的作品。他将唐宋绘画的传统融入文人画，开创了这一画派的新风貌。张安之写道：“他如同文人中的‘印象派’，喜欢画兰花、竹子、树木和岩石。他为官时多画人物和马匹，而兰花、竹子等题材则是为内心的情感服务”[同上，第 139－140 页]。

赵孟頫的画作《幽篁戴胜图》（13 世纪末，北京故宫博物院，见图 78）是其花鸟画的代表作之一。戴胜鸟的名字“寿戴乌”中“寿”字谐音“长寿”，因此此画寓意长寿幸福。鸟的形象以“没骨法”绘成（即不用轮廓线条），竹子则采用双勾法完成。画面以北宋现实主义风格呈现，色调朴素，以灰棕色为主，犹如一幅蕴含“古意”的古代绢画，体现了其师父钱选的影响。

赵孟頫追求在作品中体现“古意”，延续了苏轼的艺术理念。苏轼认为：“形似不是画作的最终目的，意在笔先”[苏轼，文献]。

赵孟頫最重要的创作题材之一是“马与马夫”。据说他从童年开始学习画马，后来在为官期间重拾画笔，因画马而声名大噪。他的大多数马画作品是为官员和宫廷成员所创作，其中许多原作为后人所仿制，少数杰作传世至今[34]。

赵孟頫最为著名的多人物画之一是《浴马图》（约 1290 年代，现藏于北京故宫博物院，图 70）。此画中描绘了十四匹不同毛色的马，以及为其洗刷和照料的九位马夫。值得注意的是，赵孟頫将大部分马夫以半裸的形象表现，这在中国传统绘画中是极为罕见的。这幅画被认为是对忽必烈皇帝洞察人材能力的一种隐喻，是对其的颂扬。

在中国传统文化中，马一直是士人官员的隐喻。例如，在宋徽宗于 12 世纪编撰的《宣和画谱》中写道：“传言士人常喜爱画马，因为它们象征了士人各种作为。马有良驹也有劣驹，有快马也有慢马，有平庸的也有卓越的，有命运多舛的也有幸福的。”[引自赵孟頫，百科条目]。因此，中国画中丰富多样的“马画像”往往象征着人们不同的才能和特点。

赵孟頫在画卷中对景物的描绘也给予了一定关注，如河流和树木的刻画，这些元素帮助他营造出画面的层次感和空间深度。作品采用工笔画风，以浓烈鲜艳的色彩精细描绘，细节丰富。不少研究者认为，赵孟頫创作《洗马图》的灵感可能来自李公麟的横卷

[34] 詹姆斯-卡希尔（最优秀的元画鉴赏家之一）得出结论，赵孟頫作品中的马和 "马厩 "题材在归属上存在很大困难，因为同一时期同一题材有大量赝品和许多由不太知名的作者创作的原作（他们可能会在题跋中谎称是赵孟頫的摹本）。

《牧马图》（11 世纪末，现藏于北京故宫博物院，见图 64）。然而，赵孟頫的作品更显抒情，少了北宋大师那样的宏大气魄和大量马匹。

赵孟頫年仅 26 岁时所绘的早期画卷《调良图》（约 1280 年，现藏于台北故宫博物院，见图 72）与前者风格不同，更加简练，几乎以单色调完成，主题与李公麟的《五马图》（1090 年，现藏于日本私人收藏，见图 66）相近。然而，其构图方式却有显著差异。画作中心描绘了一匹棕色马，它正低头吃草，鬃毛随风飘动。牵着马的马夫身着唐代长袖服饰，头戴帽子，以防突如其来的强风。唐代的马夫（司官）通常是来自草原的游牧民族，如匈奴。

研究者在赵孟頫的画风中看到明显的唐代绘画影响，尤其是韩干的马题材画作，这体现在对细节的严格选择以及画面的整体艺术处理。然而，赵孟頫通过描绘有风的一天、加入人物形象，以及将画面超越单纯的动物画题材，表现出更接近北宋画风的创作理念。

赵孟頫的画作《人骑图》（1297 年，北京故宫博物院，见图 71）明显受到韩干（715－781 年）作品的启发。画上有赵孟頫亲笔题字：“自幼喜绘马。近日得见韩干三幅真迹，始悟其意。”[引自赵孟頫，百科条目]。赵孟頫于 1299 年在同一卷轴上的另一个题词证明了他解释古代绘画范例的意图：“不仅画画难，理解画画更难。我喜欢画马，因为我有天赋，能以高超的技巧描绘马。 我觉得我可以在这项工作中与唐代大师相媲美。在大自然中，一定有目光敏锐的人能够实现这一点”。同上

在赵孟頫的画卷中，他描绘了一位骑士——一名身着红色官服、戴着官帽的年轻人，骑着马缓缓前行。可以推测，这位骑士正前往都城。画卷上有署名和题款，并附有画家的题跋，说明他创作这一形象是为他的弟弟赵孟俞而作。赵孟俞当时刚刚入仕，正前往任职地点。如同赵孟頫的其他画作一样，这幅作品与唐代及北宋的画作相比，展现出更加深刻的个性化诠释以及鲜明的个人风格。画中的马被描绘得年轻，鬃毛尚未完全丰盛，但步伐稳健而有力，直立的耳朵向前竖起，表现出它是骑士可靠的伙伴与同行者[吴光宇，特罗申斯卡娅，2019. P. 211]。 一些研究者认为这幅作品隐喻着国家权力回归汉人：“在李公麟等老一辈大师的作品中，马匹通常被非汉人模样的马夫牵在缰绳下，而赵孟頫描绘的正是一位汉人官员在控制马匹”[赵孟頫]。

此外，在画卷旁，赵孟頫对唐代另一位擅长画马的画家曹霸（713－741 年）给予了高度评价。遗憾的是，曹霸的作品未能传世。赵孟頫写道：“唐时画马者，以韩干与曹霸为最，因其致力于传达古意（古意），而非外形的相似（形似）。”[赵孟頫，百科条目]。

赵孟頫有时会有意运用“古意”，以古拙手法在画马时引入比例失调的元素，这在今天看来并非技艺缺陷，而是一种艺术追求。他简化自然形态，追求古代大师那种质朴的纯真，有时使其画中的马看上去如同“充气的气球”。这一特点可以在其横卷《三世人马图》（1296 年始创，后由其子赵雍和孙赵麟续成，现藏于纽约大都会艺术博物馆，见图 73）以及《二羊图》（约 1300 年，现藏于华盛顿史密森学会弗里尔艺术馆，见图 77）中明显看出。

第二幅画卷的主题 “公羊和山羊 ”在蒙古元朝也很流行，不过在中国传统文化中，这些图像都蕴含着仁慈的含义。山羊被认为是幸福、吉祥和繁荣的象征。 在古代，这种说法被写成 “吉羊”，“吉 ”和 “喜 ”被写成 “羊”。羊 ″是一个象形字，画的是一个动物的头，上面有两只角。羊的形象在中国文化中同样是一个重要的符号。与欧洲人不同的是，在世俗文化中，羊往往象征着愚昧和从众心理，而在中国，羊作为一种食草和无害的动物，隐喻着纯真。 虽然中国本身作为一个国家是由虎和龙来代表的，但其人民却常常被比作羊。羊的形象是中国民风民俗的民族道德象征。

赵孟頫在画面左侧题字：“我以往画过马，却从未画过羊（或山羊）。此次应钟心之请，尝试写生而作。虽不能企及古人，但略能捕捉其精神。”[引自《赵孟頫》百科条目]。研究者认为，《羊与山羊图》不仅是画家的尝试，更是蕴含深意的艺术表达，甚至可能隐喻汉代两位名将的性格特征。[同上]。

让我们回到横卷《牧马图》，此画由赵孟頫及其子赵雍、孙赵麟三代艺术家完成。画卷题字表明，这幅画是为蒙古高官费青所作，他负责监察国家事务的公正性。画中描绘了马匹和中亚马夫的形象，而马夫在中国绘画中通常与战国时期（公元前 403-221 年）的伯乐形象相关联。他一眼就能判断马匹优劣的非凡能力成为准确识别公职候选人的隐喻。在这件作品中，艺术家的灵感的确来自于前述日本山本帝次郎收藏的北宋大师李公麟的《五马图》卷轴（如今下落不明）。赵孟頫在充满诗意的标题中表达了他对李公麟工艺的钦佩： “这些高贵的骏马永远不会消亡！ 历经唐宋，永垂不朽！ 画面中，它们安静地在田野里吃草，采摘青草，因为它们生活在一个和平的时代″。 [转引自：吴光宇，特罗辛斯卡娅，2019 年，第 212 页]。 在赵孟頫看来，李公麟以隐喻的形式塑造的马的形象传达了国泰民安的宋代精神[同上]。

据说，画卷上的马的形象也可以看作是艺术家形象的典故。健壮的骏马静静地站立着，耐心地等待着骑手，就像赵孟頫希望身边的专家费清能推荐他担任公职一样。

赵孟頫的另一幅作品《马与马夫》（13 世纪末，现藏于辽宁省博物馆，图 76）与唐代韩干的名作《夜照玉狮子》（742－756 年，纽约大都会艺术博物馆藏，图 7）之间也

有明显的类比。赵孟頫在创作中对韩干的构图进行了调整：他的马虽然也被拴着，但显得饱满安详，正在等待马夫送来的水；而韩干的马则充满了挣脱缰绳的张力与冲动。这种调整使得赵孟頫的作品带有另一层含义，即元代中国士人能够安于现状，并因忠诚的服务而获得应有的报酬。

在他稍后的画作《秋野饮马图》（1312 年，北京故宫博物院藏）中，赵孟頫可能以骑马者的形象表现自己，这名骑士正带领其他马匹前往饮水，暗示了他作为士人中非正式的领袖地位（这一身份后来得到确立，他被任命为翰林学士院的院长）。张安治教授指出：“画家在努力营造清净与广阔的氛围时，结合了山水画和人物画的技法，但不能说他只是模仿唐代大师。”[张安治，2008，第 140 页]。类似的骑马人形象也出现在赵孟頫之子赵雍的《骑马图》中，其中骑士独自行进，周围没有其他马匹，他侧耳倾听隐藏在高大树木枝叶间的鸟鸣。与其父相似，赵雍擅长以“双色”表现人物与马匹，其风格与父亲的作品颇为相近。

由此可见，赵孟頫开创了自己的艺术风格，他尝试将书法技法融入绘画中，革新了士人画的技法，为文人画的发展奠定了基础。他的艺术创作对后世中国画家的发展产生了深远影响。

元代，马的形象成为画作中的热门主题，许多画家都以擅长画马而闻名，其中以任仁发（1254－1327 年）的作品最为出色。他出生于江苏一个小镇，后来随家迁居至中国南方靠近上海的松江。像其他元代初期的中国画家一样，任仁发深受南宋灭亡和元朝统治的打击。他接受过水利工程师的教育（甚至在这一领域留下了一些学术著作），但他并没有像钱选那样成为“遗民”，而是选择效忠国家，担任元朝政府的灌溉工程副总监。

闲暇时，任仁发专注于绘画，这一爱好让他在历史上的声名超越了他的水利成就。任仁发的“马肖像”得到了皇帝的喜爱，丝毫不逊于赵孟頫的作品。然而，他的一些画卷带有明显的讽刺意味，这在赵孟頫的作品中较为少见。

分析他的作品《二马图》（又名《胖马与瘦马》，约 1286 年，北京故宫博物院藏，图 67），画中两匹马形成鲜明对比：一匹健硕丰盈，昂首阔步；另一匹瘦骨嶙峋、鬃毛稀疏，疲惫不堪地跟在后面。这幅画暗含讽刺意味，并通过作者直白的评论进一步强化：“官员有廉洁的，也有贪婪的。那些没有被脂肪拖累、却令国家强盛的人，是廉洁的；而那些如肥猫般肥胖的，必然是贪官。”

在元朝统治时期，腐败现象盛行，元代官员对处于屈辱地位的本土汉族百姓漠不关心。画中的胖马隐喻贪腐的蒙古官员，而瘦马象征兢兢业业却没有特权的汉族官员，他

们生活贫困但承担着繁重的职责。此外，任仁发通过马的不同颜色进一步强调了这一民族冲突：在传统中国观念中，单色动物被视为高贵血统的象征，而杂色动物则被认为是低贱的[吴广宇，特罗申斯卡娅，2019，第 214 页]。这幅画以工笔细描风格完成，画面细节处理精致，构图简洁：画面被分为两部分，每个部分都有一个独立的主体。

画卷采用工笔画风格创作，所有细节都经过精雕细琢，构图却非常简单：画面被视觉上分为两部分，每一部分都有自己的角色。

总体而言，除画作《二马图》（《肥马与瘦马》）之外，任仁发创作的大多数“马匹肖像”画作都呈现出相对中性的主题，例如《拴着的马》（13 世纪末，美国印第安纳波利斯艺术博物馆，图 68）以及《神骏图》（1296 年，哈佛大学福格艺术博物馆，波士顿，图 69）等。

在任仁发的花鸟画中，我们也能看到一些描绘猛禽题材的作品，这些作品可能唤起观者的同情和担忧。例如，他的竖幅画作《鹰隼图》（14 世纪初，美国印第安纳波利斯艺术博物馆，图 79），描绘了一只猛禽已经抓住了一只无助的小鸟，正准备享用这场可怕的盛宴。枯树枝上的干叶和鸟儿脚下的干草更加强调了死亡的氛围。

任仁发的这幅画似乎延续了南宋画家李迪的《鹰雉图》的主题。在李迪的画中，华丽的雉鸡可能还有机会逃脱那只目光敏锐的猛禽及其利爪；而在任仁发的作品中，小鸟却没有了任何逃脱的可能。冷酷的鹰已经紧紧抓住并撕咬着它的猎物，如同外族侵略者肆意掠夺他的祖国。在元代宫廷绘画中，类似以供狩猎娱乐为主题的驯养猛禽的画作非常受欢迎。这一题材的一个例子是被认为由宫廷画家徐熙创作的《架上鹰图》（14 世纪，波士顿美术馆，图 80）。画中孤傲威严但却被束缚、失去自由的鹰被徐熙刻画得极为精细：“工笔细致，多彩华丽，羽毛细节的描绘和清晰的轮廓线条使宫廷绘画与文人画截然不同，后者更强调情感的表达、笔触的动态以及单色处理的简练之美”[维诺格拉多娃，2009，第 30 页]。

任仁发的画作完全反映了他个人的情感与感受，与南宋和元代的宫廷画形成鲜明对比，对后续文人画的发展产生了积极的影响。

随着元朝的灭亡，花鸟画逐渐繁荣，而山水画在元代的衰落中丧失了其主导地位。元代的动物画取得了辉煌成就，尤其在表现马的题材上，这与马在当时的特殊象征意义息息相关。马成为元代画作的主要隐喻，象征着品德高尚、坚韧不拔的士人。在元代画作中，马的形象不再仅仅服务于军事目的，它们或被系缚，或孤独地在自然中漫步，隐喻官员服务的无用以及蒙古皇帝无法有效施用汉族精英才智的现实。尽管马的形象早在

唐代就已出现，但在元代，它被赋予了更深远的意义，不仅是勇士或官员的象征，还被视为中国的民族符号。

在 13 世纪下半叶至 14 世纪上半叶的一个多世纪里，涌现了许多杰出的画家，他们的技艺和才华为中国传统绘画注入了新的活力。元代的文人推动了文人画的发展，以及写意画风格在明代这一历史阶段的进一步演变。与此同时，工笔画风格也依然占据着稳固的地位，宫廷画家常常以工笔技法描绘花鸟、马匹、猴子、螃蟹、松鼠、鱼类、鸭子等题材。道教与禅宗佛教的僧侣对元代的动物画创作做出了重要贡献，他们的艺术对明代早期的绘画产生了深远影响，促进了文人画的繁荣和写意画风格的广泛传播。

2.3 明代宫廷画与文人画二元对立背景下的动物画发展

随着明代（1368－1644）的建立，中国开始了经济、内外政策的巩固过程，人口逐渐增长，社会趋于稳定。然而，封建制度的危机大大削弱了中国在国际上的地位，这一时期多次对外侵略战争的严重失败更是加剧了这一局面。明代的国家统治者试图缓和社会矛盾，其许多努力集中在通过确立“新儒家思想优先地位及经典儒家教育体系”，以强化封建制度和国家的思想基础。[《东方史》第 2 卷，2000 年，第 84 页]

中国与其他国家的对外关系也逐渐开始活跃起来，派遣使节前往多个国家，并组织海上远征。农业和农耕变得更加繁荣，同时纺织业特别是丝绸生产也得到了革新和改进。丝绸作为主要材料，被广泛用于宫廷绘画。元朝蒙古王朝灭亡后，恢复民族国家的理念，以及对唐朝和宋朝作为中国历史上典范“黄金时代”伟大成就的传承感，体现出一种文化乐观主义，并推动了文化的繁荣发展。

明代早期，恢复各种艺术形式的需求显而易见。在南方的文化中心，如曾为宋代首都的杭州，以及南京（明代初期的首都），经济和贸易逐渐恢复活跃。南京成为明代初期的政治中心，吸引了许多帝国官员、知识分子以及对绘画抱有极大兴趣的文化人，这使得南方成为早期文化与经济贸易的中心。（文人画）艺术家主要是官员和知识分子，他们从事艺术创作并非为了商业目的，而是为了满足精神需求。而宫廷画家则在皇家画院中以职业画家的身份从事创作，其绘画活动成为他们的主要收入来源。这一职业与业余身份的区别构成了明代绘画发展的两个主要方向。

文人画与院体画的差异不仅体现在画作的风格和内容上，也体现在画家所属的社会阶层上。需要指出的是，在明代，通常将院体画的画家归入“北宗”，而将士人文人归入“南宗”。这种区分相当具有条件性，其原因可以归结如下。

自三世纪起，中国北方地区屡遭外族入侵和战争冲突，文化发生了混杂融合。而南方几乎未受外族入侵的波及。因此，这种划分最初是由社会经济、政治以及自然经济条

件所决定的。这些因素促成了南北文化的分化，即使在外族统治的艰难时期，人口大规模迁徙也未能阻止这一分化。这种分化在元朝蒙古统治时期进一步加剧。当时，元朝在北方建立了新的都城——大都（今北京），而南方的本土汉人则努力寻求安定的生活，保留其千百年来的传统习俗。

在明代重新统一帝国的过程中，南北画派之间的竞争日益激烈，双方争论谁才是国家绘画的领军者。正是这种竞争定义了院体画与文人画的对立关系，并成为中国绘画艺术中一个重要的二元对立现象。

2.3.1. 明代早期的动物画题材

以浙派（也称为“浙派画”）为代表的院体画的复兴最早开始。浙派的成员多为宫廷画家，他们专注于大型装饰画的创作，采用宋代的工笔画风，并以摹写古代大师的作品为主。浙派画得到了皇室的支持，在宫廷美术学院成立后，其画家们被召入宫廷服务 。

浙派画起源于南宋（1127-1279）末期，由于当时的都城临安（今杭州）位于浙江省，当地的职业画家保存了这一院体画的传统。在明代复兴传统文化的时期，浙江成为保留古代艺术传统的重要中心。

浙派的奠基人之一是戴进（1388-1462），他是明代早期最重要的宫廷画家之一，并培养了许多学生，这些学生后来也成为宫廷画家。

戴进年轻时从事木工和雕刻工艺，后来转向绘画艺术，可能是因为工匠身份的局限令他感到不满。他搬到明初的首都南京，这一转变促进了他的才华发展，使他在城市文化圈内以擅长肖像画而闻名。此后，他被明宣德皇帝（1426-1435 在位）召入宫廷，成为皇家画院的画师。然而，由于同僚的嫉妒（有一种说法认为他的一幅画被解读为含有反政府暗示，引起了皇帝的不满），他被逐出画院。

虽然离开了画院，但戴进的作品在文人士大夫圈内备受推崇，许多人认为他的画作是明代最优秀的艺术成就之一。从现存作品上的署名来看，戴进很少标注宫廷画师的头衔或职务，这表明他在宫廷供职的时间并不长。戴进 60 岁左右返回家乡杭州，以卖画为生，并在当地及更广范围内享有声誉。他的作品深受收藏家的喜爱。

在花鸟画领域，他的代表作之一是《三白鹭图》（北京故宫博物院收藏），这是一幅反映其早期动物画艺术风格的佳作。戴进被誉为“通晓古今画艺的大师”，他对中国艺术和历史有深刻理解，并在创作中运用工笔技法。另一幅代表作是《蜀葵蛱蝶图》（1441 年，北京故宫博物院收藏，图 89），展现了他的画风与技法特色。画面描绘了一丛盛开的蜀葵花，几只蝴蝶在花间飞舞，旁边是一块大石头。画家采用无勾线的“没骨

法”，这一技法与其前辈钱选相似。他用细腻的笔触表现了白红相间的蜀葵花的柔美与脆弱，与表现石块的粗犷笔触形成鲜明对比。蝴蝶的描绘精确生动。（整幅作品让人联想到 18 世纪初欧洲的植物学插图，这可能反映了中国传统绘画对欧洲艺术的影响）。

根据画中题款，这幅作品是戴进于 1441 年为一位过着隐居生活的朋友所作，朋友当年年满五十。此前，戴进因遭人诬陷被逐出宫廷，回到家乡，在友人之间找到了理解与支持，犹如“花与蝶相得益彰”。尽管画家的生活经历充满波折，这幅画却充满了乐观与对未来的希望，色彩鲜艳，表现了生命的美好与喜悦（蜀葵这一追逐阳光的植物在中国象征真诚与乐观）。

生动描绘生物与无生命自然元素（植物、蝴蝶与坚硬岩石）的对比，使得画面充满了简约却精致的美感。这些画面常被用作吉祥寓意的象征，并且在宫廷画院的绘画中颇受欢迎。需要特别指出的是，戴进不仅仅是对其伟大前辈的简单模仿，他还为宫廷绘画注入了新的特征，例如对细节的极致关注、对比强烈的技法运用以及鲜明的装饰风格。这些特点被他的弟子们承袭并进一步发展。

戴进的绘画对中国绘画的多个流派和风格产生了深远影响。例如，吴门画派的创始人沈周对他的画作表现出极大的兴趣，并进行了深入研究。

值得注意的是，戴进曾在明宣德皇帝（朱瞻基，1399－1435 年）执政时期供职于宫廷画院。宣德皇帝本人也是一位出色的画家。这位皇子生于北京，接受了以儒家学说为核心的良好教育，成为明朝第五任皇帝。在其父驾崩继位后，他放弃了将首都迁至南京的计划，继续在北方的北京治理国家。在宣德皇帝统治期间（1425－1435 年），虽然中国国内并非完全平静，他仍表现出追求和平的意图。在其治下，宣德皇帝镇压了企图夺取王位的叔叔发动的叛乱；1427 年，中国军队在越南（当时为中国的一个省）遭遇惨败，随后承认了其独立；他还在北方边疆对蒙古人展开防御战。然而，总体而言，宣德皇帝倾向于和平，他努力发展国家，避免卷入军事冲突。他的明智内政政策改善了帝国的社会、经济和政治状况。此外，他大力推进对外经济和政治关系。正是在他的统治下，中国航海家和外交家郑和组织了航海探险队，成功抵达东北非和阿拉伯半岛。宣德时期，中日、中朝关系也得到了改善。

尽管政务繁忙，这位年轻的皇帝仍抽出时间投入其热爱的艺术创作。他本人积极参与绘画，同时大力支持并发展宫廷画院的艺术事业[35]。

---

[35] 宣德喜欢用美好的事物围绕自己。然而，他在位期间却发生了一个令人惊讶的故事。根据一些说法，宣德对美色的追求达到了极致，以至于出现了审美危机。
"爱丑陋"他下令在宫殿公园里建造一座亭子，并将其命名为他在那里修建了 "欲望之宫"，从中国各省征集最丑的嫔妃，而不是美女。宣德的统治被称为 "宣德之治"。

现存的大部分宣德皇帝画作以花鸟画为主，其中常见鸟兽题材，因此他常被称为动物画家。他的绘画天赋与个人创作使其形象与北宋徽宗皇帝十分相似。

宣德皇帝的代表作之一是《双犬图》（1427 年，哈佛艺术博物馆，马萨诸塞州，图 81），描绘了两只皇家猎犬。它们位于画面左侧偏下，而右侧略高处绘有一株萱草。值得注意的是，狗和植物采用了不同的技法：猎犬的毛发以宽幅的半干笔，用棕色与黑色墨的晕染表现，而脚掌、头部轮廓则用极为细腻的笔触勾勒；萱草则以黑墨的精准而果断的笔触绘成。整幅作品趋近于单色调，而多枚红色印章与画面形成鲜明对比，突出了宣德皇帝的优雅且克制的画风。

在绘画中，皇帝准确表现了狗的种族特征——萨路基犬被认为是最古老的犬种之一，这一说法得到了基因研究的支持。萨路基犬的名字可能来源于阿拉伯城市萨路克或叙利亚的塞琉西亚。这种狗在阿拉伯游牧民族中广泛流行，被认为是“高贵的”和“真主的古老馈赠”，因其优美的外形、卓越的耐力和在狩猎中追逐猎物时的高速。这种犬不用于买卖，而是作为珍贵的礼物赠送。在伊斯兰文化中，萨路基犬甚至被认为是“纯洁的”动物（其他一些亚洲猎犬品种也是如此），这一点不同于其他犬种。在唐代，这种犬传入中国。

除了狗，宣德皇帝还擅长绘制猴子，特别是长臂猿。他的画作《嬉戏的长臂猿》（1427 年，台北故宫博物院，图 85）以细腻的观察力和逼真的表现力著称，因此有人推测他可能是以实物为描绘对象，且长臂猿可能被养在皇帝的御花园中。这幅画描绘了一“家”长臂猿，画中的形象被明显地拟人化：母猿温柔地抱着幼崽，幼崽伸出手向坐在树上的父猿。画作采用了单色技法，以墨水流畅而富有表现力的笔触完成。

宣德皇帝的动物画似乎打破了社会等级的界限，画作充满了私密的抒情氛围，摆脱了宫廷学派绘画中常见的夸张和华丽装饰风格。

宣德皇帝虽然英年早逝，享年仅 35 岁，但他留下的画作不多，每一幅都以高超的技艺完成，既轻盈又优雅，没有过多的细节累赘，动物的姿态自然，风格写实。在比较宣德皇帝的动物画与易元吉的《猴猫图》（图 22）和李迪的《猎犬图》（图 45）时，可以发现三者在简洁的背景和构图中有许多共同点——仅挑选最必要的元素来表现主题。例如，宣德皇帝笔下的狗如同真实生活中一般，似乎正在嗅闻植物；长臂猿悬挂在树上；小鼠站在石头上，似乎既感兴趣又有些害怕（图 86）；兔子悠闲地漫步，猫则在皇宫的花园中玩耍或捕鸟（图 82、83）。宣德的所有画作都充满田园诗般的情调，并带有吉祥的寓意，这在其画作的命名中也有所体现，例如《吉祥开端》（1429 年，台北故宫博物院，图 84），描绘了一只母山羊和两只可爱的羊羔。

明代同时期的宫廷画家边景昭（约 1354－约 1428）的作品则展现了精美的装饰性和复杂的构图，他大约活跃于 1410 至 1435 年。边景昭出生于福建省沙县，其确切的生卒年尚不清楚。

边景昭曾在明成祖（永乐帝，1403－1424 年）和宣德皇帝（1425－1435 年）时期担任宫廷画师。在永乐年间，他被任命为宫廷画院的待诏，并在宣德初年继续任职。然而，1426 年他被指控受贿，1427 年入狱，很可能在狱中去世。

尽管结局凄凉，边景昭仍是明代重要的宫廷画家，活跃于花鸟画的领域，并在动物画中有所建树。他的创作继承了五代时期黄荃开创的“富贵”画风，以色彩斑斓的表现手法而著称。他的画作注重色彩搭配，构图严谨，并以细腻的工笔风格精准表现鸟类的比例、颜色和特征。他对色彩的运用、笔墨的优雅与细致以及复杂的构图是其画作的典型特征。

边景昭偏爱花鸟画中的“翎毛”题材，他专注于描绘植物与鸟类相结合的场景。他的风格在后来的明代宫廷学派中得以传承，吕纪是其继承者之一。

边景昭尤其喜爱绘制大型装饰性竖幅长卷。他最著名的作品之一是《三友百禽图》（1414 年，台北故宫博物院，图 87）。画中描绘了“岁寒三友”——松、竹和梅花，象征坚固的友谊在困难时期经受考验。《百鸟图》是一个象征和平与富足的吉祥主题，在明代尤为流行。《宣和画谱》中首次提及这一主题，记录了宋代宫廷画家易元吉的三幅同名画作，评论中提到：“诗人通晓树木、植物、鸟兽，以笔墨记录自然的荣枯、歌吟与寂静之时。画家的奇妙之处在于能够通过画笔展现自然的全部美感，与诗人共同创造出令人赞叹的作品。”

在《百鸟图》中，边景昭盖有四枚印章，其中两枚写道：“由观自然而修身养性”和“通晓树木、植物、鸟兽”。

可以将边景昭的《百鸟图》（约 15 世纪初期成为中国宫廷绘画中的热门题材）与巴洛克时期佛兰德斯画家描绘的“鸟类音乐会”主题作品进行对比，尤其是弗朗斯·斯内德斯的著名画作（可能与保罗·德·沃斯合作创作，现藏于俄罗斯国家埃尔米塔日博物馆，创作于 1630 至 1640 年代，见插图 98），以及梅尔基奥·德·洪代库特在 1670 年代创作的作品（图 99）。在斯内德斯的第一幅画中，描绘了一个寓意深刻的场景：众多鸟类聚集在一起，热闹非凡，它们围绕着一只坐在枝头上的猫头鹰，而猫头鹰面前摊开一本乐谱。一方面，这幅画暗示了荷兰诗人雅各布·卡茨记录的一句谚语：“每只鸟都以其本性歌唱”（即不可根据羽毛的美丽来评价鸟的歌声）。另一方面，它与伊索寓言《猫头鹰与鸟》的故事相呼应，其中猫头鹰向其他“无知”的鸟类传授智慧的建议。佛

兰德斯画家在 17 世纪流行的这一题材上，其作品特点在于充满动态的、热烈的场景，鸟类形象表现出夸张的动态甚至某种怪诞感（尽管整体基于现实主义）。同时，有理由假设，这些画家可能借助标本或者通过观察活鸟进行创作，类似于他们同时期描绘猎物静物的方式。相比之下，中国画作中的构图与风格则展现出一种平静优雅的美感，带给观者一种宁静祥和的感受，与佛兰德斯画作的热闹喧嚣形成鲜明对比。

欧洲绘画中曾出现过大量鸟类的构图。例如，在 16 世纪的意大利装饰壁画中就有类似的描绘众多鸟类的情节--雅各布-祖奇的《有鸟的房间》（1576-1577 年）。这幅画引人注目的是，祖基在一个镂空凉棚的梯级上 “栽种 ”了大量羽毛和小动物，包括外来动物，凉棚上覆盖着葡萄和开花的藤蔓。他的 “鸟室 ”呼应了中国宫廷黄尧画的学术方向，比十七世纪佛兰德斯大师的画作更为接近。 很明显，欧洲大师的艺术决定是基于实地观察，中国艺术家也是如此，尽管对一个具有隐喻语义的近距离主题的解释不同。在欧洲人那里--是一种实际的道德感、可识别的人物［巴耶夫、斯米尔诺夫、哈恰图罗夫，2022. P. 158-181］，而在中国宫廷古典绘画的基础上--是仁慈的、告别的象征主义形象。

边景昭的另一幅作品《莲鹭图》（1428 年，莫斯科东方艺术博物馆，图 88）描绘了一个吉祥主题，象征儒家理想中的贤良官员，并表达了步步高升的美好祝愿。竖幅画中描绘了九只白鹭：七只漫步于盛开的荷花间，另外两只展翅飞翔。白鹭的姿态优雅，各不相同，整幅画作空间安排紧凑，宛若华丽的丝绸织毯。

在这些作品中，边景昭使用了浓重的黑墨和半透明的白色颜料，通过对比增强了对鸟类羽毛的细腻表现。他用流畅的笔触描绘荷叶、荷花、河水和石块，展现出精湛的技艺。然而，尽管他的画作极具吸引力且富有装饰性，但他也经常因过于追求装饰效果而被批评“脱离古风”，这一点在许多宫廷画师中普遍存在。

然而，尽管边景昭的绘画技巧娴熟，并表现出极具吸引力的装饰性，但他却经常被指责过分修饰和甜美，“背离了古代的纯粹性”，这是许多宫廷艺术家固有的毛病，引起了艺术家-知识分子的尖锐批评。 正如 N.A.文诺格拉多娃所言：“许多与宫廷学派持对立立场的画家延续了文人画传统。在艺术创作的边缘领域，涌现出不同的艺术流派，例如以戴进为代表的浙派（15 世纪中期）以及以沈周（1477－1507）和文徵明（1470－1559）为代表的吴派。他们在表达情感方面比宫廷画家更加自由，而宫廷画派则越来越保守。”［维诺格拉多娃，2009 年，第 32-33 页］。

因此，在明朝早期，浙派画家的成就主要通过戴进的艺术创作得以体现。至于文人画，与院体画不同，它延续了元代以来的水平和地位，在中国艺术中占据的地位相对不

那么显著。然而，在士人知识分子之间，对院体画的反对情绪逐渐酝酿，他们认为院体画日益呈现僵化的装饰性形式和保守的特征。

2.3.2. 中期明代动物题材绘画中的院体画与文人画

在明朝中期，学术派与文人画之间的对立愈加明显。恢复后的宫廷画院延续了数百年的历史与丰富的艺术传统，其主要任务是保存并“保持纯净”。正如 N.A.文诺格拉多娃所言：“明代画家的创作对象并非外部世界或个人体验，而是对过去名家所见世界的解读”［文诺格拉多娃，2009，第 31 页］。为皇室效命的画家必须严格遵循既定规则和规范，任何偏离都会受到严厉惩罚。

花鸟画以及动物画的创作日趋复杂，叙事性和细节大大增加。宫廷画家的作品因此呈现出相似的特点，因为他们不得不遵守严格的规定。然而，在这一环境下，仍然有一些画家因鲜明的个性突破了这些限制。

明朝中期杰出的画家包括林良和吕纪，他们是浙派创始人戴进的追随者。按照当时的惯例，他们深入研究了戴进的绘画技法，尽管各自风格独具特色，他们的作品依然延续了中国传统宫廷绘画的学术风格。

林良（1428－1494）出生于广东省的一个普通农民家庭，自幼展现出绘画天赋。他通过选拔进入宫廷画院，在明宪宗统治时期，进入宫廷服务于仁智殿。林良专注于花鸟画，尤其擅长单色墨画。他的一幅杰作是《灌木集禽图》（15 世纪中叶，北京故宫博物院，图 90），其主题与明代流行的“百鸟图”相似，但采用了全新的形式。他独特地将构图设计为横幅，而非传统的竖幅。此外，他以流畅的笔触和单色墨水创作，没有使用装饰性色彩，这一特点与讲究工整细腻的宫廷装饰画形成鲜明对比。

林良的创作特点还包括在野生自然环境中描绘鸟类，而非将它们置于繁茂的皇宫园林中。例如，他的《秋鹰》（约 1465 年，台北故宫博物院，图 91）和《双鹰图》（1485 年，大都会艺术博物馆，纽约，图 92）均表现了这一主题。

在《秋鹰》中，林良通过墨与水的运用，展现了一只猎隼追逐乌鸫的场景。画中，隼象征着自然界的力量与生命的平衡，但画家通过一根斜枝将乌鸫与隼隔开，为乌鸫逃脱留下了一线生机。这幅画不同于李迪的《枫鹰雉鸡图》（图 51）或任仁发的《鹰隼图》（图 79），后者强调猛禽对猎物的不可避免的捕食，而林良的处理则显得更为乐观且富有情感张力。林良在处理这一主题时采取了不同的方式（更加乐观的表现），在技法上也有所创新：他以迅疾的笔触描绘画面，通过这样的手法突出了隼鹰飞行的速度与画眉鸟的轻快振翅。浓墨绘制的劲道笔触为画面增添了张力，同时也突出了瞬间的紧迫感与画面的戏剧性。

林良的第二幅画卷《二鹰图》展现了截然不同的风格——这幅描绘两只隼鹰栖息在树枝上的画作，充满了威严的平静与优雅的美感。难怪一些中国研究者将其比作“献给力量与勇气的独特纪念碑”[吴广宇，2019，第 71 页]。吴广宇指出，通常“隼鹰在高空自由翱翔，或在最为寒冷的高山之巅盘旋。然而，在这幅画中，两只高贵的鸟儿栖息在树枝上，显得孤僻而封闭，仿佛迷失在无人能到达的茂密森林中”[同上]。与前一幅作品相比，这幅画的笔法显得更加平静而精细。然而可以清晰地看到，除了单色画法外，林良还运用了传统的无轮廓画法（没骨法），通过这种技法表现鸟类瞬息万变的姿态和动态。

另一位活跃于明朝中期宫廷的画家以独特的风格延续了唐代画家黄荃提出的“富贵”画风，他就是吕纪（约 1439 – 约 1505）。尽管他的生平细节和确切的生卒年份尚未明确，但他在明代宫廷艺术中留下了深刻的印记。

吕纪出生于浙江省，年仅 11 岁时便被选入宫廷画院学习，起初师从戴进、边景昭和林良。在宫廷画院内，他有机会接触和临摹唐宋名家的作品，这为他的艺术奠定了深厚的基础。经过长期实践，他逐渐形成了独特的个人风格，既体现了卓越的技巧，又融合了抒情性和现实主义。

吕纪擅长使用色彩，偏好创作多彩且精细描绘的作品，常以自然角落中的野雁和水鸭为主题（图 94、95），或描绘荷花、芦苇、木槿中的白鹭（图 96）。然而，他同样熟悉林良的单色墨画技法。吕纪在画风上取得了一种平衡，将自己的绘画风格（接近工笔）有时靠近边景昭，有时又向林良的风格倾斜。他的所有鸟类画作通常都包含植物和花卉，从而增添了画面的华丽和吸引力。同时，吕纪从林良的作品中借鉴了“自由笔法”，这一技法主要应用于单色作品。有传言称，吕纪晚年甚至仿制林良的画作并出售。其典型的自由笔法风格体现在《残荷鹰鹭图》（北京故宫博物院）这幅画中。研究吕纪作品的学者指出，他的画作中“所有物体仿佛都笼罩在薄雾中，这为画作增添了一种轻柔而优雅的美感”［吴光宇，2019，第 72 页]。他的风格常被称为“明代花鸟画的宫廷学派风格”。吕纪的作品不仅展现了他在色彩和细节上的极高造诣，还反映了他对传统与创新的兼容，并在明代宫廷艺术中占据了重要地位。

遗憾的是，吕纪的作品流传至今的数量不多，这被认为与满洲征服造成的影响有关。在现存作品中，包括一幅名为《杏花孔雀》（1498 年，台北国立故宫博物院，图 93）的竖轴。这幅画与莫斯科东方国家博物馆收藏的《梅树下的孔雀》非常相似［参见斯奇约夫，2014 年，第 85 页]。画面中央描绘了一只华丽的孔雀，它的长尾羽收拢，站立在一块巨大的岩石上，周围环绕着盛开的牡丹和梅花树。一切元素均象征明代皇室的

富丽与尊贵。吕纪使用了鲜艳饱满的色彩和工笔风格，创作出这幅庄严而华美的作品，堪称皇室收藏的典范之作。

另一幅作品《桂菊山禽图》（15 世纪末至 16 世纪初，北京故宫博物院，图 97），则呈现出完全不同的动感氛围，充满了宫廷花园中多彩飞鸟的喧闹场景。一对鲜艳的捕蝇鸟正在分食一只蟋蟀，其他鸟儿纷纷飞向盛开的桂花丛，互相鸣叫，或好奇地注视着地面上的一切。画面中的古老植物的节疤树干以及粗糙的岩石，与背景中盛开的菊花形成了鲜明对比，后者散发着浓郁的芳香。整个花园生机盎然，景物自然地营造出一种轻松愉悦的气氛，充满了对自然的赞美。

在另一幅作品《四凫鸟禽图》（1501 年，台北国立故宫博物院，图 94）中，则传递了完全不同的季节气息和情感。画面描绘了一处被积雪覆盖的水塘岸边，寒冷中蜷缩着的野鸭正在休息，吕纪精准地刻画了它们的姿态。老树的光秃枝丫垂向水面，其中藏着一对鸽子和几只瑟瑟发抖的小麻雀。画家通过高远的地平线描绘出景深，用细腻的构图和简洁的配色展现了寒冷冬日的寂静与无风的清晨氛围。

林良和他的学生吕纪是明代中期学术潮流的杰出代表。在他们的作品中，人们可以注意到贡笔画的主要使用，但在宫廷画中，文人画的思想明显开始出现，这决定了明代后期向世笔画的过渡

值得注意的是，文人画虽与院体画处于对立立场，但其发展从未止步，却不是在宫廷画院的环境中，而是在远离皇宫繁华与喧嚣的边缘地带悄然延续与成长。正如Ｈ．Ａ．温诺格拉多娃所言，明代文人画家的作品形式本身就“摒弃了公共性：在诗歌中体现为简短的抒情小品，而在绘画中则表现为小型册页、卷轴，或是优雅高贵的花卉图”[温诺格拉多娃，2009，第 33 页]。这些画作反映了画家对精神宁静的追求，这种追求与道家提倡的法天合一的原则以及对人与自然和谐统一的向往相契合。正因如此，道教与禅宗佛教的僧人们在文人画的发展中扮演了重要角色，这并非偶然。

进入新的历史阶段后，文人画家的创作逐渐受到富商和地主的支持，这些人追求自然中的自由生活。文人画的作品开始活跃于艺术市场，艺术家通过出售画作表达当时知识阶层的需求和审美偏好，同时也满足了赞助者和资助者的审美品位。

这种局面特别体现在苏州的发展中。苏州在 14 至 15 世纪之交成为南方的文化中心之一，经济繁荣。由于远离明朝首都北京，苏州成为思想家和知识分子隐居和自由生活的理想之地，包括诗人、文学家、哲学家和画家。

因此，苏州成为“吴门画派”的诞生地，这一画派大大推动了文人画的发展，并逐渐取代了学院派画风。在吴门画派的推动下，工笔画风格被写意画取代，绘画语言的核

心转向了古代中国艺术形式和东方美学，与知识分子的精神追求和写实传统相结合。吴门画派的主要代表人物包括沈周、文征明、唐寅等。

在我们的研究中，沈周（1427–1509）是最具研究价值的代表人物，他是吴门画派的创始人，也是花鸟画的重要画家。在他的动物画中，可以看到新的风格特征和技法。他的诗、书、画三者融为一体，展现出非凡的优雅。他被誉为“诗、书、画三绝”的大师。

沈周出生于苏州的一个书香门第，家族拥有丰富的艺术收藏，从小便浸润在艺术与古物的氛围中。他学习模仿宋元时期的古画技巧与构图，并拜杜琼为师。沈周一生致力于艺术创作，拒绝参加科举考试，从而避开仕途。

沈周逐渐形成了自己的绘画风格，描绘日常生活中常见的事物：周围的物品、水果、蔬菜、鸟类、花卉以及各种家养动物。

他性情随和，往往不拒绝购买者的请求，有时还会应要求在模仿作品上署名，这导致今天对其作品的归属问题颇为复杂。

沈周因其花鸟画享有盛名，他擅长以墨和笔在最好的宋代传统中进行创作。他善于运用墨的流动性和润泽感，画风以表达力和大胆笔触著称。

沈周的一件著名作品是他的《观物之生写生册》，目前收藏于台北国立故宫博物院。在俄罗斯的研究中，这部作品被翻译为《生物图册》。该册页包含 16 页，主题涵盖鸟类和动物，每页附有沈周在 1494 年至 1497 年间撰写的评注。从构图、形式到技法，这些册页全面展现了沈周的创作方法和独创性。在这本册页的前言中，沈周提到填充这些页面对他来说是一种娱乐和享受，同时这部作品也反映了他对艺术的深厚热爱。

在册页的第十五页，画家描绘了他的一只家猫，这只猫蜷缩成一团，愉快地望向一旁。其条纹毛发通过不同浓淡的墨笔线条被细腻地刻画出来（图 103）。有研究认为，这幅画的主题可能隐含了一个著名的寓言：“骐骥、骅骝、飞兔、麟驹，皆为天下良马，但若用它们捕鼠，还不如一只跛脚的猫更适合。”［引自：吴光宇，2019，第 78 页］。寓意是，即使是能力非凡的官员，有些事情也需要普通人去完成，每个人都应履行自己的职责。

有趣的是，自唐宋时期以来，猫的形象在中国绘画中非常受欢迎。到明代，关于这些毛绒绒家宠的作品依然需求旺盛。例如，一幅 15 世纪无名画家的横卷作品《波斯猫》（图 102）展现了猫的形象。这类画作的寓意可能与“耄”这一词语的谐音相关，因其与古代中国表示 80 至 90 岁老人的词语发音相同。画中描绘了一只猫和一丛象征富贵的牡丹，寓意长寿、富裕与繁荣（图 21、43）。然而，这类画作的象征意义有时可能退居其

次，更多地表达对猫优雅和美丽的欣赏——像沈周一样，许多画家对家宠怀有真挚的喜爱。

沈周追求为自己的作品注入“生命”。他的技法中偶尔的随意感和表现力可能让部分观众不适应，但正是在这种技法中，他努力展现作品中的“精神”。他曾认为自己“超然于绘画之外”，或许正因为如此，他的作品体现出一种非凡的自然感、简单与生活之美。沈周的绘画风格对后来的艺术家产生了深远影响。

除了花鸟画的子类别，在明代中期，动物画也以意想不到的方式出现在其他艺术家作品中。例如，周臣在他的作品《苏州的城市乞丐》（《流浪者》，1516 年，夏威夷檀香山艺术博物馆，图 104）中，通过对真实生活的反映，展示了动物的形象。

周臣（1460-1535 年）与沈周一样，出生于江苏省的苏州，这里是著名的绘画中心。他专攻山水和人物画，因此这幅卷轴可以说是另一种题材下的少见动物画例。周臣精准描绘了家畜（如山羊和狗）以及流浪者驯养的动物，如猴子、松鼠甚至蛇。这些动物都被拴住，为衣衫褴褛的流浪者帮忙谋生。这幅画充满了社会现实主义，没有表现出作者的“疏离感”，反而显现出画家对这些被迫在城市中挣扎求生者的同情，对其充满矛盾与悲剧的生活深表关切。

为了避免对皇室赞助的依赖，许多文人画家转而寻求私人收藏家或赞助者的支持。他们偏爱写生创作，作品自然流露出优雅之美，同时具备真实可信的生命力，与浙江画派和宫廷画家的作品形成鲜明对比。此外，吴门画派的画家逐渐将个人情感和思想融入画作中，这对下一代画家产生了深远影响，并推动了“写意画”的形成。尽管文人画家与宫廷画派存在理念冲突，但当时知识分子群体仍然对宫廷画师保持尊重。两个流派都取得了重要成就，为中国艺术的发展作出了巨大贡献。

2.3.3. 明朝晚期文人画的优先地位

在明代晚期，许多知识分子开始放弃追求官僚仕途，因为通过日益复杂的科举考试变得愈加困难。备考和考试的过程消耗了大量的时间、精力和财力。因此，不少年轻的知识分子为了追求平静的生活和体面的生存条件，选择以艺术创作为生，靠出售画作维持生计，而画作的需求也非常高。这样的社会环境促进了文人画的繁荣和南方艺术市场的蓬勃发展，尤其是在苏州和杭州这样的大城市。

与文人画相比，明代晚期的院体画出现了衰退趋势，这与当时国内外政治、军事不稳定以及国家整体危机密切相关。在这样的局势下，皇室大幅削减了对宫廷画院的资助。而文人画由于无需依赖统治王朝的支持，得以独立发展。

知名的文人画家通过出售自己的作品实现自给自足。

在明代晚期，文人画领域涌现出许多杰出的艺术家，他们采用了“写意”画法（即以意境为主、笔触简练的画风）。这一时期的代表性人物包括“吴门画派”的传人陈淳、徐渭和陈洪绶，以及南宗画派的代表董其昌。他们的艺术活动与被称为“青藤白阳”的时代（青藤是徐渭的号，白阳是陈淳的号）密切相关，这一时期大致涵盖了 15 世纪末至 16 世纪初。

徐渭(1521－1593)是明代著名的画家、书法家和文学家，以其卓越的艺术天赋和非凡的个性著称。他出生在南方绍兴（靠近杭州）的一个贫困家庭，幼年丧父。凭借他的诗才和绘画天赋，徐渭在家乡早早声名鹊起。然而，他多次科举失败，最终放弃仕途，沦为贫困潦倒的生活。他的年轻时期结识了许多志趣相投的文人雅士，他们共同沉浸于艺术创作、书画兴趣的探索之中，这对徐渭个人的发展和才华的释放产生了积极的影响。然而，接踵而至的事业和个人生活的失败给徐渭的精神健康带来了沉重打击。他性格暴躁易怒，这可能与他患有躁郁症有关。他甚至因个人原因锒铛入狱。出狱后，徐渭继续从事艺术创作，通过出售作品维持生计，但最终在贫困中去世。他常被称为“中国的梵高”，因二人命运多舛且精神状态相似。

尽管命运多舛，徐渭对中国传统绘画的发展做出了巨大贡献。他不仅投身于绘画创作，更专注于诗歌、文学和书法（他将书法视为自己的主要事业），而将绘画成就置于次要地位。尽管如此，他在山水画、故事画、花鸟画等多个领域皆有卓越表现。多亏了徐渭，他使泼墨单色画风格和写意画风格得以普及，同时推动了文人画流派的发展。他的艺术对后世画家产生了深远影响，包括清代著名画家、诗人兼书法家朱耷（八大山人），以及“扬州八怪”画派的代表人物。此外，他还影响了许多现代画家，如吴昌硕、齐白石及其他继承和发展国画传统的当代艺术家。

毋庸置疑，徐渭不能像易元吉、宋徽宗或明宣宗那样被归为动物画家。他的才华远超这一范围，更重要的是，他的艺术反映了晚明时期文化变革中新的理念与视角，这些变革影响了中国传统绘画的发展。正如 N.A.维诺格拉多娃所指出的：“通过将书法艺术与绘画有机结合，徐渭大胆创新的笔墨风格以隐喻和象征为基础，试图重现自然界自由的形象，并开辟了一条直观地理解自然万物本质、展现其内在精神的道路。”［维诺格拉多娃，2009，第 34 页］

尽管如此，徐渭的几幅作品中还是包含了动物形象，我们也可以在朱耷、齐白石及许多 20 世纪艺术家的动物画中看到他的画风回响。在晚年，他转向花鸟画，尤其钟爱描

绘花卉与植物。正如一位中国研究者所写：“他的画作无不自然奔放，充满卓越的魅力。”［王中旭，2008，第 55 页］

例如，徐渭的《黄甲图轴》（1563 年，北京故宫博物院，图 105）展示了与明代其他画家截然不同的风格。他用笔蘸取浓厚但稀释的墨水，一笔勾勒出莲叶和螃蟹的轮廓，笔触中可见墨迹的晕染和色调的过渡，展现了画家的自信与从容。他以自由宽广的笔触描绘对象，宽大的墨块与纤细的线条相互交替，创造出令人惊叹的视觉效果，通过墨色的精准渐变展现生动的层次感。他的画作中融合了草书般流畅而有力的笔划，以及用水墨“泼洒”而成的广阔莲叶、葡萄、牡丹或“跃动”的鱼儿和动静交替的螃蟹。如在《鱼蟹图卷》（16 世纪中期，天津自然博物馆，图 106）或同一时期的《鱼》（图 107）中，他描绘了类似的动态。

他的作品充满了空气感，蕴含着巨大的形象表现力，使他的风格与禅宗画僧的画风相近。在此背景下，还应提到晚明“四大家”之一的另一位著名画家陈洪绶（1598－1652）。陈洪绶出身贫寒，与徐渭一样出生于绍兴（浙江省），始终与普通百姓保持紧密联系。他涉猎多个画种，尤以人物画闻名。陈洪绶与徐渭在艺术理念上存在分歧，他对文人画家所谓的“游戏笔墨”持否定态度。陈洪绶一生多次转变职业身份，曾是学者、官员、僧侣和画家。他在儒家的入世理想与佛教的隐逸生活之间痛苦挣扎。满清入侵中国后，他隐居山林，伪装成一名佛教僧侣。后来，他定居杭州，通过出售自己的作品维持生计。他的作品以清晰简洁的构图和鲜明的装饰性著称。

陈洪绶的绘画风格借鉴了李公麟和赵孟頫的艺术手法，但他更多地以宋代绘画的改革者而非模仿者闻名。同时，他还是一位杰出的篆刻家，对篆刻艺术的发展做出了重要贡献。

在陈洪绶的《梅花山鸟图》立轴（1649 年，台北故宫博物院藏，图 109）中，他描绘了一个风平浪静的日子。一株盛开的梅树从一块巨大的岩石中“生长”出来，枝头栖息着一只孤独的鸟，这或许是画家自身的隐喻。细看之下，可以发现庭院并不整洁：岩石左侧是一棵孤零破旧的老树桩，周围是光秃的泥土和杂草。梅树白花与绿芽点缀其间，枝条试图穿过岩石上的裂隙向外伸展。这些元素可能象征着明朝的衰落——在画作完成之时，明帝国已被满清所灭。陈洪绶通过这段时期的多幅作品，用隐喻和含蓄的表达方式传达自己的思想。

陈洪绶的构图可以与宋代晚期另一位画家周之冕的《梅花野雉图》（辽宁省博物馆藏，图 108）相比较。这两幅画都采用了直立轴的形式，描绘了盘虬老梅，树下点缀着岩

石，树枝上停留着鲜艳的孤鸟。然而，与陈洪绶相比，周之冕的画风更加自由，采用了近乎单色的技法，并以生动的笔触表达主题。

因此，写意画风的追随者（包括吴门画派的代表人物）在明代晚期占据了重要地位。他们的作品对清代艺术的发展产生了深远影响。

在明代晚期，另一位吴门画派的追随者、学者、画家兼书法家董其昌，通过其创作与理论著作，对文人画的理念和新的美学原则的传播起到了重要作用。他关于绘画“表现力”和“神韵”的理论见解，对清代及其后的绘画发展具有重要意义。

明代晚期，随着帝国逐渐衰落，院体画在中国绘画艺术中逐渐失去了主导地位。虽然它未能达到宋代的辉煌高度，但仍然长期保持其重要地位，并对清代绘画产生了显著影响。

中国传统绘画发展的重大飞跃，很大程度上与文人画的发展有关。文人画更多地依赖私人订制以及资助和赞助。陈淳对写意风格的推广，对文人画精神的充分体现产生了巨大的影响。这一风格后来在徐渭的创作中得到进一步发展，并达到成熟。正如娜·阿·维诺格拉多娃所言：“陈淳以自由、简约的写意风格对抗院体画的冷漠技艺、冗长叙事和理性主义，他重新诠释了写意画，不仅强调‘写意’，更注重‘表达灵魂’。”［维诺格拉多娃，2009，第 34 页］。在明代，文人画分化为正统派和独立派，分别侧重于绘画中的“雅致”和“意境”［同上］。如果说元代的绘画迎合了崇尚审美的道教僧侣的品味，那么到了明代，文人画的支持者则转向富有的城市商人和贸易家，其风格也在一定程度上迎合了他们的审美需求。

第三章 满清统治时期及中华民国初期中国动物画的风格多样性（清代，17 世纪中期－1912 年；1912 年－1940 年代）

中国历史上统治时间最长的最后一个朝代是清朝（1644－191236），由满族建立，历时近三百年。对于土生土长的汉族而言，满族被视为来自东北地区的外族（他们是女真族的后裔）。清朝时期的一个显著特点是多文化背景的形成，这与外族统治者的上台以及外国艺术家、学者和工匠在宫廷中的活跃密切相关。本章还探讨了辛亥革命（1911）

[36] 满清王朝的皇帝包括：顺治（1643–1661）、康熙（1661–1722）、雍正（1722–1735）、乾隆（1735–1796）、嘉庆（1796–1820）、道光（1820–1850）、咸丰（1850–1861）、同治（1861–1875）、光绪（1875–1908）以及宣统（1908–1911）。

和“五四运动”（1919）后艺术发展的头几十年。这一时期以文化融合为特征，直至1949年中华人民共和国的成立。

3.1. 朱耷的“美学抗争”[37]及其动物画作品

1644年，满族攻占中国首都北京后，中国国家体制和民族文化开始经历转型。在清朝初期，其政策总体上以巩固旧有的封建秩序为目标。这一政策促进了满族的特权地位，使其通过对国家资源的掠夺迅速致富。而汉族的权益却受到诸多限制，包括禁止通婚、严格规定行为规范、服饰以及发式（汉人被强制剃发蓄辫）。与此同时，满族推广自身的传统，引入其语言和文字，并对汉族传统文化习俗进行限制。通过这些手段，满族统治者试图在早期牢牢确立其在中国的统治地位。

清代的文化改革不仅限于语言文字领域，还涉及抹黑明朝统治者及中国的民族历史。这些举措在中国知识分子阶层中引发了强烈的不满和抵制。江南地区及其文化中心——浙江、江苏以及沿海城市上海，成为保存民族传统的主要阵地。正如前文所述，江南地区长期以来便是中国传统工艺和艺术的发源地与发展中心，其中包括绘画艺术。该地区的地理位置优越，自然资源丰富，这些因素也助推了其繁荣。

清朝早期，中国绘画的发展面临诸多困境。许多艺术家被迫转变身份，成为佛教或道教僧侣，他们流亡四方，几乎成为社会的边缘人，甚至遭受清政府的怀疑。为了逃避残酷的镇压并继续创作，画家们选择隐居或在佛教寺庙和道观中度日。这些受过良好教育且家世显赫的画家致力于保护书法和绘画的传统，并在作品中表达个人情感和对满族政策的不满。尽管社会形势复杂，但正是这些知识分子的努力，清代的中国绘画不仅得以保存其优秀传统，还在许多方面取得了新发展。

清朝早期的绘画以两个主要画科——花鸟画和山水画为主。这些古老画科的意象世界极为丰富，成为画家表达思想和情感的重要载体。动物画同样蕴含许多象征意义，使画家能够通过隐喻展现个性和情感。

中国艺术史学界通常将清代画家分为三类：传统主义画家（以擅长山水画的董其昌为代表）、个性主义画家（即发展文人画的画坛怪杰）和以宫廷画风为代表的学院派画家。

需要指出的是，个性主义画家中，许多人在明朝灭亡后遁入佛门，被归为“清初四僧”——弘仁、髡残、朱耷和石涛。这四人中，只有朱耷创作了花鸟画，并在动物画领域留下了重要贡献，其余三位僧侣则以山水画为主。

---

[37] “美学抵抗”一词首次由塔·阿·阿斯特拉罕采娃在其具有开创性的研究《1920–1940年代本土陶瓷雕塑中动物画主题作为主导原型》中提出，该文章发表于《艺术学》杂志 [阿斯特拉罕采娃, 2015. 第531页]。作者将“逃避主义”倾向和“美学抵抗”定义为20世纪上半叶俄罗斯动物画领域的重要问题之一。

值得一提的是，朱耷和石涛与明代被推翻的皇室有亲属关系，这对他们的命运产生了深远影响。他们在个性主义画家中格外突出，以其卓越的艺术成就和非凡的个性，为后世留下了丰厚的遗产，但这些价值在当时并未立即获得认可。石涛（道济，1630－1717）是一位禅宗信徒，他在作品中讽刺传统主义，主张“如自然般，执笔创作应当自然而然，就像花的形象和‘统一的线条’”[石涛，2014，47 页]。这些画家的创作核心在于艺术家的自由与独立，强调像徐渭那样赋予每一件普通事物深刻的精神内涵[维诺格拉多娃，2009，37 页]。

朱耷，号八大山人（1626－1705），是清初最著名的个性主义画家之一。在他的动物画中，朱耷以象征性和表现力鲜明的手法，讲述了自己人生中的悲剧。

朱耷出生于江西南昌的一个贵族家庭，其家族属于明朝皇室的旁支。他的祖辈世代居住在南昌，但在满清入主后，他们失去了所有的财富与地位。少年时期，朱耷随父亲学习，其父是位博学的文人兼书法家。朱耷自幼天赋异禀，八岁便能作诗，十一岁已开始绘画。他接受了传统的经典教育，但因政权更迭及明朝的灭亡，未能参加科举。国家的巨变及个人的不幸（父亲和妻子的去世）对这位年轻的贵族画家的心理造成了严重创伤。他不得不隐姓埋名，性格变得孤僻而怪异。他甚至假装耳聋，忘记自己的名字以躲避追捕。他的精神一度失常，沉迷于酒，时常难以自控。

二十多岁时，朱耷进入一座佛教寺院出家，在那里他得以隐居并专注于艺术创作。他的绘画传承于元代画家倪瓒和牧溪，作品具有简练的构图、自由的笔触和夸张的形式，风格与徐渭、梁楷颇为相似。

朱耷的生平记载较少，他的多重身份和不同署名增加了考证的困难。晚年，他被称为八大山人，这个称号的含义至今仍有争议（有说法认为他在 1685 年自创此号，也有人认为是其童年时的绰号）。朱耷本人解释道：“‘八’代表世界的八个方向，‘大’是伟大，‘山人’是隐士，所以我是为世人所知的‘伟大隐士’”。［万新华、张庆芳，2008 年，第 100 页］

青年时期，朱耷在佛寺中参禅修行。后来，他回归世俗生活，因精神上的重大转变及禅宗思想的影响，其画风变得大胆而怪诞，作品中花鸟的形象充满了讽刺与变形，同时也逐渐形成了他的个人风格。

朱耷的成熟时期和晚年的作品展现出他完全成熟的个人绘画风格。此时的作品更加平静内敛，体现了他深厚的人生经验。他的画作更贴近自然，画面简洁空灵，用多种墨色描绘出柔和流畅的笔触。

朱耷的花鸟画以及动物题材作品充满了神秘色彩，带有多种解读可能。他描绘现实世界中的事物和生物，但以极具表现力的方式创作，意在捕捉和传达鸟类、鱼类或动物的“形象”，而非其具象特征。他笔下的角色被赋予情感，性格各异，但同时又有许多共通之处。他那无形的鸟儿往往单脚站立，摇摇晃晃，鱼则要么直奔水底，要么从水中抬起满是疑问的大眼睛仰望天空；石头和植物仿佛从“天上”悬垂下来，而水果则形似圆形巨石。

朱耷的作品充满了引人思索的空白与谜团。人们认为他通过这些作品表达了隐秘的政治隐喻，展现了他“审美抗争”的精神以及反对满族统治的立场。他的画风极具个人特色，创作以写意风格为主，运用泼墨技巧、书法式的线条以及看似随意的笔触，这些特质进一步增强了作品的情感张力。

朱耷的艺术创作基于对自然的深刻理解，他成熟期的作品极为简洁和极简主义，画面中常仅描绘一块石头或一只鸟。但通过寥寥数笔，他却能唤起观者丰富的情感联想。他特别擅长刻画孤独的小鸟或弱小的雏鸡，这些形象仿佛在辽阔而冷漠的空间中“沉没”，令人不禁产生怜悯和情感共鸣。他笔下的鸟常常耷拉着身子，或单脚站立，显得不安，眼神或是倨傲地半闭着，或是惊恐地瞪圆了向天注视。这样的特质体现在他 1679 年创作的《山水花鸟画册》中的作品，如《鹌鹑图》和《雉鸡图》（现藏于上海博物馆，图 115、图 118），以及《花鸟、鱼虫画册》中一幅无题作品（图 119），还有他的单幅作品《孤禽图》（中国国家博物馆藏，图 116）、《瓜鸟图》（图 117）等。这些画作以其细腻的情感表达和独特的艺术手法，始终引发观众深深的共鸣与沉思。

许多研究者指出，朱耷笔下的鸟兽眼睛十分独特——眼白突出，瞳孔细小，总是朝向天空，有时凸起，有时半闭，仿佛在梦中。这些目光有时显得傲慢，有时充满疑问，有时则透着无尽的忧伤和无力感。这让人联想到，画家在这些单脚站立、孤独无助的生灵形象中描绘了自己。

朱耷的作品不仅具有独特的艺术魅力，还充满了孤独与疏离感。画面中大面积的留白带来强烈的视觉冲击，同时承载着深刻的思想内涵。朱耷的作品充满悖论：他是更想表达孤独带来的痛苦，还是对隐居生活的享受？后者不仅意味着远离世俗喧嚣，更是一种精神上的自由。毫无疑问，这种表达反映了朱耷对禅宗思想的信奉：心无拘束，与世隔绝。画家正是通过这种“自由”，将观者引入自己的艺术世界，激发共鸣与同情。

朱耷的艺术以简化传统花鸟画的构图为导向。他的一个重要艺术手法是用小而简单的画面表现宏大而深刻的思想。无论是画花草、鱼虫，还是鸟兽，他仅用寥寥数笔线条和墨点，就能传递出深远的意义，并在这份简单中彰显美与审美。

朱耷的许多鸟画没有明确的标题，有时甚至难以确定所画鸟类的具体种类，因为对于画家而言，这并不重要。他的思维基于“意象”而非现实形象。观者在欣赏他的作品时，不禁联想到中国早期绘画中的类似手法。例如，《花鸟虫鱼册》专辑中一幅“无题”鸟画（现藏于华盛顿弗利尔艺术馆，图 119）与牧溪的《苍松寒鸦图》（图 55）颇为相似。两者的鸟类形象和构图手法非常接近，但同时又各有不同。朱耷几乎完全放弃了背景和附加细节，他笔下的鸟类几乎总是“栖居”于虚空之中。在他的画作中，我们再次发现一种隐秘的象征意义，这种意义难以为外行所理解，却完全符合早在 11 世纪就已形成的文人画美学理论。根据这一理论，绘画应当表达创作者的内心世界、思想和情感，而不仅仅是熟练地再现对象表面的“外壳”。

除了与牧溪的相似之处外，朱耷的某些画作还令人联想到明代画家徐渭的画风，甚至是对他的模仿，这可以从朱耷的题款和评论中得到验证。这一点在他的作品《牡丹与孔雀》中尤为明显，该画创作于 1690 年（现藏于上海刘海粟美术馆，插图 112）。在宫廷绘画中，孔雀通常被描绘为来自皇家园林的尊贵之鸟，而在朱耷的笔下，这些孔雀与传统形象毫无相似之处。它们头大且不美，尾巴虽然仍有“孔雀”的特征，却短小且凌乱。鸟儿栖息在石崖上，甚至连那在悬崖下盛开的牡丹，以及逆自然规律向下生长的竹叶，也未能使朱耷的这幅画看起来美观或具备审美吸引力。相反，这幅作品更像是一种辛辣的讽刺，是对传统吉祥题材“花鸟画”的一种戏谑。在朱耷的版本中，它显得怪诞、奇异且杂乱无章。创作这幅画时，朱耷将自己的批判矛头指向满清宫廷的中国官员，画中那些可怜的孔雀正象征这些官员。他们失去了自己的尊严，头戴三根孔雀翎的官帽（清朝官员的标志），卑躬屈膝地为外来统治者服务。这种荒诞的情景通过向下生长的牡丹花和悬在鸟儿头顶的巨石得到了进一步的强调。巨石象征着清朝的统治，如同这颗“向下发展的花”，预示着其不可避免的衰败。

朱耷从未对鸟类学的准确性感兴趣，他描绘的鸟类非常奇特、非现实中存在的生物。在他的作品中，人们注意到鸟类常常位于极为危险的地方——干枯的树枝、悬崖、岩石上，就像在《双禽图》（现藏于京都住友勘之助收藏，插图 114）中一样，或者出现在纯白背景的“空白”中（插图 107、108）。在他的作品中，每一个细节，无论是眼神的表达还是角色的姿态，都传递出压抑、悲痛与绝望的情感，这是画家对其失落故土的无声“呐喊”。朱耷一生中创作了大量以鸟为主题的画作，这些作品在他的动物画遗产中占据了最大比例。正如前文所述，他通过鸟类的形象描绘自己或以讽刺形式表达对清朝政权的不满。他的花鸟画具有独特的风格，常采用非传统构图，表现出强烈的表现力与审美意趣。

随着清朝统治的逐渐巩固，画家对推翻政府、恢复旧日王朝的希望逐渐破灭，他的心境也随之变得愈发平静且忧郁。他的晚期作品之一《双鹰图》（1698 年，故宫博物院，图 113）便是一个典型例子。该作品与林良的《双鹰》（1485 年，大都会艺术博物馆，纽约，图 92）有相似之处。然而，与林良画中雄鹰栖息在茂密高树的形象不同，朱耷将雄鹰“放置”于地面，描绘它们立在路边的岩石上。这种处理显然带有象征意义，可以用成语“从天而降”来概括。可以看出，在这一时期，朱耷的绘画风格变得更加内敛。他的晚期作品如《松鹿图》（17 世纪下半叶，湖南省博物馆，图 111），甚至展现出一些“温和”的特质，仿佛体现了他试图遵循花鸟画传统模式的努力。

朱耷对酒的嗜好和精神疾病也体现在他的画作中。喜爱他才华的支持者会为他送来纸张、丝绸、毛笔和墨，因为他经常无力购买这些创作材料。在这样的状态下，他有时会随意将墨汁泼洒在纸上，或用“旧扫帚”甚至自己的头发将墨迹涂抹开，画面的物象模糊不清，构图显得凌乱。然而，他会在这些“随意”的墨迹和线条中，用细笔以惊人的精准勾勒出鸟类、植物、花卉、山川、竹林和岩石的形象。

鱼的形象在朱耷的动物画中极具代表性。这些鱼的描绘源自道教、儒家和佛教的意象体系，同时其受欢迎程度也与汉语中“鱼”字的发音特点密切相关。“鱼”字是“余”（即剩余、富余）的同音字，在中国传统文化中象征着“年年有余”，是一种对繁荣和富足的美好祝愿。在道教的意象隐喻中，鱼或一群在水中嬉戏的小鱼象征着自然的本真和隐士的独居生活，代表选择精神修行之路的人的境界。捕捞鱼在道教文学中直接与对“道”的领悟过程相关，而渔夫则被视为道教智慧的象征。然而，在朱耷的作品中，鱼的形象获得了独立且多样化的象征意义。与描绘鸟类时一样，朱耷在鱼的眼睛上给予了极大的关注。在他的诠释中，鱼的眼睛象征着人类对现实生活中无限却无法实现的梦想，同时也反映了人类在追求幸福过程中的渺小与徒劳。这些带有深刻哲学意蕴的鱼形象，赋予了朱耷的作品更为丰富的精神内涵和艺术价值。在其作品《花鸟鱼虫册》（弗利尔美术馆，华盛顿，插图 120）中的《鱼》，画面的笔触和表现力与徐渭的《鱼》（图 107）极为相似。然而，朱耷的画作中缺乏徐渭那种与自然保持距离的态度，也不带有对自然的纯粹赞美与欣赏（徐渭画中的鱼甚至“微笑”着潜入水中）。朱耷以鱼的形象作为隐喻，抒发了他的爱国情怀、对现实政治局势的愤恨和无力改变现状的绝望。他只能通过绘画来表达这些情感，例如《鳐鱼》（图 121）、《鱼》（插图 122）以及《鱼石图》（1689 年，中国国家博物馆，插图 123）。在《鱼与石》中，孤单的鱼和独立的岩石格外鲜明，象征着无法摆脱的孤独和无力感。

朱耷也乐于描绘家养宠物，如《杂画（猫）》（图 124）和《猫》（图 125）。这些画作与沈周的《猫》（插图 103）中的画面颇为相似。可以看出，朱耷极大地简化了形象和构图，将画面内容压缩到最小程度，却进一步增强了绘画的表现力。然而，这两位画家有很多共性：他们都钟爱创作小型册页，而非大幅长卷。沈周的《观物之生写生册》（台北故宫博物院）和朱耷的《花鸟虫鱼册》（弗利尔美术馆，华盛顿，插图 119、120）、《山水花鸟册》（上海博物馆，插图 115、118）都是经典之作。他们不仅在册页中绘画，还融入了书法题跋和印章，赋予这些册页独特的美感和深刻的意义，甚至具有极为现代的视觉效果。

朱耷的《猫蝶图》（图 126）让人联想到明代皇帝宣德（朱瞻基）的画作《唐苑春晓图》（我们对这幅画的了解来自 18 世纪无名画家的复制品，图 127）。与宣德的长卷画不同——画中五只猫在繁花盛开的宫廷花园中嬉戏——朱耷的作品则剔除了所有多余元素，画面中唯一的“主角”是那只捕蝶的猫。

朱耷在花鸟画中描绘的植物、岩石、花卉和鸟类，尽管带有某种幻想色彩，但这些形象均源自他对自然界的仔细观察，并经过艺术家的主观意志进行改造和再创作。

朱耷对后世绘画的影响不同于其前辈。他成功地创造了属于自己的独特风格，这种风格在当今依然具有极高的艺术价值。有时，人们难以相信他的作品创作于 17 世纪。这些作品展现出鲜明的现代艺术特质，其艺术手法和画面表现力远远领先于他的时代。

3.2 清代宫廷画家与文人画代表在动物画中的风格特征

清代早期中国传统绘画发展史上的危机时期，在诸如朱耷等个性化画家的创作中得到了鲜明体现，成为那个时代的独特反映。正如 N.A.维诺格拉多娃公正指出：“在中国封建社会发展的晚期阶段，官方绘画中被奉为经典的模式与画家们富有表现力和情感化的新潮流之间的深刻裂痕表现得尤为突出”［维诺格拉多娃，2009，第 36 页］。此外，在清朝建立初期，满清皇帝对宫廷艺术的发展与完善并未给予足够的重视。

在清朝中期，出现了摆脱低谷、复兴优秀传统的趋势。这在很大程度上与清政府内部政策的调整有关。对中国人民的高压统治不仅没有带来正面效果，反而激起了本土汉族民众的强烈反抗和抵制。满清不得不调整政策，转向尊重中国传统文化与宗教的伟大成就。最终，这些文化与宗教传统因其先进性和深远影响，成为清代国家意识形态的基础。随着时间推移，清政府在国家治理、教育组织、宗教与文化领域严格遵循中国古典传统。英国历史学家 M.沙利文对此评论道：“清朝牢牢抱守最为保守的儒家形式，变得比汉族人更汉化，并顽固地抵制文学家提出的任何改革建议。这些文学家中不乏负责任

且目光长远的人物。这种拒绝变革的态度最终导致了清朝的衰亡。”[引自：苏拉耶娃，2021，第 135 页]。在清朝中期，儒家教育制度普遍推行，佛教获得国家支持，民族工艺与艺术，包括中国古乐、书法、绘画，以及围棋等“四艺”，受到官方资助和推广。

满清(1682－1760)君主重新恢复了古代中国的科举制度，用以选拔官员。这一举措得到了本土知识阶层的支持，对传统文化与艺术的复兴起到了重要作用。

因此，严苛的文化改革逐渐放缓，中国绘画重新成为国家意识形态与政治的重要组成部分，同时也是受过教育的文人雅士的必备修养。宫廷画院的重建对绘画发展起到了积极作用，该机构保留了明代画院的结构与功能。来自全国各地的优秀画家被选入宫廷供职。在顺治（1643－1661 年）、康熙（1661－1722 年）和雍正（1722－1736 年）统治时期，宫廷画院尚未有正式名称，直到乾隆（1736－1795 年）时期才被命名为“画院”。乾隆在位期间，大量艺术品被纳入皇家收藏（乾隆皇帝本人也具备艺术才华），画院活动达到了鼎盛。

中国学术绘画的繁荣与康熙（1661－1722 年）、雍正（1722－1736 年）和乾隆（1736－1795 年）三位皇帝的统治密切相关。这一时期被称为“康乾盛世”，堪称中国艺术发展的黄金时代。在画院的推动下，绘画艺术，包括动物画在内，达到了新的高度。

值得注意的是，当时有几位外国画家进入宫廷画院工作，并在中国艺术史上留下了深远影响。在这一时期，中国学术绘画，包括动物画，发展出一种独特的中西融合风格（将在下节讨论）。与此同时，不应忽略 17 至 18 世纪中西文化的相互影响。正如 M.沙利文所言：“中国对欧洲的思想、艺术和物质生活的影响甚至超过了欧洲对中国的影响。”[引自：苏拉耶娃，2021，第 144 页]。此外，中国画家对朝鲜、越南，尤其是日本的本土绘画发展产生了重要影响。

沈铨(1682－1760)被认为是清代杰出的画家之一，他不仅复兴了宫廷绘画中学院派动物画的优秀传统，还对日本江户时代的绘画产生了深远的影响。

沈铨出生于浙江省德清县。他接受了良好的艺术教育，并于 1731 年受官方邀请前往日本长崎工作两年。在此期间，他教授了许多学生，这些学生后来创立了日本本土画派。其中一个画派以他的名字命名为“南蘋派”（取自沈南蘋的日语发音）。日本江户时期的绘画继承并发展了他的绘画传统，他的著名追随者中包括葛饰北斋。沈南蘋的画作在日本极受欢迎，即使他于 1733 年返回中国后，仍继续向日本的朋友和艺术爱好者寄送作品。

在中国，沈铨也有许多学生和赞助人。他主要从事花鸟画的创作，采用工笔画风格，发展了明代画家边景昭和吕纪的技法、艺术手法和构图方式。沈铨进一步将“宫廷风格”

的花鸟画推向更加装饰化的方向，作品细节刻画更加精致，涵盖鸟类的羽毛、繁茂的花卉、溪流和岩石等细节。他在绢本上以鲜艳色彩绘制的画作尤为精彩，例如《雪梅群兔图》（1716 年，桥本藏，日本，图 129）、《丹凤朝阳图》（1735 年，图 130）、《松鹤延年图》（1759 年，故宫博物院，北京，图 131）。若用两个词来概括他的绘画风格，那便是“极致奢华”。他的作品在鲜艳装饰性和精湛技艺方面甚至超越了明代的画家。与早清时期学院派画家齐之鸳的《芦苇中的白鹭》（1652 年，图 110）相比，可以清楚地看出沈铨画作的技法更为复杂，表现手法更加丰富。齐之嘉的画风较为简练，试图将传统的“白鹭”构图与更加自由的笔法相结合，使用细腻的勾勒与随意的“点染”表现芦苇与石块

中清时期宫廷画家的画作传递了象征富足、幸福和健康的寓意，其构图极具装饰性，犹如丝绸刺绣壁挂。这些刺绣作品在中国宫廷中广受欢迎，也远销海外。例如《丹凤朝阳图》这一主题被以彩色丝线刺绣在巨大的缎面织物上（19 世纪中期，东方艺术博物馆，400×315 厘米）。这种构图在明代宫廷中已然流行，到清代发展成如地毯般的满幅布局，没有任何留白。《丹凤朝阳图》中描绘了鸟类之王凤凰（凤）栖息在牡丹（花中王）上的场景，这一主题也出现在乾隆时期的一件广州珐琅盘中（藏于俄罗斯艾尔米塔什博物馆）。

需要指出的是，清代宫廷艺术家愈发频繁地采用凤凰与龙等幻想生物为题材（如沈铨的画作），这背后有着深刻的文化原因。传说中的凤凰（凤凰），连同神奇的梧桐树，是天朝安宁与幸福的隐喻。凤凰作为鸟类之王，是高尚人格的象征，也是理想统治与秩序的化身。据传，凤凰栖息于无人涉足之地，只以竹子的种子为食，避开低劣生物。其在人间的出现被视为贤明君主即位的祥兆。在官方文化中，凤凰逐渐与女性相关，成为象征皇后的标志，与象征帝王的龙（龙）形成一对。

在清代宫廷画作中，动物与鸟类形象皆具有美好祝愿的象征意义，画作中不应存在任何模糊或暗示性的政治含义。若发现作品中存在任何此类嫌疑，艺术家可能面临严厉的惩罚，甚至被处死。因此，每一笔、每一线都必须精准无误，且画作主题严格遵循规范。

中国绘画的传统主义表现为对既定范式与规范的严格遵守，宋代被视为中国学院派绘画发展的“黄金时代”。为了确保对传统的遵循，大量理论著作与带插图的版画教程被出版，其中详细记录了伟大画家的绘画技法。正如 N.A.文诺格拉多娃所写：“这些著作中的文字，以优美的诗意形式写成，为初学者提供了指导，指出应遵循何种原则，避免何种错误。”[文诺格拉多娃，2009，第 36 页]其中最重要的一本著作是《芥子园画

传》。该书第一部分于 1679 年出版，第二、三部分于 1701 年出版，第四部分则于 1801 年问世。作为该书的主要作者之一，王概努力揭示绘画的奥秘，公开其基本原则，并试图阐明如何通过理性与直觉的和谐统一“创造美的事物”。《芥子园画传》涉及山水画、花鸟画和人物画三大主要类别，并特别提到专注于某一主题的艺术家：“有些人擅长表现花卉间的单一种类鸟类，而另一些更有天赋的艺术家则描绘所有种类的鸟类。”[引自：扎瓦德斯卡娅，1969，第 259 页]

作者在研究中强调了花鸟画创作中刻画鸟类形象的重要方面，特别提到了表现鸟眼睛艺术处理的关键作用（让人不禁联想到朱耷笔下动物和鸟类的“眼睛”）。他说道：“除了表现鸟类的各种姿态外，还有一种描绘眼睛的方法，这对表达鸟的精神实质尤为重要。当鸟喝水时，它仿佛低垂身体；进食时，像是在争论；愤怒时，似乎冲向战斗；欢乐时，仿佛在歌唱。如果鸟儿一起栖息或并肩飞翔，应让人感到它们彼此转头注视。”[同上，第 260 页]。

尽管《芥子园画传》中对花卉、鸟类、昆虫和鱼类的描绘理论和规则给予了高度重视，但对动物（尤其是如何绘制动物）的内容却鲜有涉及。而实际上，像马、猴、鹿、牛、狗、兔、猫等动物一直是清代宫廷画家动物画中的常见题材。

例如，在一位不知名宫廷画家的《士人与鹿》的册页中，画的是一位手持毛笔的文士和正在注视他的鹿（图 128）。该册页曾属于雍正皇帝（1723－1735 年）。画面的吉祥寓意显而易见，与“鹿”字的谐音相关，“鹿”与“禄”同音，寓意功名和俸禄。鹿与一位大腹便便的官员同框，构成“加官受禄”的吉祥画意，意为“升职加俸”。鹿还被视为道士葛洪（或葛稚川）的伙伴，他常被描绘为牵着鹿漫步。清代还流行一种名为“福禄寿”的吉祥画意，画面上往往出现鹤、鹿与松树。这种既追求正统学术风格又崇尚装饰性艺术的特点，体现了清代宫廷画创作的独特风貌。

从这幅不知名画家的《士人与鹿》中可以再次看出，动物画在宫廷画中已经超越了花鸟画的传统范畴。正如唐宋时代的经典传统一样，画家们喜欢在人物画（仕女画）中加入动物形象。以冷枚的作品《春归倦读图》（约 1730 年，北京故宫博物院，图 132）为例，画面充满了美感与灵性。仕女肖像画在传统中国画中极为流行，甚至构成了人物画的一个独立子类别——仕女画。画中仕女脚边的一只小狗，仿佛在守护她的安宁，其描绘极为精确传神。观赏冷枚的作品，不禁令人想起唐代画家周昉的名作《簪花仕女图》（图 20），画中仕女们带着小型宠物犬悠闲散步。这些小型动物，根据传统象征意义，也被称为“驱魔犬”，据说能够捕捉并驱逐一切世间的邪恶之物。古代中国人相信，所有的邪灵进入人间时体型都非常小，因此小而警觉的现实世界中的动物能够将其消灭或

赶走。清代宫廷中特别喜爱扁鼻犬种，如京巴犬、西藏猎犬、拉萨犬和哈巴狗等，它们经常出现在经典绘画中。中国人饲养这些小型守护犬，其职责是捕捉老鼠、刺猬等小型猎物。因此，冷枚在《春日·倦读仕女图》中对小型宠物犬的描绘精确写实，看起来颇像短毛吉娃娃（虽然已知这种犬种源于哥伦布前的墨西哥，与中国并无渊源）。

另一个与冷枚这幅画有异曲同工之妙的早期原型是唐代画家周文的《仕女与猫》（图 21）。画中仕女脚边坐着一只白色毛茸茸的猫。两幅作品都充满了对阅读仕女及其所处安宁自然环境的诗意描绘："仕女似乎有所思虑，或许刚读了一首美丽的诗篇，引发了内心的波动。她轻轻叹息了一声，惊醒了脚边的小狗。小狗警觉地竖起耳朵，环顾四周……花瓶中的牡丹静静地绽放，散发出幽香。"［曾子荣，2021 年，第 58 页］。

在十七至十八世纪的艺术理论中，理性与学识被激烈地、甚至狂热地对立于直觉与自然。这种对立在清代艺术中另一条脉络中得以体现，这一脉络由反对学术化风格的艺术家所代表。正如我们所记得的，文人知识分子的艺术精华集中在中国南方。这里的经济发展更为迅速，艺术品市场更加繁荣，对绘画的需求日益增长，从而助力了文人画的持续兴盛。反对宫廷艺术及其日益刻板化的文人画流派中，尤以"扬州八怪"为代表。这一群体包括以下艺术家：金农、郑燮、黄慎、李鱓、李方膺、汪士慎、罗聘和高翔。"扬州八怪"活跃于康熙晚期、雍正和乾隆年间。每位"怪人"以其特立独行的个性和与传统风格迥异的绘画方式闻名。他们不仅是诗人、书法家和画家，还是出色的篆刻家。他们的艺术深受徐渭、石涛和朱耷的启发，这些前辈以其突出的个人风格和在情感表达上的自由而著称。然而，直到十九世纪末上海受到西方文化冲击并出现新的个性化艺术趋势时，朱耷和石涛的艺术才真正得到确立。此后，在十九世纪末和二十世纪初，个性化艺术家对中国传统绘画的影响逐渐加深并具有全面意义。

"扬州八怪"中有时还包括著名画家卞璋（卞寿铭，1684－1752）。他出生于山阳（今江苏淮安），自号"芦中老人"。年轻时，他通过科举考试获得功名，后来因诗歌、绘画和书法而闻名。他因善画野雁而著称，同时也涉猎山水画与花鸟画。他的代表作《芦雁图》现藏于莫斯科东方国家博物馆（1730－1740 年代，图 152）。画中的野雁采用了泼墨技法，笔触自由流畅，仅用寥寥几种色彩便生动展现了其神韵。据记载，卞璋在自然中观察野雁，并直接以其生活的环境为题材作画。野雁在中国文化中象征坚贞的婚姻纽带（人们认为雁一旦配偶便会终生相伴）。它们的季节性迁徙与四季轮回联系在一起，也代表着对故乡的思念。因此，野雁的画作常寓意对亲人的思念和家庭团聚的美好愿望。

题材的象征意义与其审美价值同样重要。这一方面的重要性在宋代皇室画作收藏目录《宣和画谱》（1120 年）中得到了强调：“花鸟画的精神意义与诗歌相通。例如，不同品种的牡丹和类似凤凰、翠鸟的鸟类象征富贵与高贵，而松树、竹子、菊花、野鹅则体现了隐逸与闲适”［引自：扎瓦茨卡娅，1969 年，第 417 页］。

在“扬州八怪”的个性化艺术作品中，既表现了民族意识，也表达了对明朝灭亡的深切哀悼和个人命运的感伤。这些艺术家的创作遗产极其多样化，每位成员的生活经历各异，并未形成统一的思想基础。他们的共同点在于，努力描绘亲眼所见的真实世界，并通过这些观察表达个人情感和思想。每位艺术家的绘画技巧和形象语言都有独特风格，因此“扬州八怪”群体被归类为清代的个性化画家。“扬州八怪”的作品都属于文人画范畴，具有鲜明的个性特征。尽管许多成员从事花鸟画创作，但在动物画领域，除卞璋外，其余成员并未留下显著成就。然而，他们的笔法、写意风格、以及将绘画、书法、篆刻和自然意象融为一体的诗意表达，为未来文人画的发展奠定了方向，成为中国传统绘画的重要流派。

文人画在清代的创作标准在于表现艺术家的自由与独立。正如维诺格拉多娃指出：“对业余艺术的推崇，反对学院派绘画的‘程式化’，强调创作手法的随性与即兴——这便是十七至十八世纪文人画艺术的信条，与禅宗美学有着深刻关联。”［维诺格拉多娃，2009，第 36 页］

需要强调的是，活跃于文人画领域并推动其成为主流的个性化艺术家，并未得到清朝统治者的资助，反而受到他们的怀疑。他们的创作主要集中于明朝灭亡后这一情感高度紧张的历史时期。艺术家们往往因贫困而依靠出售画作维持生计。然而，扬州富商们从十八世纪起开始支持这些作品，为其带来了市场认可。文人画的个性化风格逐渐赢得广泛的社会认可，并对赵之谦、吴昌硕、齐白石等后世重要画家的创作产生了深远影响。

因此，清代的动物画在宫廷画和个性化艺术家的创作中得到了进一步发展，并在未来分化为学院派与文人画两个主要方向。对传统的复兴期待、儒家理念在国家政策中的应用、教育的发展与文化出版活动的繁荣，为十七至十八世纪中国文化的生机与创造力注入了活力。

3.3. 18 世纪学术派与中西合璧风格中的动物画发展

在清代“康乾盛世”期间，主导地位的是画院——清朝的宫廷画院，其画师均为专业艺术家，专门负责执行皇帝的命令。在这一时期，学院派绘画达到了其发展的巅峰，这与国家的支持密不可分。当时宫廷中开始流行大型多人物的叙事性绘画作品，这些作品详细记录了重要的历史事件和皇室生活中的礼仪活动。此外，宫廷经常订制“花鸟

画”、皇室成员和官员的肖像画，有时还包括表现民间生活的日常情景。如今保存下来的这些作品已成为研究当时历史和文化的重要珍贵资料。宫廷画师为皇帝服务，因此在宫廷绘画中，真实反映民间生活的作品并不受欢迎，任何涉及对清朝政策和统治的批评性暗示都被严格禁止。画师能否在宫廷画院获得正式职位或在宫廷中工作，很大程度上取决于他们是否能够满足皇帝的要求和美学偏好，并严格遵循既定的艺术规范。因此，宫廷绘画逐渐显现出公式化和学究气息，画师难以展现个人风格与独特性。

关于动物画，为了满足皇帝的需求，宫廷画师力求精确再现所描绘动物的外貌，强调特征的细致描绘，有时甚至会对动物形象进行修饰与理想化。然而，个人情感与印象在这种艺术中并不受到欢迎，技艺水平才是衡量作品的唯一标准。这一特点显著区别于文人画，后者的哲学核心在于艺术家通过绘画表达其思想与情感，而不仅仅是对自然物象外在形态的复制。

清宫廷画院的一个重要事件是外国画家的出现，其中最著名的当属意大利耶稣会士画家朱塞佩·卡斯蒂廖内（Giuseppe Castiglione，1688–1768），他在中国被称为郎世宁。这位意大利画家曾在清代三位皇帝（康熙、雍正、乾隆）时期供职于宫廷，对当时的宫廷绘画发展起到了重要作用。尽管同时还有其他欧洲画家活跃于宫廷之中[38]，但对我们来说，郎世宁的意义尤为突出，因为他的作品中动物画得到了鲜明体现，同时他成功地将中西结合的绘画风格引入中国传统绘画之中。这种中西结合的风格融合了西方写实主义的方法与东方哲学美学的内涵，为清代绘画注入了新的活力和表现形式。

朱塞佩·卡斯蒂廖内于1688 年出生于意大利米兰。年轻时，他在卡罗-科纳拉的画室学习绘画。后来，他的绘画风格深受意大利著名耶稣会大师安德烈亚-波佐（Andrea Pozzo）的影响。19 岁时，渴望继续学业的卡斯蒂利昂搬到了热那亚。当时，他已成为耶稣会修道会的成员，并获得了一定的艺术家认可--他受邀为耶稣会教堂作画。

---

[38] 在 18 世纪清朝宫廷中，除了朱塞佩·卡斯蒂廖内（郎世宁）外，还有其他多位欧洲画家参与宫廷绘画的创作。他们包括法国画家让-德尼·阿提雷（王致诚，Jean Denis Attiret）、波西米亚画家伊格纳修斯·西克尔塔特（艾启蒙，Ignatius Sickeltart）、意大利画家让-达玛斯奇诺·萨卢斯蒂（安德义，Joannes Damascenus Salusti）、法国画家路易-安托万·德普瓦罗（贺清泰，Louis Poirot），以及意大利画家朱塞佩·潘齐（潘廷章，Giuseppe Panzi）。这些画家在创作中运用了欧洲的绘画技法，例如构建线性透视、使用明暗对比等。这些技法对当时的大多数中国画家而言既不常见又极具新颖性，在清朝绘画中引入了独特的视觉表现方式和艺术元素。

卡斯蒂利昂于 1715 年首次来到中国。他先在葡萄牙的澳门短暂居住，然后来到北京，住在圣若瑟传教会（*东堂*）的耶稣会团体中。他设法得到了康熙皇帝的接见，并向他展示了自己的画作，康熙皇帝很喜欢这些画作，因此给他安排了几个中国学生，然后让他在宫廷中任职。

这位意大利艺术家在中国取名为郎世宁，他将欧洲绘画的原则、主题和艺术特点与中国本土的审美情趣相融合。在当时，要实现中欧绘画风格的完美结合，满足中国人的审美眼光，并非易事。

郎世宁（Giuseppe Castiglione）创作的《百骏图》（1723－1728 年，现藏于台北故宫博物院，图 142）是他最早成功的作品之一。这幅作品的创作始于雍正元年，历时五年完成。历史并未记录雍正皇帝是否亲眼见过这幅画作，但其继任者乾隆皇帝于 1735 年阅览此卷后，赞誉其为杰作，并任命郎世宁为首席宫廷画师。此后，乾隆皇帝的赏识和支持为郎世宁带来了大量订单、助手及弟子，这不仅促进了郎世宁个人艺术的发展，还推动了中欧结合画风在中国乃至海外的传播与普及。

《百骏图》是一幅全景式长卷，画卷长度超过七米，描绘了马群在山水之间放牧的场景。画中山川河流、树木丘陵的描绘运用了光影透视、明暗对比和空间深度的表现手法，这在中国传统绘画中极为少见。据推测，郎世宁可能参考了北宋画家李公麟的巨幅长卷《牧马图》（11 世纪末，图 64），该卷描绘了 1200 匹马和超过 140 名人物。此外，赵孟頫的《浴马图》（约 1290 年代，图 70）也可能对郎世宁产生了影响。郎世宁或许综合了李公麟作品的宏大场景布局与赵孟頫作品的丰富色彩与细节表现，再融合了欧洲的艺术技法，创造出独具特色的画面。

在现存的两幅草稿中[39]，郎世宁曾描绘了两位半裸的牧马人，但最终成品仅保留了一位，并且人物被安排在画面的远处，形象较为隐晦。郎世宁对于裸露人体的描绘显然受到赵孟頫《浴马图》的启发，后者在画面前景大胆展现了裸身牧马人形象，这在中国传统绘画的规范中已是极为罕见且大胆的表现手法。毕竟，在中国传统艺术中，裸露人体一直被视为边缘主题，几乎是一种“禁忌”，鲜有被广泛接受或认可的机会。

郎世宁引入的西方绘画风格首先体现在画面构图的整体“视角”中，这主要通过西欧绘画的景观处理手法表现出来：画面清晰分为前景、中景和远景三层，以树木作为“舞台布景”，并运用光影透视法和空间深度表现技法。然而，郎世宁对明暗对比的处理相对较为简化。例如，画中马匹的投影及本身的阴影几乎不显著（尽管光源位于画面的右侧）。这种特点与中国的宗教哲学观念——阴阳法则有关。根据阴阳理论，绘画中

[39] 目前已知的《百骏图》草图有两幅，一幅收藏于纽约大都会博物馆，另一幅为私人收藏

只能表现“阳面”（光明的一面）。因此，对于中国观众而言，立体化的表现方式并不总能被完全理解。在创作初期，郎世宁的绘画风格未能获得雍正皇帝的认可，部分原因是西方画作在他们眼中缺乏传统的优雅，甚至令人感到不适。为此，郎世宁不得不调整其早年学习的艺术技巧，使其更符合中国的审美趣味。

画卷中描绘了多匹颜色各异的骏马，呈现出各种动态：有的正在饮水，有的在休息，有的照看幼马，还有的在疾驰奔跑。值得一提的是，与中国传统的马匹图像学相比，欧洲画家在当时并未采用“腾跃奔跑”的动态描写。对于郎世宁来说，这是他首次尝试这一表现形式。实际上，正如我们所知，中国的马匹图像学发展得非常成熟，这与马的象征意义密切相关——马在中国文化中代表着忠诚和果敢的武士或正直的国家官员。自唐代画家阎立本（637 年，图 2）开始，描绘疾驰或奔跑的马匹便在中国绘画中成为常见主题。这一题材在中国的壁画与架上绘画中反复出现，并在后来的艺术发展中延续，最终在杰出画家徐悲鸿的作品中达到经典地位。

画卷的动势从右向左展开（顺着画卷的展开方向）。在画卷的右端绘有一棵老松树，而左端则描绘了一条河流，马匹正在渡河。河流与画面中消失在烟雾中的远景共同表达了中国画中重要的概念——“留白”与“未尽之意”，为观者提供了想象的空间。整幅画作及其元素都遵循了中国传统的象征意义与绘画规范。正如明代画家董其昌（1555–1636）所写：“……鸟应啾鸣，兽应奔驰……”[引自：苏拉耶娃，2010，第 272 页]。画卷中选择的植物也非随意，它们皆为重要的佛教象征（如橡树、柳树、松树、枫树、槐树、漆树以及灵芝）[详见：同上，第 273–274 页]。

谈到郎世宁的绘画技法，需要指出，在中国，画作通常是用矿物颜料和墨汁绘制在经过特殊处理的薄纸或丝绸上的，这与欧洲在画布上作画的技法有很大不同。在画布上可以修改错误，但在丝绸上绘画时，无法擦除不准确的笔触或线条。因此，郎世宁花费了相当多的时间和精力来适应这些严格的要求。通常，在开始在丝绸上创作画作之前，他会先制作草稿，精确调整每一个细节，确保无误。只有在草稿获得皇帝批准后，他才会着手绘制最终的画卷。这种严谨的创作流程既体现了郎世宁对技艺的高要求，也反映了清朝宫廷绘画的严格规范和高标准。

《百骏图》可以被认为是郎世宁在清宫廷中的代表性作品，也是他创作规模最大的一幅画作。此后，他因这幅作品获得了极大的认可，并多次接受皇帝的委托，创作描绘名贵骏马的画作。因此，可以说马题材是郎世宁艺术创作中的核心主题之一。这些作品包括一系列保存于台北故宫博物院的画卷，例如《十骏图》（1743–1748 年，插图 143–146）和《四阿富汗骏马图》（1763 年，插图 147）。此外，这一题材还包括著名

的《乾隆大帝戎装骑马像》（1739 年，北京故宫博物院藏）以及表现皇帝狩猎场景的画作。这些作品不仅体现了郎世宁对马的观察与描绘技巧，也反映了清代宫廷绘画的庄重与典雅风格。

《十骏图》是一组十幅竖轴绢画，描绘了十匹纯种骏马的“肖像”。这套画作由意大利画家朱塞佩·卡斯蒂利奥内（Giuseppe Castiglione）于 1743 年开始创作。这些马是清乾隆皇帝从天山地区的卫拉特部落首领那里收到的贡品。每幅画卷均以马的名字命名（这些名字由乾隆皇帝亲自根据马匹的显著特征所取），并标注了不同的创作年份，例如《大宛骝》（1748 年，图 143）、《蹑云驶》（1743 年，图 144）、《雪殿雕》（1748 年，图 145）、《霹雳骧》（1743 年，图 146）等。画中对马匹的特点进行了极其细致的刻画，几乎达到真实大小。这些骏马被描绘得毛色光亮、体态健壮，呈现出静谧优雅的姿态。意大利画家显然曾亲自观察并进行写生，因为仅凭记忆无法如此精准地再现马匹的轮廓、毛色特征及其他解剖细节。传统上，马匹的性别特征在中国动物画中并未强调，这一特点在《十骏图》中也得以体现（有时这一点被认为与卡斯蒂利奥内接受过耶稣会教育且身为修道士的身份有关）。画中的马采用了柔和的明暗光影表现，呈现出立体感，但马匹的形象似乎被剪下后贴在了画面上，背景简单明亮，未加入任何景物元素或投影效果。这种处理手法使画面有些类似于动物学图谱中的插图。这组作品的创新之处在于尝试了透视法与马匹不同角度的表现，展现了它们在不同姿态下的动态美感。每幅画卷都配有中文、蒙古文和满文的题跋，题跋的布局形式各异，但大多以矩形格式排列，进一步增强了画作的“秩序感”，同时也赋予了画作某种插图般的特质。题跋中记录了马匹的名字、特性及来源，还包含一些短诗，为画作增添了文学意境。

朱塞佩·卡斯蒂利奥内（Giuseppe Castiglione）以相似的风格创作了横幅画卷《四匹阿富汗骏马》[40]，此画是他于 1763 年根据阿富汗埃米尔艾哈迈德·沙·阿卜达里（Ahmad Shah Abdali）赠送乾隆皇帝的珍贵骏马所创作。这幅画描绘了四匹阿富汗骏马的“肖像”，是卡斯蒂利奥内 74 岁高龄时创作的作品之一，也是他在清朝宫廷中完成的最后一批作品之一。据信，这幅横幅画卷的创作灵感可能来自于李公麟的名作《五马图》（1090 年，图 66）。不过，与李公麟的《五马图》一样，赵孟頫及其子孙共同创作的画卷《马与马夫》（1296–1359 年，图 73–74）也对这幅画的构图产生了影响。《五马图》和《马与马夫》都在画中同时描绘了骏马与马夫，而卡斯蒂利奥内的画则仅专注于描绘四匹阿富汗骏马。

[40] 尽管天朝皇帝喜欢纯种阿富汗马（他不仅订购了它们的“肖像”，还为它们创作了一首歌），但来自中亚的大使未能在清朝宫廷留下好印象，因为他们拒绝在他的宝座前进行羞辱性的鞠躬仪式。

朱塞佩·卡斯蒂利奥内创作的《四匹阿富汗骏马》与他之前的《十骏马》系列作品类似，详细记录了每匹马的相关信息。这些信息以四种语言呈现：维吾尔语、汉语、满语和蒙古语，分别注明了马的名字、身高和体长等具体数据。这幅作品同样展示了卡斯蒂利奥内对动物细节的精确描绘以及他结合中西艺术传统的技巧。如今，《四匹阿富汗骏马》与之前的《十骏马》系列一样，被收藏在台北的国立故宫博物院中，是清代宫廷绘画艺术的重要代表作之一。

与《十骏马》不同，阿富汗骏马被描绘成动态的姿态（行走或奔跑），其体型比例更显优雅，不如之前的马匹显得圆润。例如，一匹步态轻盈、腿部纤细的苹果斑纹马被命名为“超尔孔”（意为“过分的喜鹊”），绘制于 1763 年（插图 147）。值得注意的是，这些马匹的毛色以及腿部下方的染色，遵循了阿富汗、印度和波斯的传统，展现了细致的描绘技法。

需要指出的是，卡斯蒂利奥内的马题材作品不仅包括上述的《四匹阿富汗骏马》和《十骏马》系列，还涵盖了许多描绘马的其他作品，例如《百骏图》横幅画卷、马的“肖像”系列、皇帝狩猎场景以及乾隆皇帝的骑马肖像。此外，画家还创作了一些在规模和构图上介于这些作品之间的绘画，通常表现两匹马在风景背景下悠闲吃草的场景，例如他所绘的《两匹马》（18 世纪中期，台北国立故宫博物院，插图 148）。这些作品呈现出卡斯蒂利奥内早期《百骏图》中某些场景的精巧化变奏。

另一部使卡斯蒂利奥内在动物画领域成为其时代杰出画家的重要作品是《十骏犬》系列。这是由十幅垂直绢画组成的系列画作，描绘了乾隆皇帝的猎犬，创作于 1747 年（现藏于台北国立故宫博物院，插图 134-140）。这些狗是乾隆皇帝的宫廷官员在生肖狗年到来之际献给皇帝的礼物。

在这十幅画作中，有九只猎犬是中国本地的细犬品种，可能是“细犬”（与现代格雷伊猎犬、萨路基猎犬和惠比特犬相似），它们的名字分别是：金翅仙（插图 134）、苍水秋（插图 135）、墨玉狸（插图 136）、木昆鹊（插图 137）、山行狼（插图 138）、班锦豹（插图 139）、赤黄豹（插图 141）。这些猎犬的名字大多与神话中的神兽相关，例如第十只狗——一只西藏獒犬，被命名为“藏獅”（天狮）（插图 140）。

郎世宁极其精准地描绘了每只猎犬的特征，细致到毛发颜色及眼睛颜色的不同。例如，在《金赤仙》（图 134）中，他描绘了一只红白色猎犬用后腿挠耳的场景，这与古希腊一件红绘陶碗上的类似动作（公元前 500 年，图 133）如出一辙。在这一系列作品中，郎世宁将中国传统绘画与欧洲绘画技法巧妙结合。猎犬的动态表现栩栩如生，身体的立

体感和解剖细节无可挑剔，而背景的植物则以装饰性手法简化处理，因此研究者推测背景可能由中国画家协助完成。

这些作品遵循传统花鸟画的经典构图规则，将植物、鸟类与动物融合其中。例如，在《黄赤豹犬》（乾隆皇帝的宰相三和所赠）中，猎犬回首望向栖息于泡桐树上的喜鹊，画面前景还有石榴与菊花，从而构建了多层次的空间。

然而，传统中国画的限制与表现方式有时会导致画中动物显得不够真实。例如在《山星狼犬》（图 138）中，由于缺乏投影阴影，猎犬看起来仿佛“漂浮”在空中。

与马画系列类似，《十骏犬图》每幅画也附有中文、蒙古文和满文书写的题款，注明猎犬的名字及献礼者的身份。

郎世宁的这些动物画无疑属于经典的花鸟画范畴。他的艺术遗产中包括许多精美的花鸟画作，这一主题深受清宫画家的喜爱，但与之不同的是，郎世宁的作品不仅使用墨水和水色，还大胆运用鲜艳的矿物颜料。例如，他的著名画卷《锦春图》（1755 年，台北故宫博物院，图 149），不仅极具装饰性，同时通过分层次构图（前景、中景和远景）引入了深度感。画卷表现了两只金鸡栖息于岩石上，伴随盛开的苹果花和竹枝，画面色彩鲜明，传达幸福与长寿的祝福。这幅作品在细节刻画和装饰性效果上可与明代宫廷画家吕纪的《杏花孔雀》（1498 年，图 93）以及郎世宁同时期画家沈铨的《松鹤延年图》（1759 年，图 131）和《雪梅群兔图》（1716 年，图 129）相媲美，这些作品充分反映了清代皇室的审美偏好。

郎世宁在花鸟画中引入了新的视觉元素，如欧洲画中常见的空间透视效果。例如，通过岩石裂缝隐约可见后景的苹果树与竹林，这种处理在传统中国画中是前所未见的。

《花鸟图册》（1753 年，台北国立故宫博物院，插图 150）的画页以其植物学和鸟类学的精准性著称，展现了朱塞佩·卡斯蒂利奥内在画作《花鸟画》（即“花鸟画”）领域取得的巨大成就。这本图册由 16 幅描绘不同鸟类和植物（如牡丹、桃花、苹果花、紫色和白色丁香、牵牛花、荷花、菊花等）的画卷组成，被公认为雍正皇帝时期的杰作。卡斯蒂利奥内在作品中使用了工笔画的「工笔」技法，这种技法需要极高的技巧和经验，而他通过长时间的实践积累，最终掌握了这项技术。在熟练运用这种技法后，他突破了传统花鸟画的构图局限，并首次在中国的鸟类和动物绘画中引入了欧洲的表现手法——包括光影透视法和体积塑造，使画作达到了令人惊叹的效果。以《花鸟图册》中描绘菊花与鸟类的一页为例（1753 年，台北国立故宫博物院，插图 151），可以清晰地看到他的又一创新之处：利用白色颜料突出鸟类羽毛和花瓣最明亮、最凸出的部分。这

种创新赋予画面以更加立体和真实的视觉效果，进一步丰富了传统花鸟画的表现力和美学价值。

尽管郎世宁的作品具有纪实性特质，并且通过对体积感和空间感的追求赢得了乾隆皇帝及其朝臣的青睐，但这样的绘画仍然未被视为“高雅艺术”。本土汉族文人和满族统治者将其看作一种异域风格的“奇技”或“戏法”，始终坚持认为，更高层次的艺术表现形式仍然是传统中国画。中国画的核心在于传递对象的“神韵”和“意境”，而非仅仅描绘其外在特征。

尽管 18 世纪中国宫廷画家在作品的宏大规模和技法的精湛程度上达到了新的高度，西方写实主义在当时及后来的画家和理论家中引发了不一的评价。

随着时间的推移，清朝逐渐失去往日的强大势力，宫廷学院派绘画也随之走向衰落。尽管欧洲绘画技法的引入，如透视和光影效果的运用，无疑为学院派这一华丽而规范的宫廷画风注入了新的活力和发展动力，但令人意外的是，这条路径最终却成为传统艺术发展的死胡同。在许多知识分子画家的眼中，这种风格逐渐被认为是对传统的背离，因为它缺乏思想内涵、个性化的世界观表达，以及直觉和个人创作的原发性。

由于中国传统绘画与西欧绘画传统之间在概念与艺术追求上的巨大差异，这种融合在古代及当代都被视为一项极其复杂的任务。正如张勇在其 2023 年的研究中所指出的：“由于不可调和的概念性冲突以及中西艺术传统之间的巨大差异，其融合无论在古代还是当今，都充满挑战。”［详见：张勇，2023，第 158 – 161 页］

尽管清代的宫廷画家在 18 世纪的创作中实现了更宏大的作品规模和更精湛的技艺，但西方写实主义在当时以及后来的艺术家和理论家中引发了不一的评价。对这种新风格的接受程度始终存在争议，许多人对其艺术价值持保留态度，而传统绘画的精神表达形式仍被视为更为重要的艺术追求。

总结清代康熙至乾隆时期的动物画发展历程可以发现，尽管中西艺术传统存在巨大差异，但这一时期的文化发展并未像元朝（1271 – 1368 年）那样遭受破坏。清代皇室大力支持宫廷艺术，并通过华苑画院组织艺术创作，同时争取知识分子的支持。这一时期出现了众多杰出艺术家，包括郎世宁这样的外籍画家，他们为中国动物画的发展注入了新鲜的创意和动力，为这一领域未来的发展奠定了坚实的基础[41]。

3.4 19 世纪末至 20 世纪初，动物画在中国绘画中的内外融合，及其未来发展趋势

[41] 由此可见，朱塞佩·卡斯蒂廖内的动物画及其他作品直到今天仍对著名的现代中国艺术家产生了启发性影响。然而，这些艺术家（如艾未未、周翰宇等）使用了不同的材料，并且并非传统中国绘画的追随者。

概述 18 至 19 世纪中国的社会文化状况，应从清政府自 18 世纪后半叶起对外来者的严苛政策谈起。雍正时期，许多基督徒，包括耶稣会教士被驱逐；清代中期，还颁布了限制外国商人贸易的法令，仅允许在广州一港通商（1757 年）。由此形成了“闭关锁国”政策，根据这一严格规则，禁止欧洲人进入中国，同时禁止中国人出境。这一政策在官方层面被解释为：确立中国为“天朝上国”的至高地位，蔑视所有被认为“愚昧无知”的外国人（许多外国使节，包括俄罗斯使节，拒绝在中国皇帝面前行屈辱的三跪九叩礼，因此被驱逐）；严格遵守否认任何发展与改革的传统规范；国家层面不支持与外国建立贸易和经济联系的发展。这种政策以及其他外部因素导致了 19 世纪清帝国的深重危机，中国错失了第一次工业革命，失去了世界舞台上的主导地位。当然，闭关锁国政策在一定程度上延缓了欧洲殖民者进入中国的进程，但其主要后果是强化了封建制度，严重阻碍了手工业、工场、贸易和艺术的发展。这一政策并未保护中国免受欧洲殖民国家的干预，反而削弱了国家力量，使社会仍停留在对清帝国军事强大的中世纪幻想中，令中国陷入闭塞、停滞和落后。

随着清朝满族封建统治逐渐衰落，宫廷绘画院“画苑”的支持力度也减弱，画师的数量逐渐减少。在清朝后期，由于战败、失地和赔款的重压，清帝国已无法维持以往的奢华生活。嘉庆（1796－1820 年）、道光（1821－1850 年）、咸丰（1850－1861 年）年间，随着国家局势的变化，宫廷画院逐步衰落，画师人数显著减少。在同治（1861－1875 年）和光绪（1875－1908 年）时期，掌权的慈禧太后（1835－1908 年）试图复兴画苑昔日的辉煌。1860 年前，所有艺术事务由圆明园内的如意馆掌管（圆明园为清帝夏宫）。然而，1860 年圆明园被英法联军洗劫焚毁，如意馆停止运作，但在慈禧的支持下，1862 年于北京皇宫恢复，直至 1911 年清朝灭亡。尽管慈禧在权力斗争中以残酷著称，但她热爱书法与绘画，并支持宫廷画师，对画师赐予特殊恩典，称他们为“画师”（大师）[苏拉耶娃，2021 年，第 147 页]。然而，这段宫廷艺术的复兴虽然辉煌，却异常短暂。

至于传统中国绘画的另一重要流派——文人画，其依旧扎根于中国南方，19 世纪的发展重新焕发生机，进入新的阶段。这一变革源于多种原因。19 世纪末至 20 世纪初是中国历史上的动荡时期，西方先进的技术和新思想逐步渗透至中国境内。对于艺术家而言，他们越来越多地受到欧洲艺术的影响。一些艺术家前往欧洲学习西方绘画技法，另一些则试图在创作中发展传统形式，以适应新的社会环境和市场需求。他们在继承中国绘画传统的同时，也融入了新的表现手法与技艺。

自 1840 年代起，中国经历了外国干涉和清朝逐步沦为资本主义国家半殖民地的过程。在第一次鸦片战争中，中国败于英国，多个港口被迫对外开放，其中包括最大的港口上海。19 世纪下半叶，上海迅速发展为南亚东南亚最大的贸易经济中心，成为这一时期的标志性城市。

到 19 世纪末，开放而迅速发展的港口城市上海成为“亚洲的大熔炉”。欧洲列强在追求经济利益的同时，借此影响中国的政治、贸易和文化。这种情况催生了一种“新上海文化”，融合了中国传统与西方元素。在这一时期，上海逐渐形成了一种新的艺术风格，以满足新兴中产阶级的需求。由于文人画家对绘画的热爱以及艺术市场的蓬勃发展，艺术学校和与文人画相关的艺术团体得以建立。与此同时，所谓的“上海画派”逐渐形成，该画派包括发展动物画在内的多种艺术形式。上海画派（又称“海派”，意为“海上派”）的名称最初带有贬义，批评其过于商业化，似乎背离了中国传统绘画的精神。这一说法尤其被晚清时期的学院派画家所采用。然而，现如今“海派”已成为上海画派的正式名称，其贬义色彩已不复存在。上海画派画家以其开放和勇敢的姿态受到高度评价，他们努力突破传统绘画的僵化模式与陈规，赋予创作以新生，同时并未背离中国深厚的艺术传统。他们在保留传统绘画精髓的同时，开拓了新题材、新主题，并创新了绘画技法，将真正的民间艺术传统与西方绘画元素融于一体。海派艺术具有其独特的特征，这种特征明显延续了由 16 世纪吴门画派创始人沈周奠定的文人画传统。然而，其独特性也使得上海画派成为一个独立的艺术流派。

上海画派的艺术风格展现了文人画的延续性，这一传统最早可追溯至 16 世纪，由“吴门画派”创始人沈周奠定基础。但同时，上海画派的特点使其成为一个独立的流派。上海画派标志着从传统绘画模式向视觉表现和艺术内容多样化的重大转变。其代表性作品从明代的徐渭，清初的朱耷、石涛，以及 18 世纪的“扬州八怪”中汲取灵感，将传统题材如“花鸟画”赋予新的意义。

上海画派的奠基者之一是晚清著名画家任伯年（任颐，1840–1896）。他出生于浙江一个有艺术氛围的家庭，被称为“任氏四杰”之一（其两位叔父及一位堂兄同样是著名画家）。15 岁时，任伯年来到上海，投身城市生活，通过售卖画作谋生。他不仅是上海画派的创始人之一，还以肖像画而闻名，其创作中花鸟画同样占据重要地位。

如果说任伯年的早期绘画风格深受明代著名画家陈洪绶的影响，那么在后来受到陈淳、徐渭和朱耷等文人画家个性化风格的启发下，他逐渐转向更加自由、情感充沛且富有表现力的绘画风格。这一风格在他的作品《松鹤延年图》（1873 年，大都会艺术博物馆，纽约，插图 154）中得到了充分展现。正如我们所知，画中描绘的主要元素——仙鹤、

灵芝和松树，均是长寿与福祉的传统象征。这幅作品是画家送给一位朋友的生日礼物。据评论家认为，任伯年在作品中倾注了对朋友的无限美好祝愿，这通过鹤的放大形象得以体现——它们的身形甚至超出了立轴的边框，这是这种构图中极为少见的创新。这幅作品还展现出独特的技法创新——任伯年大胆使用宽阔且自信的色彩笔触，这种笔法更接近西方绘画的特点，而非传统的中国画。他用这些笔触“塑造”出仙鹤的身体，而鸟腿、松树、山石和灵芝则用传统的墨笔细致描绘而成。此外，任伯年从西方绘画中借鉴了全新的构图理念和画面布局原则：“由此诞生了一种新的绘画传统，这种传统后来被称为‘国画’（即‘中国画’）”[克拉夫佐娃，2004 年，第 652 页]。在对中国本土艺术的影响力和艺术才华的广度上，评论家认为，只有吴昌硕和齐白石能够与任伯年相提并论。任伯年的艺术成就不仅在中国国内获得高度评价，在整个东亚地区乃至更广泛的国际艺术界也享有盛誉。

另一位晚清著名画家是徐谷（朱怀仁，1824－1896），他虽未正式加入“海派”画家群体，但与其核心人物任伯年和吴昌硕交情深厚，并共同分享他们对艺术的“革新”理念。

徐谷出生于安徽省，后移居江苏扬州。他曾是一名清军军官，参与镇压太平天国起义（1850－1864）。身为朝廷军队的将领，他却倒戈加入起义军，之后又逃亡并剃度成为佛教僧人。然而，他并未长期居住于寺庙，而是选择在上海过上自由的艺术家生活。他一生辗转于扬州、苏州和上海之间，这些城市当时正处于快速发展中，拥有繁荣的艺术市场，他的生计完全依赖画作的售卖。

徐谷在动物画风格上的独特性及其与任伯年的不同之处，可从他的作品《三友图》（19 世纪中期，图 154）中感受到。他以更轻盈、飘逸、复杂而优雅的方式处理了中国传统绘画题材——松枝间栖息的仙鹤。

颇具讽刺意味的是，徐谷的作品中完全未见其严酷而勇敢的军旅生涯或对佛教戒律的严格遵守。相反，他的创作以花鸟画为主，其中尤以金鱼、燕子和其他羽毛动物为其偏爱题材（尽管他的创作范围涵盖中国画的所有经典题材）。很难想象，一位军队将领竟能创作出如《鱼乐图》（1860－1870 年代，插图 155）或《蝶猫图》（1869 年，大都会艺术博物馆，纽约，插图 156）这样的作品。这些作品完美展现了徐谷的艺术手法和独特风格——虚点状的轮廓、明亮的色彩以及对生物眼睛的独特表现，常呈“凸出”且非常立体。在后者的画作中，一只纤细的白猫站在篱笆旁，凝视着在其头顶翩翩飞舞的蝴蝶。画家以轻透的色彩、短促的细笔描绘猫的毛发，而篱笆则用宽广的笔触表现，整体画面充满生动的情趣。

在分析徐古的绘画作品时，可以发现他在细腻的色调处理和和谐的色彩搭配方面表现出色，同时成功地将传统与创新相结合。他的两幅作品非常值得注意，分别收藏于纽约大都会艺术博物馆：《松鼠》扇面（1873 年，插图 157）和画册页《松鼠》（19 世纪 70 年代，插图 158）。在这些作品中，徐古似乎将写意（泼墨）与工笔两种风格相融合——他用纤细的笔触精巧地“梳理”松鼠的皮毛，而植物的叶片则以自由且洒脱的笔法描绘。他成功地将这两种截然不同的绘画技法融为一体，这在当时是非常罕见且非典型的。作品中松鼠的眼睛被夸张地描绘得大如“碟盘”，瞳孔呈倒置“勾”的形状。然而，这种处理方式并未破坏作品中活泼灵动生物形象的整体感，反而增强了整个构图的完整性。相反，徐古的画作中有许多细致入微的、富有说服力的真实细节。正如M. E. 克拉夫佐娃所写道：“尽管这些作品看似完全是小品式的构图，却具有某种革命性的叛逆意味，因为它们以极致、充满生命力和激情的自由表现了艺术家对世界的感受”［克拉夫佐娃，2004，第 651 页］。

徐古那充满“颤动”生命感的绘画风格，随着艺术领域的新审美趋势以及艺术市场需求的变化，在他朋友、著名的画家、书法家兼篆刻家吴昌硕（1844－1927）的影响下不断发展。吴昌硕是第三位可被确认为上海画派思想领袖的重要艺术家。尽管他的动物画作品不多（与他丰富的花鸟画作品相比），但这些画作依然以鲜明的个人风格和令人难忘的艺术特质占有一席之地。

吴昌硕出生于浙江省安吉县的一个贫寒却有文化的家庭。他的早年生活充满艰辛——太平天国起义期间，他的兄弟姐妹因饥饿而死，整个家庭被迫分散到不同的省份，而未来的这位艺术大师则如同难民般颠沛流离。然而，当他终于回到家乡后，父亲教授了他诗歌和书法。吴昌硕直到成年后才开始绘画，这很大程度上得益于他的朋友任伯年。尽管他在 40 岁之后才开始专注于绘画，却立刻获得了广泛认可，这进一步突显了他天赋异禀的艺术才华。1913 年，他与朋友共同创建了杭州印社。

作为清代晚期最杰出的画家之一，吴昌硕因其花鸟画和极具个性化的绘画风格而闻名：“他精通书画技艺，创作时轻松自如——如同目击者回忆所言，他的画笔接触纸面时，就像一滴雨点意外落下，整幅画作在‘一气呵成’中诞生”［克拉夫佐娃，2004，第 653 页］。他的艺术成就被现代中国艺术史学家称为“清末文人画发展的巅峰”［吴彦、黄柏、胡建军，2008，第 46-49 页］。

吴昌硕大胆使用鲜艳的色彩来表现花卉、植物和动物，例如他的一幅画作《猫与水仙》（20 世纪 10 年代，纽约大都会博物馆，插图 159）。他的画法运用了强烈的色彩对比和丰富的色彩变化，对观众产生了深刻的情感冲击，与其他仅用水墨描绘花鸟植物的

文人画画家形成了鲜明对比。这幅画作中的黑猫被描绘成一个主导的平面色块——它慵懒地半闭着眼睛，躺在画面顶部的石头上，脚下有小溪流淌，水仙绽放。相比同期或更早时期的宫廷绘画，这幅作品显得清新且别具一格。吴昌硕对花鸟画的新颖诠释深受观众喜爱，不久便成为艺术市场上的热销之作，吸引了上海新兴中产阶级以及外国收藏家的青睐。

在描绘自然简单形象时，吴昌硕从不让构图显得过于复杂，反而以轻松简约的方式展现了石头、树枝和花卉（尤其是水仙）。他大胆组织空间，通过对比的形式和元素大小的变化，营造出动态感，打破了单调的局面。他的画风为中国文人画的美学和发展开辟了新方向，对现代中国艺术的发展产生了重要影响。“他的画作色彩鲜艳明快，构图自然流畅，拥有前所未见的生动感与说服力”，克拉夫佐娃指出［克拉夫佐娃，2004，第 653 页］。

正因如此，20 世纪初吴昌硕成为上海艺术界公认的领袖，而当他的学生开始在上海美术学校任教后，他的影响力进一步扩展到全国范围。得益于这些才华横溢的艺术家的努力，动物题材的绘画形式得到了新的表现形式，这进一步凸显了这一题材在中国艺术发展中的重要性。上海画派的绘画风格被视为与传统的“跨界对话”，许多“海派”画家在作品中不仅使用了历代传统绘画技法，还结合了许多书法元素。上海画派的风格对现代中国艺术的发展产生了深远影响。

吴昌硕那充满灵感与生命力的艺术，与齐白石（齐渭清，1863－1957）的艺术追求不谋而合。齐白石出身湖南的一个农民家庭，是一位职业篆刻家和书法家，精通多种艺术形式，但在花鸟画和动物画创作中成就最为卓越。他的艺术遗产丰富多样，以至于研究其作品的中国学者吴鸿良曾感叹：“我们研究得越深入，发现的问题就越多”［吴鸿良，2017］。这种复杂性使得 2000 年代一个为期十年的大型学术项目得以展开，其间每年都有展览专门呈现齐白石创作的不同方面。

谈及齐白石的动物题材艺术，不得不提到中国哲学中“天人合一”的核心理念，这是他创作的指引，也是他毕生追求的目标。“自然的真正魅力”正是齐白石的创作原则，也是他生活的哲学。他成功捕捉了人与自然之间的关键关系：“这种生命的气息，正是清代文人画所缺乏的”［同上］。

齐白石在成年后才开始从事绘画艺术。他的创作巅峰期恰逢历史的转折点，经历了清朝灭亡、辛亥革命、第一次世界大战、日本侵略以及新中国现代史的开端等复杂的政治变革。然而，革命的风暴似乎避开了他。他的艺术深深地充满了积极乐观和幽默感，描绘了满溢生机的“自然之真韵”，成为他在动荡世界中寻求庇护的精神家园。

齐白石早年并未接受专业的艺术教育。他曾做过木匠，成为一名篆刻师，直到 27 岁才决心成为一名画家。出身于一个乡村农耕家庭的齐白石，从一开始并未依赖自己的天赋，而是“完全依靠毅力、耐心和不懈的努力”[扎瓦德斯卡娅，1982，第 134 页]。

齐白石的才华并未立即被专业艺术界认可：“正统批评认为齐白石的作品‘缺乏传统根基’，称其为‘木匠的绘画’”[引自同上，第 101 页]。对此类批评，齐白石回应称，他并不局限于某一特定的绘画流派，尽管因此受到指责，但他会始终遵循自己的内心声音。研究者吴鸿良指出：“北京的平民不理解齐白石的艺术，因为他们将他视为一个普通人。但当他回忆自己的农民出身时，就不再责怪北京的观众”[吴鸿良，2017]。实际上，他作品中与民间文化的联系清晰可见，这正是他艺术的宝贵之处。

齐白石的艺术方法基于细致入微的观察，深入研究动物习性、写生创作以及学习前代绘画大师的作品。他的一幅早期作品《鲤鱼》（1884 年，私人收藏，图 160）明显展示了他对元代画家赖庵的《藻鱼图》（图 63）构图的借鉴。然而，他简化了背景，将水草替换为书法题字，用自信而自由的宽笔触创作画面，体现了独特的个人风格。

齐白石的画风深受徐渭的影响。他曾写道：“啊，我多希望生于 300 年前，那时我可以为青藤（徐渭的号之一）研磨颜料、准备画纸！”然而，更为重要的是朱耷的艺术对齐白石的启发和影响。在 1920 年代，他深入研究朱耷的作品并称其为“我的神”[引自扎瓦德斯卡娅，第 24 页]。但齐白石在寻找自己风格的过程中，早在 1890 年代就已展现出对朱耷风格的吸收，例如他的作品《鸭子》（1892 年，图 161）和《树上的鸟》（1895 年，图 162），这些作品中对鸟类形象的描绘几近夸张，仅用几笔自信的线条表现出来。与朱耷不同，齐白石的讽刺带有更多的善意，有时还伴随着淡淡的忧伤，这在他的书法题字以及几乎每幅画作中的印章中也得以体现。正如娜塔莉娅·维诺格拉多娃指出的那样：“他的题字和印章多种多样——或诙谐、或忧伤、或深刻、或善意——它们既是作品意图的必要评论，又作为形象的艺术补充，增强了画面的表达力，同时反映了作者的情感状态”[维诺格拉多娃，2009，第 42 页]。

值得注意的是，与前代和同时代的许多画家不同，齐白石并不简单复制他人的作品或模仿古代大师的风格。他通过自己的诠释，与包括朱耷在内的伟大画家展开对话，而从不完全重复他们的形象。他确实借鉴了某些技巧，例如朱耷“红花黑叶”的用法，即墨色与红色的结合。这一技法在齐白石的《他日相呼图》（1949 年，插图 164）以及他众多“花鸟画”作品中得到了体现。

20 世纪 20 年代中期，齐白石开始深入接触传统中国文化中的另一重要领域——禅宗哲学，这对他的艺术创作产生了深远影响。禅宗画家的表现手法在他的作品中得到了体

现，尤其是在旧与新的融合以及对自然主义与内在真实之间距离的把控上。齐白石写道：“绘画的精髓在于似与不似之间。过于相似便俗，不似则欺”[引自维诺格拉多娃，2009，第 43 页]。齐白石遵循王概和石涛的哲学美学原则，将创作的源泉视为“有法”（掌握传统技法）与“无法”（不拘泥于传统技法）的辩证统一[扎瓦德斯卡娅，1982，第 101 页]。他特别钟爱明代画家王概的著作《芥子园画传》，这本画论成为他绘画生涯的重要灵感来源。

齐白石对水生动物世界怀有特别的热爱：鱼、蝌蚪、青蛙和螃蟹，尤其是对虾。他以非凡的艺术表现力将对虾引入了绘画领域，正如 E.V.扎瓦德斯卡娅所准确指出的那样：“齐白石对虾的艺术表现进行了深刻的审美认识，并将其作为极具艺术表现力的对象引入绘画”[扎瓦德斯卡娅，1982，第 100 页]。齐白石在 62 岁时开始描绘河虾，尽管他对这一主题的艺术潜力有了深刻的领悟，却也意识到对其完全掌握的局限性：“我画虾已有数十年，但似乎才刚刚开始理解它们的性格”，他写道[引自扎瓦德斯卡娅，1982，第 103 页]。尽管他对自己的努力持批判态度，但齐白石已被公认为这一主题的杰出大师。尽管对其创作努力的评价存在批评意见，但齐白石依然被认为是这一主题的杰出大师。他在作品中对这些生物形象的“领悟”程度，可从他大量的创作中得以证明，其中包括他用高度技艺创作的《虾》，这幅作品完全以淡墨完成，达到了绝对的艺术造诣，目前收藏于私人藏馆（20 世纪 40 年代，图 166）。

齐白石对虾的观察来自于日常生活中对湖泊和溪流的细致研究。他成功地表现出了虾的独特动态：“这种原本微不足道、偶然且罕见的题材，在大师的笔下几乎变成了这一受欢迎画种的核心意象”[扎瓦德斯卡娅，同上，第 104 页]。然而，他曾为一些人仅将他视为“虾画大师”而感到遗憾，认为这是对他艺术成就的不公评价。事实上，齐白石的天赋几乎覆盖了中国画的所有传统题材。他作品中的温暖幽默和书法题字使他的画作更加自然生动。尽管缺乏复杂的绘画技法，他以简单的笔触进行创作，凭借自然而纯粹的自由表现力弥补了笔触的单一性，并在晚年达到了极高的艺术造诣。因此，他被誉为“中国绘画的泰斗”，并在国内外备受推崇。

齐白石的艺术生涯连接了中国旧时代和新时代。20 世纪 20 年代，中国不仅经历了反帝反封建运动，还开始汲取西方文化价值观。许多年轻人前往西欧和日本学习素描、油画和水彩画，而中国国内也广泛开设绘画课程，大力推动了艺术教育的发展。除了艺术中心上海之外，许多大城市也建立了艺术学院和学校，如北京国立艺术专科学校（1918 年）、杭州、南京和广州等地的艺术教育机构。这些机构通常开设中西绘画分科课程，由许多进步艺术家和知识分子担任系主任或校长[张安之，2008，第 221 页]。他们培养

了几代优秀艺术家，每位艺术家风格各异，成就独特。然而，教授张安治指出，在 1919 年“五四运动”开始后，“艺术界陷入了混乱，而整个国家也陷入了动荡。许多中国人不明白为何一些画家推崇西方油画，而另一些只学中国画的画家却拒绝西方艺术，宣称要保持‘民族纯洁性’。但也有一些人能够突破保守的框架，取得了卓越的成就”[同上]。这些艺术家通过将中西传统融合，创造了符合当时中国生活的新艺术形式：“他们大胆果断地吸取西方艺术的精髓，创作出适合中国时代的新艺术形式”[同上]。

在开辟中国传统艺术新篇章的艺术家中，潘天寿（1897－1971）和徐悲鸿（1895－1953）尤为重要。他们在艺术创作、教育和启蒙方面的贡献极其丰硕，范围之广远超本文所能涵盖。在此，我们将重点探讨这些杰出艺术家为中国国画（国画）中的动物画题材带来的新元素，以及这些元素如何决定了其在 20 世纪的发展方向。同时，我们还将通过俄罗斯动物画家瓦塔金的例子，探讨外部因素如何影响中国动物画艺术的发展。

潘天寿的艺术创作与齐白石颇为相近，深受吴昌硕及浙派、吴门画派的影响。自 1919 年起，潘天寿积极参与“五四运动”的文化活动，在 1920－1930 年代从事教学和文化启蒙工作，宣传文人画的民族传统，并出版了一系列关于中国画的书籍。

潘天寿在“花鸟”和山水画（山水画）领域都有重要成就。他的作品以强烈的笔触表现力为特点，同时运用了“泼墨”（泼墨）技法，以及无需毛笔的“指画”（指画）表现形式。他的作品既保留了中国传统绘画的精髓，又融入了现代内容和西方艺术趋势。他从明清大师徐渭、石涛和朱耷的作品中汲取灵感，继承了他们对水墨技法的精湛运用、表现力和简练的艺术语言。

潘天寿的作品《石上之猫》（“凝视”，20 世纪中叶，杭州潘天寿纪念馆，插图 178）因其情感表现力和独特构图而特别引人注目。画面中心是一块巨石，它象征着传统绘画中的“空白”，但潘天寿用巨石而非“天空”或“水”来表达空白，这在花鸟画中是全新的尝试。画中的猫眼睛睁大，仿佛处于紧张或惊讶之中（我们知道在中国画中，眼睛的表现至关重要）。植物的茎干被压缩到画面右下角，而一张覆盖了整幅画面水平延伸的大蜘蛛网占据了上方，中央的蜘蛛（“喜”在汉语中与蜘蛛同音）增添了吉祥寓意。

潘天寿经常使用指画和写意风格，他在画面中追求一种柔软的质感和形态上的模糊，同时通过精准的细节用笔予以修饰，最终展现出一种独特的艺术张力和韵味。潘天寿在他的作品中精妙地融合了传统与现代。他不仅深受中世纪传统美学理念的熏陶，还具备敏锐的社会感知能力。虽然许多艺术家在那个时期开始抛弃作品的语义深度和内涵，潘天寿却谨慎地选择和保留了他所钟爱的几个重要象征性主题。他的作品中常见的题材之

一是猛禽，这些形象被他赋予了独特的庄严感和纪念碑式的气质。“他的兴趣很少集中在欢快的鸣禽世界——如活泼的小麻雀、翠鸟或雀形目鸟类，”正如N.A.温诺格拉多娃所指出的那样，“他钟爱的画中主角是鹰和秃鹫，它们站立在高山之巅，俯瞰着整个世界”[温诺格拉多娃，2009，第45页]。他的大型画作《小憩图》（1954年，潘天寿纪念馆，杭州，图179）展示了艺术家的激情与高超的技艺，以及他对构图的纪念碑式追求。值得注意的是，猛禽形象在中国传统绘画中并不常见，这与其社会政治联想有关，如与外族统治者的力量、敏锐和威严的联系。然而，潘天寿在保留这些隐喻意义的同时，也为猛禽形象赋予了新的象征意义——它们成为了民族精神的象征，被塑造成具有纪念碑意义的形象。这种表达方式和创新的笔法也出现在徐悲鸿的《鹰》（1940年，图173）以及更晚期李苦禅的《鹰》（1979年，中国美术馆，北京，图180）等作品中，显示出这种题材逐渐成为国画的重要主题之一。潘天寿画中的秃鹫和鹰栖息在高山之巅，其形象占据画面主体，彷佛超越了画幅的界限。“这种构图特征避免了琐碎的细节，通过大胆的形式和明暗对比的大块色块，艺术家展现了通过局部表达整体、以小见大的能力，提炼出通过抽象形象传达核心理念的艺术语言，”正如N.A.温诺格拉多娃所写的[同上]。

可以说，潘天寿在鹰和秃鹫的形象中体现了他内心的精神变化——通过这些形象，他试图反映中华人民共和国成立（1949年）的伟大意义以及国家独立的确立。他和徐悲鸿一样，在传统的鸟兽形象中追求纪念碑式的宏伟感，这种象征表达了国家胜利的激情以及日益显现的建设性发展。

在徐悲鸿的创作中，马的形象成为了重要的象征性符号：“艺术家歌颂了祖国自然的美丽和力量，呼吁自由与独立，为和平生活和万物繁荣歌唱，对侵略表达愤怒，以艺术形象抒发了公民和爱国者的痛苦与情感”[波斯特雷洛娃，1987，第168页]。

徐悲鸿生于中国东部江苏宜兴的一个诗画世家，父亲徐达章是一位画家兼诗人。他与齐白石一样，自幼酷爱《芥子园画传》，常临摹书中的插图。他的艺术启蒙来自于父亲，1919年他移居上海，随后前往巴黎，考入并顺利毕业于法国国家高等美术学院，在那里他采用了欧洲名字“朱佩昂”。在完全掌握欧洲的写实主义绘画和素描技巧后，他创作了大量具有学院派风格的作品。他游历广泛，曾到德国、比利时、瑞士和意大利，深入研究西欧绘画大师的艺术。1928年，徐悲鸿回到中国，担任南京中央大学绘画系教授，随后任北京大学艺术学院院长。他积极倡导艺术教育改革，主张在课程中引入西欧绘画技巧，并将其与中国传统艺术相结合。在他的邀请下，齐白石被任命为南京大学教授。在中华人民共和国成立后，徐悲鸿担任北京中央美术学院院长（1949-1953）并担任中国文联主席。

徐悲鸿笔下的马形象充满隐喻和寓意。“记得他曾在一幅画着马的卷轴上题字，命名为“马”，题字写道：“世间何处觅芳草”，他的学生兼亲密合作者蒋兆和回忆道[引自波斯特雷洛娃，同上]。

在其画作中，徐悲鸿描绘了自由放牧的马匹（图 175）或飞驰的骏马，无论是孤单的马匹还是成群奔跑的马队（图 177），都不自觉地延续了中国绘画的传统脉络，从赫连吉尔和敦煌的壁画到汉代韩干的画稿浮雕，从李公麟、任仁发和赵孟頫的画作一直延伸到现代。徐悲鸿的马画系列以其卓越的解剖学知识、对“生命真相”的深刻理解以及非凡的绘画技艺而令人叹为观止。马匹的角度与空间布局展现了无可挑剔的完美。正如 T.A.波斯特列娃所指出的：“画家被奔跑中马群的力量极限吸引，被飞奔的马队、休息中的马群、饮水时的状态以及多样的动作所打动。没有两匹马的腿部姿势是完全相同的”[波斯特列娃，1987，第 168 页]。毫无疑问，徐悲鸿笔下那匹自由奔驰、充满生命力的《奔马》成为了艺术家的象征之一，也是新中国艺术的象征之一。这幅创作于 1941 年的作品（徐悲鸿纪念馆，北京，图 176）是他最为耀眼、令人难忘的作品之一。该画的多幅版本现藏于世界各地的博物馆，包括俄罗斯在内。

徐悲鸿的艺术创作非常多面，可以毫不夸张地说，他为现代中国画开创了新篇章。作为画家、版画家、学者和教育家，他是 20 世纪第一批将中国传统艺术与欧洲绘画成就相结合的艺术家之一，并培养了新中国一大批杰出的艺术家。

徐悲鸿不仅是中国艺术的卓越组织者和传播者，他还通过自身的实践赢得了世界声誉，并极大地推动了中国文化和艺术的传播，普及了中国传统绘画的伟大遗产，包括在俄罗斯的传播。在他艺术生涯的第一个巅峰——20 世纪 30 年代，他于 1934 年以中华民国艺术名家的身份访问苏联，组织了大型中国画巡回展览。他的展览继米兰、柏林和巴黎之后，来到莫斯科，并在国家历史博物馆和圣彼得堡的冬宫展出。这次展览展示了包括齐白石《松鼠》（1930 年，图 167）在内的 339 件作品，来自 100 位艺术家。同年，展览目录被翻译成俄文并出版，序言由 B.P.德尼克撰写，内含徐悲鸿和 V.M.阿列克谢耶夫的文章，以及阿列克谢耶夫翻译的王维《画诀》。在访问苏联期间，徐悲鸿向俄罗斯国家博物馆捐赠了其动物画作品，包括《奔马》的一版、《大雁图》（1932 年，冬宫，图 174）以及《猫》（1932 年，东方艺术博物馆，莫斯科，图 172）。

随着 20 世纪 20 至 30 年代中国艺术国际化活动的加强，以及中国艺术广泛的整合进程，俄罗斯著名动物画家瓦西里·阿列克谢耶维奇·瓦塔金（1884–1969）的创作也引起了我们的浓厚兴趣。他可能与徐悲鸿没有直接交往，但很可能通过 1934 年的巡回展览了解到徐悲鸿、齐白石及其他现代与古代中国艺术家的作品。

瓦塔金以其动物画作品在俄罗斯声名远扬，其作品藏于达尔文博物馆（他是博物馆的创始人之一）、俄罗斯国家博物馆和特列季亚科夫画廊。他不仅是一位著名的雕塑家，还为多部文学作品和科普图书（如《丛林之书》、笛福的《鲁滨逊漂流记》及托尔斯泰的作品）创作插图。瓦塔金的动物画和水彩作品，与中国经典花鸟画在外形、技法、构图和内涵方面有许多相似之处。这些作品展现了瓦塔金在中国艺术传统中的精准“切入点”，这种切入或许并非仅靠直觉，而是源于他对艺术精髓的有意识探索。他曾这样描述中国艺术：“无数用墨、水彩、刺绣或雕塑表现的鸟类、昆虫和鱼类图像，甚至是哺乳动物，渗透着生命短暂的震颤。这些形象总是完成的、抽象的，有时在概括中仅作暗示，有时则以最细致的方式刻画，但始终传递着动物特质、情感和动作的本质”[瓦塔金，1980，第 103 页]。

E.V.扎瓦茨卡娅对中国画提出的“显现—隐藏”二元公式，为我们理解花鸟画及瓦塔金艺术遗产中的某些方面提供了关键。通过瓦塔金的作品，我们不仅可以追溯欧洲绘画对中国艺术的影响，还可以探讨中国艺术对外国艺术家——尤其是非中国艺术家的影响及其外部整合的过程。

在俄罗斯动物画家瓦西里·阿列克谢耶维奇·瓦塔金和中国画家们的艺术创作中，可以发现他们在哲学与美学上对自然的感知及其对艺术创作的态度有许多共通之处。他们以敏锐的视角观察周围的世界，将其具象的美转化为艺术表现的媒介，通过“可见的形态来表达内在精神的本质”，这成为理解其艺术作品的关键，也是解读美与真实的最重要基石［扎瓦茨卡娅，1982，第 133 页]。

对于瓦塔金、齐白石、徐悲鸿、潘天寿以及其他许多艺术家来说，在人文主义理想面临危机的动荡时期，动物画成为一种庇护，他们借此找到了心灵的支柱，从现实的苦难中暂时逃离，沉浸于某种“逃避主义的泛神论”和“审美的抗争”中，以此与政治及“时代兽性的凝视”保持原则性的距离［阿斯特拉罕采娃，2015，第 514 页]。

需要特别指出的是，瓦塔金对中国艺术非常熟悉，这在他关于动物画在世界艺术遗产中的作用的评论中有所体现。瓦塔金以敬仰和理解的语气写道：“从远古至今，各种动物和鸟类在中国受到崇敬和喜爱。地名和寺庙以动物命名；象征性的动物代表方位（虎、龟、龙和朱雀）；中国的十二生肖充满了动物形象。在中国艺术（包括日本艺术）中，动物主题是许多艺术家的挚爱题材”［瓦塔金，1980，第 103-104 页]。

瓦塔金的艺术方法与中国画家的方法非常相近。他注重深入观察动物的行为习性，并坚持写生（他特别提醒不要以标本为学习对象）。同时，他大量借鉴世界动物画的优秀作品，这些作品广泛分布于莫斯科、列宁格勒及国外城市的博物馆中。他通过临摹和

学习这些艺术作品丰富了自己的创作。此外，瓦塔金以勤奋著称。他坦言：“我属于那些通过顽强坚持和不懈努力在艺术中有所成就的画家”［同上，第 143 页］。

与所讨论主题相关的是，不仅是他在各种博物馆（特别是国家达尔文博物馆）中保存的动物写生作品，还包括他制作的七册世界动物绘画优秀作品的复制本，这些作品目前收藏于斯特罗加诺夫艺术工业大学博物馆[42]。瓦塔金的第七册专辑《绘画》[43]尤为重要，其中收录了一些中国经典绘画的复制品，专辑主题集中于不同文化和民族的架上绘画、壁画、马赛克、陶瓷装饰艺术中的动物形象（包括俄罗斯圣像画）。

其中最有趣的作品之一是瓦塔金临摹的中国大师牧溪的《虎图》（1269 年，京都大德寺藏，图 54）。和中国画家一样，瓦塔金并不仅仅追求再现动物的形态与外貌，他更注重艺术形象的表现。他写道：“我不清楚自己在这方面取得了多大的成就。但每次开始新的作品时，我都尽量创作一个动物的艺术形象，而非简单的复制。这既是一个被自然之美打动的艺术家的追求，也是一个充满敬畏之情的人对生命的礼赞”［同上，第 150-151 页］。牧溪禅宗佛教的“逃避主义泛神论”与瓦塔金的艺术观产生了深刻共鸣。牧溪在元朝初期通过动物的形象，借助寓意形式，表达了他对混乱世界中的孤独与不安的深刻感受。

瓦塔金也尤其钟爱类人猿（如黑猩猩、大猩猩、红毛猩猩）以及长臂猿，这成为他写生和雕塑作品中贯穿始终的主题。他对这些动物的丰富性、独特性和表现力深深折服：“它们的动作和面孔令我终生难忘”［同上，第 39 页］。他的许多描绘母猩猩与幼崽的作品展现了“拟人化”的情感特质，例如母性的温柔和关怀。这不禁让人联想到牧溪的《松猿图》（右轴，图 59）中那只紧紧抱着幼崽、神情警惕的母长臂猿，以及明宣德皇帝所绘的《嬉猿图》（1427 年，图 85）中一家三口的温馨场景。这些画作表现出的“拟人化”特征，也成为 20 世纪二三十年代俄罗斯动物画的一大特点——赋予动物以人类的特性（如悲伤、温柔等）［阿斯特拉罕采娃，2015，第 515 页］。正如 T.L.阿斯特拉罕采娃所言，这些关于爱情与母性的主题在俄罗斯动物雕塑中同样得到了体现，例如瓦塔金的作品中“充满慈爱与关怀的动物母亲形象”。这些场景的出现，也可以看作对第一次世界大战恐怖的某种反思：“在一个颠倒的世界里，动物形象中那种极为人性的温暖成为对人类‘兽化’的抗议……母性主题成为对战争恐怖的一种疲惫叹息的艺术隐喻”［同上，第 517-518 页］。

---

[42] 收录于画册中的这些画作是瓦塔金多卷本巨著《艺术中的动物形象》的一部分。这些作品已在同名书籍中发表，并附有 K.N.加夫里林撰写的序言 [瓦塔金，2004]。

[43] 斯特罗加诺夫艺术工业大学博物馆藏品编号：NVF 86/1-63。

瓦塔金临摹元代画家《苍鹭》的作品，以其精确的表现力，让人联想到明清两代宫廷画师的精美画作，这些作品如今收藏于莫斯科东方国家博物馆，例如边景昭的《莲鹭如》（约 1428 年，图 88）和齐之驾的《芦苇间的白鹭》（1652 年，图 110）。。斯特罗加诺夫艺术工业大学博物馆藏品专辑中收录了瓦塔金精美的复制作品，这些作品源自 13 至 14 世纪画家的名作，如《雄鹰》和《枝头的鸟》。

瓦塔金描绘猛禽的动物学绘图，在构图和风格上与中国的花鸟画颇为相似。这些绘画作品包括《小雕》、《小雕与雀鹰》、《普通鵟》和《印度隼》，它们现收藏于达尔文国家博物馆。若将这些作品与中国古代画家如林良的《双鹰图》（1485 年，纽约大都会艺术博物馆，图 92）、任仁发的《鹰隼图》（14 世纪初，印第安纳波利斯艺术博物馆，图 79）以及李迪的《冬树上的伯劳》（1187 年，上海博物馆，图 50）进行对比，可发现许多相似之处。例如，瓦塔金画中猛禽栖息的枝干表现力十足，与中国花鸟画的典型手法一致。此外，他的动物学插图常带有一种“景观感”，这在他为《小苏联百科全书》绘制的《鸟类》插图中表现得尤为突出（1947 年，彩色版，图 101）。瓦塔金曾写道：“动物画家必须掌握风景画的技巧，因为风景画中动物与自然的构图和色彩关系最能体现其完整性。一幅成功的动物画，必须在动物与风景的构图和色彩关系上达到和谐。一旦这种关系失衡，作品可能会变成‘带动物的风景画’或接近动物学插图”［瓦塔金，1980，第 122 页］。随着艺术造诣的提升，瓦塔金试图超越画家-插图师的“技艺”，将其转化为真正的“强韧新动物画”艺术［同上，第 144 页］。

回到中国传统绘画，我们可以说，许多中国花鸟画作品在动物画与风景画之间找到了惊人的平衡，给人一种真实性、灵性和美感。例如，瓦塔金为《小苏联百科全书》绘制的插图在构图、对鸟类解剖结构的精准把握，以及装饰性效果上，与黄荃的《珍禽图》（948 年，北京故宫博物院，图 16）或明代流行的“百鸟图”题材有异曲同工之妙。如边文进的《三友百禽图》（1414 年，台北故宫博物院，图 87）所示，明代花鸟画较宋代作品增添了更多细节，复杂性显著增强，更具叙事性［维诺格拉多娃，2009，第 31 页］。这些画作中的百鸟主题与瓦塔金的插图类似，汇集了各种不同姿态的鸟类，围绕着松、梅和竹，形成一个多义而象征性的微型景观［同上］。中国画以其艺术性著称，虽然也注重对鸟类结构的准确描绘，但科学性的需求并未像瓦塔金的插图那样成为创作的主要目标。

瓦塔金显然被这些复杂而精美的构图吸引。他对中国花鸟画的整体特性给予了高度评价：“中国画家以轻松、娴熟的手法表现出生命的真实律动。在美妙的植物丛中——芦苇、竹子、树木与草丛间——鸭子潜游，鹅飞翔而下，白鹭飞来捕鱼，仙鹤梳理羽毛；

孔雀在花间炫耀羽衣，鸲鸟与知更鸟捕虫，山雀与莺鸣唱；公鸡与母鸡守护幼雏；鹿群在林间漫步，老虎眼神凶狠；蝈蝈与蝉鸣叫，蝴蝶翩翩起舞；肥硕的鲤鱼吐着泡泡，五彩斑斓的鱼儿在水草间嬉戏，虾与蟹随波逐流。所有这些生物都充满生机，被画家的笔触捕捉在纸上，或以刺绣、珐琅、陶瓷花瓶、象牙雕刻和宝石雕刻的形式精妙呈现”[瓦塔金，1980，第 103-104 页]。

“百鸟图”这一主题自 15 世纪初进入中国宫廷画作后，便持续受到欢迎，并在 18 至 19 世纪达到顶峰。此前我们已将其与巴洛克时期弗兰德斯画家如弗兰斯·斯奈德斯、保罗·德·福斯和梅尔基奥尔·德·洪德库特的“鸟类音乐会”进行比较。若将瓦塔金的作品与上述西方艺术作品对比，会发现他更倾向于中国的东方沉思风格，而非西方巴洛克绘画中动态的矛盾与紧张。瓦塔金也反对通过绘制动物标本来研究其行为，因为这种“静物”往往给人僵化的印象（这一点在弗兰德斯动物画中尤为明显）。相比之下，瓦塔金更排斥“浪漫的现场装饰”或“对动物解剖学的写实性练习”[阿斯特拉罕采娃，2015，第 516 页]。尽管如此，如果要在瓦塔金的插图与欧洲动物画之间寻找关联，其人文主义精神更接近文艺复兴时期的艺术，而非巴洛克风格。

在瓦塔金的《鸟类》百科插图中，可以发现其构图兼具典型中国绘画中的高远视角（如从空中俯瞰的“鸟瞰视角”），以及欧洲大师作品中常见的通过光影表现的立体感。然而，其插图的色彩内敛、平面感与装饰性更接近中国传统绘画的风格。一个有趣的现象是，在中国绘画中，描绘的对象越多，构图方式反而越简单，反之亦然。此外，瓦塔金的某些作品完全省略了背景，这类似于唐宋时期中国经典绘画大师的手法，但他的做法更多出于速写或科学插图的需要，强调对描绘对象本身的关注。

与西欧画家不同，中国画师在观察自然时更依赖于记忆，将所见的形象深深铭刻于心。瓦塔金与中国画师类似，他的创作同样源于对印象和观察的捕捉。他曾写道：“素描的数量越多，记忆中积累的印象越丰富，就越容易通过想象挑选、组合和布局形象及构图元素。这种印象的积累，我一直认为是构图成功的条件之一…… ”[瓦塔金，1980，第 120 页]。

与西欧和俄罗斯不同，中国从未将动物画视为次要题材。自古以来，动物和鸟类的描绘就属于中国绘画的主要题材之一，而且被认为是最具挑战性的主题，仅能由技艺精湛的画家掌控。瓦塔金显然深受中国艺术中这种重视动物画的氛围感染，他写道：“中国动物画以对微观世界的欣赏和对其卓越的表现技巧令人难以抗拒地折服”[同上，第 103 - 104 页]。

有趣的是，年迈的瓦塔金在外貌上与齐白石有几分相似。在精神层面上，两位艺术家同样具备深邃的智慧和复杂的艺术遗产解析能力，令人感受到他们之间的“精神亲缘”。晚年的他们形象也确实相似：从照片中可以看到，他们以一种智慧而近乎空灵的状态出现，同时眼神充满生机，显得精力充沛。常常，他们身边还有动物陪伴，比如齐白石那只著名的猫，这只猫也多次出现在徐悲鸿的画作中（图 165、170 – 172）。两位大师晚年均以简单而朴实的交往风格著称，关心他人，关注弟子。他的学生 V.M.斯米林回忆瓦塔金时写道：“他虽然不多话，但拥有敏锐的幽默感和真正的智慧”[瓦塔金，1980，第 163 页]。这些话同样适用于齐白石。

瓦塔金是 20 世纪“新动物画”艺术的杰出代表，也是具有“人性化”特质的俄罗斯动物画派的奠基人之一。他的作品既没有甜腻的感伤，也没有媚俗之态，偶尔甚至表现出冷峻和刚毅，但更多时候则充满温柔、细腻与感动，这一点与齐白石非常相似。正如 T.L.阿斯特拉罕采娃所写：“他的动物画风格有时冷峻坚韧，有时温柔怜爱，偶尔还带有些许幽默感”[阿斯特拉罕采娃，2015，第 520 页]。瓦塔金的创作来源广泛，其中包括中国艺术和经典绘画，其作品与中国画尤其是花鸟画的相似之处，已在本文对比分析中有所涉及[详情见：特罗申斯卡娅、张勇，2023，第 333 – 354 页]。尽管瓦塔金最重要的作品多为雕塑，但他的绘画作品，尤其是水彩画，却充满了“自然的真实魅力”和独特性，这种特质在中国花鸟画中也屡见不鲜。瓦塔金的绘画遗产至今仍吸引着研究者，生动地展现了中国动物画如何在全球艺术领域中实现外部融合。这一材料或许为进一步探讨和比较欧洲与中国绘画提供了新视角，让我们能够从全新的角度审视这两种艺术传统的交汇与碰撞。

结论

通过本次全面的研究工作，预定的任务得以解决，既定目标成功实现。收集到的理论与艺术材料经过仔细研究，并根据历史时期、风格特征和流派进行了系统化整理，同时详细分析了中国动物画的构图技法与绘画技法。主要结论如下：

1.中国动物画具有鲜明的民族特色：独特的构图与技法、固定的主题、独有的象征意义及神话诗意的内涵。作为一个独立的画科，中国动物画拥有连续的传统，其形成与

发展远早于西方同类画科。最早的动物画家可以追溯到唐代，如阎立本、韩干和韩滉（公元 7-8 世纪）。

在古代中国，动物形象最初作为独立画科出现（如《韩非子》（公元前 3 世纪）、朱景玄的《画品录》（公元 9 世纪）、陶宗仪在公元 15 世纪编纂的《宣和画谱》等）。从唐至五代（公元 9-10 世纪），随着山水画（山水）、人物画（人物）与花鸟画（花鸟）三大主要画科的确立，动物画逐渐融入花鸟画体系，并在这一领域中得到进一步发展与细分。然而，研究表明，动物形象也经常出现在人物画中（例如唐代仕女、儿童骑马画）以及宗教画和山水画中，为作品增添叙事性和新意。

随着时间推移，花鸟画体系内部逐渐形成了自身的细分类别或“子画科”。这些类别一方面可能完全不涉及动物或鸟类的形象（如专画竹、梅、牡丹或兰花等植物的作品）；另一方面，在某些主题中，动物形象则成为主要内容，其种类也更加多样化（尤其是鸟类种类繁多）。明代流行的“百鸟朝凤”主题就是一个典型案例。此外，还出现了特定的作品命名方式，例如“走兽”、“鸟兽”、“禽鸟”、“草虫”、“鱼龙”以及“虫鱼画”等。同时，有些画家专注于某一特定题材，如刘采擅画鱼、韩干专画马、易元吉专画猿猴、林良专画鹰等。然而，最常见的花鸟画形式始终是植物与鸟类、小动物（“羽毛与绒毛”）以及昆虫的组合构图。

应注意，动物画以及花鸟画的起源与发展，与中国的装饰性与纪念性绘画密不可分。动物画的流行和延续在很大程度上受益于“花鸟”题材的广泛适用性——它既适用于小型作品（如册页、扇面、屏风），也适用于大幅的壁画与大型手卷。这些作品不仅可以装饰宫殿墙壁，还能点缀屏风，使其既具艺术性又具实用性。因此，在所有研究时期，中国动物画和花鸟画的应用范围都极为广泛。

2.研究发现，中国动物画的起源可追溯到汉代（公元前 206 年—公元 220 年），这一时期为动物画的进一步发展奠定了基础。正如张安治在 2008 年的研究中所述，这一时期的动物画“从神话幻想与宗教偏见的世界走向了现实生活——一种每位画家都能亲身感受到的生活”（张安治，2008，第 31 页）。

在皇宫和贵族府邸的室内装饰中出现以写实方式描绘鸟类和植物的画作时，鸟兽形象的“宇宙学”与神话象征意义已经得到广泛认可。一些关于虚构或真实生物的绘画，可以归类于一种特殊的绘画类型——“传画”（传画），其中包括龙、马、虎等形象。

在唐代以前，中国的宗教绘画中已存在动物和鸟类的描绘。这些形象大多数是经过高度风格化处理的半虚幻或虚幻的动物（如龙、狮子犬、龟和其他神话生物），它们常

见于墓葬群、纪念性雕塑以及装饰艺术品（如青铜器和纺织品）中。这些形象具有护佑功能，承载着神圣的、宇宙起源的以及宗教与魔法的象征意义。

到了唐、五代及宋代时期，动物形象逐渐摆脱了高度风格化的特征，开始呈现真实可信的面貌。它们的象征意义在中国文学和诗歌传统的深刻影响下得以形成。大约在公元 8 世纪，“花鸟”题材（花鸟画）逐渐发展成为一个独立的绘画类型。

在元、明、清三朝时期，中国的动物画反映出两种截然对立的创作方向——中国院体画与文人画（由非职业画家或文人所创作的绘画）之间的竞争。这两种趋势深刻地影响了动物画及花鸟画整体的发展，其特征表现为所谓的二元对立：一方面是以宫廷为主的职业化院体画，另一方面是以文人趣味为主的“业余”文人画艺术。这一时期的绘画展现出多样的笔法和画风，风格各异。动物画的创作不仅在表现手法上日益丰富，还在形象与象征意义的层面上逐步深化。动物与鸟类的画作除了传递吉祥寓意外，常常隐含着社会和政治的思想。与此同时，绘画本身结合了书法题跋和印章，形成了一种复杂且极具美感的综合艺术形式（这一点体现在所有画种中），需要有文化修养的观众去“阅读”画面，并对其中的象征意义和隐喻进行解读。在元、明、清时期，绘画作品上的题跋不仅标注了创作的时间与地点，还以诗意的形式传达了画家的核心理念。而印章则同时具备审美和信息传递的功能。这些纯粹属于中国绘画的独特元素，很大程度上构成了民族绘画的特殊性，至今仍对其发展具有重要意义。

3. 在唐代，动物画的发展奠定了一个重要的基础，这一基础在后来演变为学术派绘画与文人画的对立之中得到了体现。在黄荃（“富贵”——象征“富贵之风格”）和徐熙（“野逸”——象征“荒野中的意趣”）独特艺术风格的影响下，花鸟画（包括动物画）形成了两个重要的风格方向，这也与中国绘画中两大基本书写风格相对应：工笔（“工整细致的笔触”）和写意（“传达意境的绘画”）。这一时期为宋代动物画的辉煌发展奠定了坚实的基础，而宋代也是中国艺术与美学思想的灿烂时期。

这一发展的推动力来自于汴梁绘画部门的重建及其在 960 年至 111 年间的运作，以及 12 世纪初绘画学院的设立。在此期间，花鸟画继续是主要的绘画题材之一，这与中国人普遍的宗教哲学观念密切相关——这种观念强调人与自然之间的内在联系，并由此催生出一种独特的象征性艺术语言。

徐熙画风的传统以其草图般的随性笔触、挥洒自如的笔墨以及柔和的色调为特征，这些特点在“文人画”创作团体的作品中得以延续。这些文人画家将自己与学术派画家区分开来，其中包括苏轼、米芾，以及 12 至 13 世纪“禅画”的代表人物，后来还有徐渭、朱耷，以及 18 世纪的“扬州八怪”和形成于 19 世纪下半叶的“国画”画派。

元代的特点是单色“禅画”的兴盛，这种画以墨色的层次和独特的笔法表现艺术表现力，能引发观者的深刻情感（如石恪、牧溪和李公麟的画作）。单色墨画可视为中国文化的巅峰艺术成就，并在明代获得了新的发展动力，这与民族文化的复兴和对过去伟大成就的借鉴密不可分。

与单色墨画相呼应的还有“写意”风格，这种风格更多地属于文人画。然而，在明清绘画中，工笔与写意风格的界限往往难以清晰划分，因为许多画家的笔法多样（如明代宣德皇帝朱瞻基的作品）。两者的区别更应在创作的精神基础和艺术家的内心体验中寻找，因为这些艺术家来自中国社会中完全不同的阶层。

本文梳理了中国动物画的发展演变，划分出三个重要历史发展阶段：

唐宋时期（7 世纪至 12 世纪初）——中国历史上的“经典时期”，动物画的形式确立并迎来第一次繁荣，花鸟画（花鸟画）体裁成型并达到高峰，画院建立。

南宋、元和明时期（12 世纪初至 17 世纪中期）——外来侵略、蒙古统治和民族国家复兴的交替时期，此阶段以禅宗单色水墨画的繁荣为特点，文人画与院体画并存并相互竞争，工笔画与写意画风格在动物题材的宫廷艺术中广泛传播，画院在元代废止后于明代复兴。

清代及中华民国初期（17 世纪中期至 1940 年代）——满清王朝统治时期，其特征是多元文化趋势的复杂表现，文人画得到高度发展，成为一种艺术形式上的“美学抗争”，同时宫廷画院的院体画吸收了中西合璧的风格；晚期则是国画（国画）体裁的形成与进一步发展，伴随着内外部文化的融合与整合。

在分析每一发展阶段时，本文揭示了动物画在传承过去艺术传统的同时，也在绘画技法与艺术语言方面不断创新。宋代绘画始终是大多数艺术家的典范，被视为中国古典绘画第一次也是最高的辉煌时期，这在很大程度上得益于画院的建立。在明代，随着蒙古外来统治的结束，传统文化秩序的复兴成为重要趋势，画院得以恢复，而在元代确立的写意风格成为文人画的“灵魂”。清代的个性化画家将这一传统进一步发展至巅峰，同时将欧洲的透视法、体积感和光影处理融入传统的中国动物画中，形成中西合璧风格（以郎世宁的动物画为典范）。这些趋势为传统中国画的未来发展确定了方向。

4. 阐明了中国动物画的意象意义关联及其复杂而“原则性”的象征特征。这些特点一方面与中国画家在创作中受儒家、佛教和道教三大宗教影响所形成的宗教哲学与世界观紧密相关；另一方面，它们也源于汉语的语言特点——汉字的同音现象和大量同音词对动物画图像学的影响。这一主题在论文中得到了重点关注，常见的主题与意象被收集并系统化（见附录 2）。

尽管在某些特定历史时期，尤其是元朝和清朝等外来王朝统治时期，一些画家作品中隐含着社会政治的潜台词（如朱耷的绘画便是典型例子），但大多数动物画的主题具有祝福和劝勉的意义。正如宋长龙在 2019 年的研究中所指出的：“中国画中的花鸟吉祥图案旨在为充满危险的世界‘安慰人心’”（宋长龙，2019，第 45 页）。这种特点使中国动物画与欧洲动物画有明显区别，后者更强调教诲和道德说教的意义，例如弗兰斯·斯奈德斯和梅尔基奥尔·德·洪德库特的《鸟类音乐会》等作品。

在中国，存在一种迷信观念，认为绘画具有某种魔法功能：“吉祥的绘画能带来财富和幸福，而表现破坏或其他不吉利状态的绘画则可能导致这些情况的真正发生”（同上）。这种特点在宫廷画家的动物画主题中表现尤为突出。

另一个有趣的现象是，花鸟画与大型动物的绘画形象通常很少并置或结合。这种现象可以从文化传统中的等级观念中找到解释：“根据古老的中国文化传统，动物象征着体力，而鸟类则象征着知识与文化……因此，鸟类的形象始终更贴近中国社会文化精英的文人传统，符合他们对人文学术的倾向”（斯奇夫，1983 年）。人类与自然之间内在联系的观念催生了一种特殊的艺术传统的象征语言。

通过画家描绘的动物和鸟类形象，还可以发现对现实的批判性解读、社会矛盾和隐藏的寓意。例如，牧溪的《叭叭鸟图》《虎》《松猿图》；任仁发的《二马图》；朱耷的《牡丹与孔雀》《孤禽图》等。这些中国画家通过赋予动物形象以道德品质、精神坚韧、宁静，或反之，在其中隐藏自己的迷失与命运悲剧，将动物意象人性化。

一些中国艺术家的创作表现出某种逃避现实的倾向，是他们表达个人思想、情感甚至政治观点的安全方式。在绘画作品中，艺术家通过隐喻形式既可以表现自身，反映周围的现实生活，也可以向观者展示其内心世界。

5. 在考察动物画体裁在历代王朝更替过程中、随着社会文化形势的变化和中国社会发展的演变时发现，艺术逐渐经历了民主化的过程，绘画变得更加大众化，开始向更广泛的普通阶层开放。在古代中国，绘画创作仅限于高阶层的特权，但到了清朝末期，绘画的从事更多地由个人的天赋、发展机会以及获得艺术教育的可能性所决定（典型例子是出身农家的齐白石）。这一民主化过程受到了艺术品市场发展的推动，艺术商人和画作鉴赏家的圈子的形成也起到了重要作用。这种变化对文人画家的创作产生了深远影响。许多画家的艺术生涯得益于他们参与艺术市场的活动，他们可以出售自己的作品，通过绘画谋生，而不必进入官场。

在晚清时期，当中国的国门实际上已经向外部世界开放，上海成为世界经济和艺术中心时，涌现了许多新的画派和中国民族艺术的杰出代表，如齐白石、徐悲鸿、潘天寿

等。他们的动物画将中国数百年的传统与新的技法相结合，以鲜明的表现力和独特的艺术手法，为中国民族艺术注入了新的活力，并为现代传统国画的概念奠定了基础。他们的创作活动，以及整个中国艺术，通过国际展览活动和对中国传统绘画的推广，激发了外国和俄罗斯艺术家的回应和灵感（例如，在瓦塔金的动物画作品中可以看到这种影响）。

最后，值得强调的是，这项学位论文研究是探索中国艺术中如此丰富而复杂的现象——动物画体裁——的一定阶段。本研究的材料可能为进一步比较和对比欧洲与中国动物画提供基础，并使人们更深入地关注中国装饰艺术中的动物画体裁，同时以新的视角审视中国、俄罗斯和国际艺术家创作的许多现代作品。

参考文献

俄语文献

1. 阿拉耶夫，阿什拉夫扬，伊万诺夫，1999。《16 世纪至 17 世纪初的中国》// 《东方史》，莫斯科：俄罗斯科学院东方学研究所，1999 年。

2. 阿列克谢耶夫，1906。《关于英国、法国和德国对中国研究的笔记》，圣彼得堡，1906 年。

3. 阿列克谢耶夫，1966。《中国民间画：中国旧时精神生活的民间图像》，莫斯科：科学出版社，1966 年。

4. 阿列克谢耶夫，1984。《东方学研究》// 《文章与文件》，编者：S.T. 蒂赫文斯基，莫斯科：科学出版社，1984 年(I 卷)，页 147-149。

5. 阿列克谢耶夫，1912。《根据民间画与护符讨论中国咒语图像的主要类型》// 《东方考古与文献研究》，第 20 卷，圣彼得堡，1912 年，页 1-75。

6. 阿拉波娃，梅恩什科娃，普切林，鲁多娃，2003。《艾尔米塔什博物馆藏中国外销艺术（14 世纪末 - 19 世纪）：展览目录》，圣彼得堡：斯拉维亚，2003 年，216 页。

7. 阿斯特拉汉采娃，2015。《动物主题作为 1920-1940 年代苏联陶瓷雕塑的主要原型》// 《艺术研究》，2015 年第 3-4 期，页 510-536。

8. 巴耶夫，斯米尔诺夫，哈恰图罗夫，2022。《斯奈德斯的“鸟类音乐会”：转向人物分析》// 《艺术研究》，2022 年第 3 期，页 158-181。链接：http://artstudies.sias.ru/upload/isk/isk_2022_3_158_baev_smirnov_hachaturov.pdf (访问日期：2023 年 4 月 14 日)。

9. 巴库申斯基，莫洛奇科夫，1933。《瓦西里·阿列克谢耶维奇·瓦塔金》，莫斯科：全苏美术出版社，1933 年，76 页，插图。

10. 别金，1982。《“风与流”之下：中国三至四世纪画家的生活方式》，莫斯科：科学出版社，1982 年。

11. 贝洛泽罗娃，2007。《中国书法艺术》，莫斯科：俄罗斯国立人文大学出版社，2007 年，482 页。

12. 贝洛泽罗娃，1995。《中国手卷》，莫斯科：国家科研修复研究所，1995 年。

13. 《俄罗斯大百科全书》(电子资源) [在线访问]: https://bigenc.ru/fine_art/text/1823761。

14. 瓦西里耶夫, 1998。《东方史: 第 2 卷》, 莫斯科: 高等学校出版社, 1998 年。

15. 瓦西里耶夫, 2001。《中国的信仰、宗教与传统》, 莫斯科: 东方文学出版社, 2001 年。

16. 瓦西里耶夫, 1989。《中国思想起源问题(世界观与心态形成)》, 莫斯科: 科学出版社, 1989 年。

17. 瓦塔金, 2008。《瓦西里·阿列克谢耶维奇·瓦塔金(1884–1969): 艺术家诞辰 125 周年》, 莫斯科: 斯坎鲁斯出版社, 2008 年, 128 页。

18. 瓦塔金, 2017。《瓦西里·瓦塔金: 回忆录: 艺术家传记材料》, 普斯科夫: 红帆出版社, 2017 年, 352 页。

19. 瓦塔金, 1980。《回忆录: 动物画家的笔记与文章》, 莫斯科: 苏联艺术出版社, 1980 年, 210 页。

20. 瓦塔金, 2004。《艺术中的动物形象》, 编者: G.D. 日尔金, M.M. 齐诺维耶娃, V.I. 马斯洛夫, Z.S. 费多罗娃, K.N. 加夫里林, 莫斯科: 斯瓦罗格与 K 出版公司, 2004 年, 304 页。

21. 维诺格拉多娃, 1961。《新中国的国画》, 莫斯科, 1961 年。

22. 维诺格拉多娃, 1988。《中国艺术: 图册》, 莫斯科: 科学出版社, 1988 年。

23. 维诺格拉多娃, 1962。《中世纪中国艺术》, 莫斯科: 苏联艺术科学院, 1962 年。

24. 维诺格拉多娃, 尼古拉耶娃, 1979。《远东国家的艺术》// 《小艺术史》, 莫斯科: 艺术出版社, 1979 年, 374 页。

25. 维诺格拉多娃, 卡普捷列娃, 1989。《中世纪东方艺术》, 莫斯科, 1989 年。

26. 维诺格拉多娃, 1972。《中国山水画》, 莫斯科: 美术出版社, 1972 年, 160 页。

27. 维诺格拉多娃, 1999。《中国与日本百年艺术》// 俄罗斯艺术学院理论与历史研究所, 莫斯科: 艺术出版社, 1999 年。

28. 维诺格拉多娃等, 1997。《东方传统艺术：术语词典》, 莫斯科: 艾利斯拉克出版社, 1997 年。

29. 维诺格拉多娃，2009。《中国画中的“花鸟”》，莫斯科：白城出版社，2009年，48页。

30. 维诺格罗德斯基，2004。《中国吉祥纹样：精选讲座与翻译》，莫斯科：艺术出版社，2004年。

31. 弗拉索夫，2005。《新百科艺术词典》，莫斯科：阿兹布卡出版社，2005年。

32. 沃斯特里科娃，2023。《朝鲜朝鲜时代(1392－1910年)“花卉鸟兽画”风格趋势与艺术特点》，艺术学候选学位论文摘要，莫斯科：斯特罗加诺夫大学，2023年。

33. 国立埃尔米塔什博物馆，1934。《中国绘画展览》，列宁格勒：国立埃尔米塔什博物馆出版社，1934年。

34. 国立历史博物馆，1934。《中国绘画展览》，莫斯科：全苏美术出版社，1934年。

35. 加夫里林，涅费多娃，2022。《莫斯科歌德博物馆：国家达尔文博物馆展览的思想艺术设计》// 《装饰艺术与物质空间环境》，斯特罗加诺夫大学公告，2022年第4期，第2部分，43－75页。

36. 加夫里林，2004。《神奇的动物画家》// 《瓦塔金的动物形象艺术》，编者：G.D.日尔金等，莫斯科：斯瓦罗格出版社，2004年，5－16页。

37. 加夫里林，2012。《萨满教、印度教、神智学与瓦塔金的艺术创作》// 《象征主义精神：19世纪末至20世纪初的俄国与西欧艺术》，莫斯科：进步-传统出版社，2012年，页641－663。

38. 格卢哈列娃，1953。《中国民间艺术史》// 《苏联民族学》，第1期，莫斯科，1953年，137－152页。

39. 格卢哈列娃，1956。《中国视觉艺术》，莫斯科：国家视觉艺术出版社，1956年，150页。

40. 格卢哈列娃，1940。《中国艺术》// 《苏联科学》，第9期，莫斯科：艺术出版社，1940年，108－126页。

41. 格卢哈列娃，1958。《中国民间艺术》，莫斯科：艺术出版社，1958年，228页。

42. 格卢哈列娃，德尼克，1948。《中国艺术简史》，莫斯科-列宁格勒，1948年，210页。

43. 郭若虚，1978。《图画见闻志》// 中文翻译及注释：K.F.萨莫休克，莫斯科，1978 年，240 页。

44. 戈洛瓦乔夫，1995。《郎世宁(朱塞佩·卡斯蒂利奥内)传记：清朝宫廷画家》// 《中国的社会与国家》，莫斯科，1995 年。

45. 戈洛瓦乔夫，2010。《朱塞佩·卡斯蒂利奥内》// 《中国精神文化百科全书》，莫斯科，2010 年。

46. 戈尔巴托娃，2018。《明朝：学问的光辉——展览目录》，莫斯科：莫斯科克里姆林宫出版社，2018 年，240 页。

47. 戈尔季延科，库德列夫，佩尔扎什凯维奇，2008。《中国：历史、文化、艺术，插图版百科全书》，莫斯科：艾克斯莫出版社，纳舍斯洛沃出版社，2008 年，160 页。

48. 国画，俄罗斯大百科全书。国画 // 《俄罗斯大百科全书》[电子资源]。访问链接：https://bigenc.ru/fine_art/text/2374154。

49. 工笔画。关于工笔画风格 [电子资源]。访问链接：http://guohua.manyart.com/gongbi/2011-12-11/6388.html。

50. 杰科布森，2004。《中国风格》，莫斯科：21 世纪艺术出版社，2004 年。

51. 贾晓璐，2018。《“花鸟”作品（“黄鹤花”）在苏联美术馆展览实践中的展示》，艺术学候选学位论文摘要，圣彼得堡，2018 年。[电子资源]。访问链接：https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000446_Avtoreferat.pdf

52. 多罗宁，1987。《满洲征服中国与 17 至 18 世纪中国官方史学》// 《亚洲与非洲国家历史的史学与资料学》，莫斯科，1987 年。

53. 多罗宁，1997。《明朝与满洲人：对抗的开始（《明史》版本）》// 《亚洲与非洲国家历史的史学与资料学：跨大学术论文集》，圣彼得堡，1997 年，页 128-152。

54. 杜瓦特，2007。《中国绘画基础：百科全书》[包含 200 幅插图，附带逐步绘画说明；翻译：O.N. 萨多夫尼科娃]，莫斯科：艺术源出版社，2007 年，256 页。

55. 杜布罗夫斯卡娅，2001。《耶稣会在中国的使命：马泰奥·里奇与其他人（1552-1775 年）》，莫斯科：克拉夫特出版社；俄罗斯科学院东方学研究所，2001 年，256 页。

56. 《中国精神文化》，2010。《中国精神文化百科全书》，共 5 卷，艺术卷，主编：M.L. 蒂塔连科，远东研究所，第 6 卷（附加卷）. 莫斯科：东方文学出版社，2010 年，1031 页。

57. 迪亚科诺娃，1962。《埃尔米塔什博物馆的海外东方民族艺术》，列宁格勒：国立埃尔米塔什博物馆出版社，1962 年。

58. 埃尔马科夫，阿利莫夫，马尔季诺夫，1998。《中国的中央国家：传统中国文化导论》，莫斯科：“穆拉维”出版公司，1998 年。

59. 《中国绘画的流派：传统中国绘画的流派》[电子资源]。访问链接：http://www.chinesepractices.com/chinese-painting-genre.html。

60. 赫洛霍夫采夫，1984。《中国文学》// 《世界文学史：第 2 卷》，莫斯科：科学出版社，1984 年。

61. 热尔杰夫，刘斌，2023。《中国画家创作中的宗教与哲学美学理想》// 《装饰艺术与物质空间环境》，斯特罗加诺夫大学公告，2023 年，第 2 期，第 1 部分，127–138 页。

62. 《中国绘画与图形：收藏（1381 件作品）（第一部分）》[电子资源]。访问链接：http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/9621-zhivopis-i-grafika-kitaya.-kollekciya-1381-rabot-1-chast.html。

63. 《中国绘画》[电子资源]。访问链接：http://history.rin.ru/cgi-bin/history.pl?num=2098/。

64. 扎别利娜，1960。《远东中世纪艺术领域》// 《苏联东方学会》，第 86 期，莫斯科，1960 年，214–224 页。

65. 扎瓦茨卡娅，1982。《齐白石》，莫斯科：艺术出版社，1982 年。

66. 扎瓦茨卡娅，1975。《中国旧时绘画的美学问题》，莫斯科：艺术出版社，1975 年，440 页。

67. 扎瓦茨卡娅，2001。《关于“芥菜种”园中绘画的言论》，中文翻译，莫斯科：谢甫丘克出版社，2001 年。

68. 扎瓦茨卡娅，1973。《中国绘画形态学》// 《中国：社会与国家》，莫斯科，1973 年，页 346-355。

69. 扎瓦茨卡娅，1978。《“关于绘画的对话”——石涛》，莫斯科：艺术出版社，1978 年。

70. 扎瓦茨卡娅，齐白石。《人是万物的尺度：关于齐白石的花鸟画》[电子资源]。访问链接：http://kursak.net/e-v-zavadskaya-chelovek-mera-vsex-veshhej-o-zhivopisi-xuanyao-cvety-i-pticy-ci-bajshi/。

71. 《诗歌的黄金时代》[电子资源]。访问链接：http://www.ereading.by/chapter.php/1035178/21/Ficdzherald_Kitay_kratkaya_istoriya_kultury.html。

72. 《中国艺术》，1956。《中国视觉艺术》，编者：O.N. 格卢哈列娃，莫斯科：国家视觉艺术出版社，1956 年。

73. 故宫博物院，2003。《北京故宫博物院》// 《世界文化遗产中国纪实》，北京：中国国际出版社，2003 年。

74. 《东方史》第 2 卷，2000。《东方史》，共 6 卷 / 俄罗斯科学院；远东研究所 / 编者：R.B. 鱼巴科夫，莫斯科：俄罗斯科学院东方文学出版社，2000 年，第 2 卷：14 世纪末至 15 世纪的中国，莫斯科：俄罗斯科学院东方文学出版社，2000 年。

75. 《东方史》第 3 卷，2000。《东方史》，共 6 卷 / 俄罗斯科学院；远东研究所 / 编者：R.B. 鱼巴科夫，莫斯科：俄罗斯科学院东方文学出版社，2000 年，第 3 卷：16 至 18 世纪的东方，莫斯科：俄罗斯科学院东方文学出版社，2000 年。

76. 《东方史》第 4 卷，2004。《东方史》，共 6 卷，第 4 卷，第 1 册：近代东方（18 世纪末至 20 世纪初），莫斯科：俄罗斯科学院东方文学出版社，2004 年。

77. 上海文化的源起。[电子资源]。访问链接：http://sh.sohu.com/20090524/n264134171.shtml。

78. 元代的中国。[电子资源]。访问链接：http://www.istmira.com/lekcii-po-istorii-srednix-vekov/1868-kitaj-v-yepoxu-pravleniya-dinastii-yuan-1271-1368.html。

79. 清代中国绘画。[电子资源]。访问链接：http://turisheva.ru/2014/02/16/kitayskaya-zhivopis-epohi-tsin-1644-1911/。

80. 中国绘画：[形象、流派、技巧与象征] [电子资源]。访问链接：http://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post374480925。

81. 元代中国绘画。[电子资源]。访问链接：https://turisheva.ru/（访问日期：2018 年 2 月 16 日）。

82. 20 世纪中国绘画。[电子资源]。访问链接：http://www.sinke.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=30。

83. 工笔画：中国工笔画 [电子资源]。访问链接：http://www.chine-culture.com/ru。

84. 中国皇帝乾隆。[电子资源]。访问链接：http://jj-tours.ru/adds/blog-china/2016-04-11-qianlong-emperor.html。

85. 中国出口艺术，埃尔米塔什博物馆，2003。《中国出口艺术：来自埃尔米塔什博物馆的收藏，16 世纪末至 19 世纪》，圣彼得堡：埃尔米塔什出版社，2003 年，216 页。

86. 中国经典绘画，1981。《中国经典绘画图册》，莫斯科：艺术出版社，1981 年。

87. 康拉德，1966。《西方与东方》，莫斯科：科学出版社，1966 年。

88. 克拉夫佐娃，文文华。克拉夫佐娃 M.E. 文文华

89. 克拉夫佐娃，2004。《中国艺术史》，圣彼得堡，莫斯科，克拉斯诺达尔：兰出版社，三亚出版社，2004 年，960 页。

90. 克拉夫佐娃，1994。《古代中国诗歌：文化学分析的尝试》，圣彼得堡：彼得堡东方学出版社，1994 年。

91. 克拉夫佐娃，许喜。《许喜》// 《汉学》.URL: [https://www.synologia.ru/a/С ю й С и /](https://www.synologia.ru/a/С ю й%20С и /)（访问日期：2022 年 12 月 22 日）。

92. 克拉夫佐娃，黄全。《黄全》// 《汉学》. URL: https://www.synologia.ru/a/Х у а н%20Ц ю а н ь /（访问日期：2022 年 12 月 22 日）。

93. 克列切托娃，1952。《中国的文化与艺术》，莫斯科：艺术出版社，1952 年。

94. 克里夫佐夫，1993。《道教美学》，莫斯科，1993 年。

95. 克鲁格，2006。《中国：天朝的完整历史》，英文翻译：D. 沃罗宁，Ю.戈尔德伯格，莫斯科：艾克斯莫出版社，2006 年，442 页。[电子资源]。访问链接：http://coollib.com/b/175035/read

96. 库兹门科，2000。《17 至 18 世纪中国瓷器，风格问题》，艺术与建筑研究学位论文摘要，莫斯科：远东艺术博物馆，2000 年，26 页。

97. 库兹门科，西切夫，1990。《中国艺术》，莫斯科：远东艺术博物馆，1990 年，48 页。

98. 库兹门科，2013。《中国艺术：常设展览导览》，莫斯科：远东博物馆，2013 年，138 页，插图。

99. 库切拉，1996。《中国的古代与早期历史》，莫斯科：俄罗斯科学院东方文学出版社，1996 年。

100. 李德佳，2013。《艺术与意识形态：中国绘画的精神意识形态》[电子资源]。访问链接：https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-i-ideologiya-duhovnaya-ideologiya-kitayskoy-zhivopisi

101. 李方平，2003。《中国山水画：“山水”流派的演变与一些平行发展》，艺术学博士学位论文，莫斯科：俄罗斯美术科学院，2003 年，176 页。

102. 隆巴尔，2004。《帝国中国》，莫斯科：ACT 出版社，2004 年，191 页。

103. 刘世俊，2020。《传统中国绘画史》，中文翻译：耶法诺娃 V.A.，莫斯科：国际出版社“Chance”，2020 年，223 页。

104. 马廖文，2004。《中国画家的灵魂（序言）》// 《中国艺术：原则·流派·大师》，编者，翻译：马廖文，莫斯科："ОАО Люкс"；阿斯特雷；ACT 出版社，2004 年，432 页，插图。

105. 马廖文，1994。《道家哲学选集》，莫斯科：克莱什尼科夫、科马罗夫与合伙人出版社，1994 年。

106. 马廖文，1995。《16 至 17 世纪的中国：传统与文化》，莫斯科：艺术出版社，1995 年。

107. 马廖文，2000。《中国文明》，莫斯科，2000 年。

108. 马廖文，1997。《心中的闪电》，莫斯科，1997 年。

109. 马廖文，2019。《道家黄昏：新时期中国文化》，莫斯科：AST 出版社，2019 年，560 页，插图。

110. 梅利克塞托夫，2002。《中国历史》，编者：A.V. 梅利克塞托夫，莫斯科：莫斯科大学出版社，2002 年，736 页。

111. 故宫博物院，台北，2007。《故宫博物院的宝藏》，莫斯科：纳塔利斯出版社，2007 年，176 页，插图。

112. 穆里安，1991。《“老松上的八哥鸟”》// 《一花园：论文与随笔集》，莫斯科：科学出版社，东方文学主编，1991 年，页 131－143。

113. 涅格林斯卡娅，科列罗娃，1993。《东方与西方艺术》，莫斯科：科学出版社，1993 年。

114. 涅格林斯卡娅，2015。《中国的中式装饰艺术：清朝艺术中的三大盛世风格（1662－1795）》，莫斯科，2015 年。

115. 涅格林斯卡娅，2007。《清代艺术金属与珐琅中的传统与创新：三大盛世风格（1662－1795）》，艺术学博士学位论文摘要，莫斯科：俄罗斯美术学院理论与艺术史研究所，2007 年，52 页。

116. 涅波姆宁，2005。《中国历史：清代，17 世纪至 20 世纪初》，莫斯科：科学出版社，2005 年，712 页。

117. 涅波姆宁，1980。《中国社会经济史（1894－1914)》，莫斯科：科学出版社，1980 年。

118. 尼古拉耶娃，1968。《画家、诗人、哲学家马远与他的时代》，莫斯科：科学出版社，1968 年。

119. 尼古拉耶娃，1960。《齐白石》，莫斯科：艺术出版社，1960 年。

120. 奥迪诺科娃，2016。《石涛早期册页中的绘画、文学与书法的融合》// 《人类与文化》，莫斯科，2016 年第 1 期，页 139－173。

121. 帕诺娃，2019。《10 至 11 世纪中国宫廷与城市文化中艺术家的地位》，文化学博士学位论文，莫斯科：俄罗斯国立人文大学，2019 年。

122. 平凡平，2008。《中欧绘画基础的比较分析》[电子资源]。访问链接：https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoy-i-evropeyskoy-zhivopisi/viewer（访问日期：2022 年 12 月 21 日）。

123. 《流行艺术百科全书》，1986。《流行艺术百科全书》，主编：V.M. 波列沃伊，莫斯科：苏联百科全书出版社，1986 年。[电子资源]。访问链接：https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/5322

124. 波斯特列洛娃，1976。《中国 10 至 12 世纪的画院》，莫斯科：科学出版社，东方文学主编，1976 年，264 页。

125. 波斯特列洛娃，2016。《中国绘画：任伯年——传统与创新的和谐》，圣彼得堡，2016 年，85 页，彩色插图。

126. 波斯特列洛娃，1975。《赵佶的创作对 10 至 13 世纪中国花鸟画的影响》// 《亚洲与非洲国家历史的史学与资料学》第 3 期，列宁格勒，1975 年。

127. 波斯特列洛娃，1987。《徐悲鸿的创作与 20 世纪中国艺术文化》，莫斯科：东方文学主编，1987 年，264 页。

128. 罗利，1997。《中国画的原则》，莫斯科：凤凰出版社，1997 年。

129. 萨莫休克，1975。《郭若虚的“三家山水”与“黄、徐风格差异”》// 《印度与远东国家的文化与艺术》，国立埃尔米塔什博物馆，列宁格勒：极光出版社，1975 年，页 81－85。

130. 萨莫休克，1988。《18 世纪中期的两幅中国手卷》// 《国立埃尔米塔什博物馆通讯》第 8 卷，列宁格勒，1988 年，页 38－41。

131. 《中国绘画中的象征主义》。《东方文化俱乐部》[电子资源]。访问链接：http://dveimperii.ru/articles/simvoly-v-kitaiskoi-zhivopisi

132. 《芥子园画传·论画》，1969。《芥子园画传·论画》，译注：E.V. 扎瓦茨卡娅，莫斯科：艺术出版社，1969 年。

133. 索科洛夫-雷米佐夫，2016。《中国与日本的绘画与书法的千年交汇与未来展望》，莫斯科：莱南德出版社，2016 年，256 页。

134. 索科洛夫-雷米佐夫，2018。《中国视觉艺术：词典手册》，莫斯科：莱南德出版社，2018 年，160 页。

135. 索科洛夫-雷米佐夫，2004。《“四君子”主题在中国精神文化结构中的关键作用》// 《东方艺术：艺术形式与传统》，圣彼得堡，2004 年，页 97–109。

136. 索科洛夫-雷米佐夫，1985。《文学、书法与绘画：远东艺术文化中艺术融合的问题》，莫斯科：科学出版社，1985 年。

137. 索科洛夫-雷米佐夫，1995。《从中世纪到近代：17 至 19 世纪中国与日本绘画的历史与理论》，莫斯科：国立艺术研究所，1995 年，229 页。

138. 宋义才，2014。《花鸟画的发展与黑色象征在中国绘画中的意义》// 《CyberLeninka》，2014 年。[电子资源]。访问链接：https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-zhanra-tsvety-i-ptitsy-i-simvolika-chyornogo-tsveta-v-kitayskoy-zhivopisi

139. 宋长龙，2019。《中国花鸟画中的加密意义》// 《国际研究杂志》，叶卡捷琳堡，2019 年第 6 期，第 2 部分，页 43–46。

140. 苏拉耶娃，2010。《朱塞佩·卡斯蒂利奥内与他的《百马图》》// 《CyberLeninka》，2010 年。[电子资源]。访问链接：https://cyberleninka.ru/article/n/dzhuzeppe-kastilone-i-ego-kartina-sto-loshadey

141. 苏拉耶娃，2021。《清朝画院组织历史中的一页》// 《俄罗斯国立人文大学学报·哲学·社会学·艺术学系列》，2021 年第 2 期，页 133–153。

142. 苏拉耶娃，2011。《欧洲绘画在中国的起源：清朝皇帝画家朱塞佩·卡斯蒂利奥内（郎世宁）》，艺术学博士学位论文摘要，莫斯科，2011 年，22 页。

143. 西切夫，1983。《关于中国绘画中“花鸟”流派的起源与意义问题》[电子资源]。访问链接：http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-i-znachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/

144. 西切夫，2014。《国家东方艺术博物馆藏中国经典绘画：藏品目录》，莫斯科：国家东方艺术博物馆，2014 年，248 页，插图。

145. 特连季耶夫，2004。《佛教图像辨识指南》，莫斯科：纳尔唐出版社，2004 年。

146. 蒂塔连科，科布泽夫，托罗普采夫等，2010。《中国精神文化：艺术》，编者：M.L. 蒂塔连科，A.I. 科布泽夫，S.A. 托罗普采夫等，莫斯科：俄罗斯科学院东方文学出版社，2010 年。

147. 蒂赫文斯基，2006。《中国历史：19 世纪末中国的改革运动与康有为》，莫斯科：科学出版社，2006 年。

148. 特罗辛斯卡娅，张勇，2023。《中国花鸟画与瓦塔金的动物画：对比与相似》// 《装饰艺术与物质空间环境》，莫斯科，2023 年第 2 期，第 1 部分，页 333－354。

149. 图伊诺娃，2016。《传统中国艺术中的马的象征性形象：权力与完美》[电子资源]。访问链接：https://syg.ma/lyoubovtouinova/loshad-simvolichieskii-obraz-v-kitaiskom-traditsionnom-iskusstvie-vlast-i-soviershienstvo（访问日期：2019 年 3 月 11 日）。

150. 吴光宇，2019。《元、明、清时期中国花鸟画的起源、演变与艺术特色》，艺术学博士学位论文摘要，莫斯科：斯特罗加诺夫大学，2019 年，33 页。

151. 吴光宇，特罗辛斯卡娅，2019。《中国经典绘画中的马形象：艺术特点与隐喻》// 《装饰艺术与物质空间环境》，莫斯科，2019 年第 2 期，第 1 部分。

152. 吴红亮，2017。《自然的真实魅力：解读齐白石艺术的一些观点》// 《特列季亚科夫画廊》，2017 年第 3 期(56)。访问链接：https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanie-prirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-

baishi](https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanie-prirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi)（访问日期：2022 年 12 月 21 日）。

153. 菲茨杰拉德，2008。《中国历史》，翻译：L.A. 卡拉什尼科娃，莫斯科：中央政治出版社，2008 年。[电子资源]。访问链接：http://oldevrasia.ru/library/CHarlz-Patrik-Fitsdzherald_Istoriya-Kitaya/115

154. 菲茨杰拉德，1998。《中国：文化简史》，翻译：R.V. 科滕科，圣彼得堡：欧亚出版社，1998 年，456 页。

155. 菲什曼，2003。《中国在欧洲：神话与现实（13 至 18 世纪）》，圣彼得堡：圣彼得堡东方学出版社，2003 年，554 页。

156. 法国探险队中国影像档案，1909-1918。[电子资源]。访问链接：https://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr

157. 韩干。[电子资源]。访问链接：https://ru.wikipedia.org/wiki/Ханьь_Ганьь](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ханьь_Ганьь)

158. 韩非子，2004。《论画》// 《中国艺术：原则·流派·大师》，编者、翻译：马廖文，莫斯科：OAO Люкс出版社，2004 年，432 页，插图。

159. 哈里托什金娜，2014。《苏联与俄罗斯研究中的中国绘画：成果与前景》[电子资源]。访问链接：http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37834/1/978-5-7741-0224-2_2014_35.pdf

160. 《艺术百科全书》[电子资源]。访问链接：https://lexikon.ru/hudozh-enc/zhanr/

161.曾子荣，2021a。《著名画家画廊》，主编：曾子荣，翻译：N. 德米多，A. 东琴科，莫斯科：АНО ИИЦ“科学”；RIPOL 经典出版社，2021 年，144 页，插图。

162.曾子荣，2021b。《中国绘画中的颜色》，主编：曾子荣，翻译：A. 东琴科，莫斯科：АНО ИИЦ“科学”；RIPOL 经典出版社，2021 年，120 页，插图。

163.江世伦，1989。《中国传统绘画“国画”：展览目录》，编者：L.I. 库兹门科，鄂木斯克：鄂木斯克州立美术馆，1989 年，36 页。

164.齐斌，《花鸟画流派在徐渭和陈道复作品中的表现》[电子资源]。访问链接：https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tsvety-i-ptitsy-v-tvorchestve-hudozhnikov-syuy-vey-i-chen-daofu。

165.齐斌，2007。《中国画家徐渭(1521－1593)创作方法的基础》，艺术学博士学位论文摘要，圣彼得堡，2007 年。[电子资源]。访问链接：http://www.dissercat.com/content/osnovy-tvorcheskogo-metoda-kitaiskogo-khudozhnika-syui-veya-1521-1593。

166.张安治，2008。《中国绘画史》，翻译：S. 迪米娜，顿河畔罗斯托夫：凤凰出版社，2008 年，350 页，插图。

167.张宗广，2017。《清代宫廷绘画中的中欧风格：艺术家地位与艺术特点》，艺术学博士学位论文摘要，莫斯科：斯特罗加诺夫大学，2017 年，25 页。

168.张启群，2016。《20 世纪中国美学》，莫斯科：东方书籍出版社，2016 年，300 页。

169.张勇，2019。《中国经典绘画中的动物画流派问题》// 《装饰艺术与物质空间环境》，莫斯科：斯特罗加诺夫大学公告，2019 年第 4 期，第 1 部分，页 342－347。

170.张勇，2023。《传统中国绘画与西欧绘画的主要概念与艺术差异》// 《艺术之丝绸之路：思想的交汇点》，国际学术会议论文集，编者：A.N. 拉夫伦季耶夫，郭小斌，莫斯科，2023 年，页 158－161。

171.张勇，特罗辛斯卡娅，2022。《中国经典绘画中的动物画流派：对流派划分复杂性的讨论》// 《俄罗斯与中国：造型艺术对话》，国际学术会议论文集，莫斯科：斯特罗加诺夫大学，2022 年，页 241－245。

172.张勇，特罗辛斯卡娅，2023。《瓦塔金与齐白石：两位大师，一种艺术服务之路》// 《天梯：艺术即升华》，基督教世界的视觉艺术、装饰艺术与设计，第 31 届国际教育阅读会论文集，莫斯科：斯特罗加诺夫大学，2023 年，页 131－137。

173. 张勇，特罗辛斯卡娅，2020。《唐代中国经典绘画中的动物画流派的形成》// 《装饰艺术与物质空间环境》，《莫斯科国立工艺美术与设计大学学报》，2020 年第 4 期，第 1 部分，第 223－234 页。

174. 赵孟頫，《百度百科》。[电子资源]。访问链接：[https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%B5%E5%AD%9F%E9%A0%AB/6733919?fr=aladdin]

(https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%B5%E5%AD%9F%E9%AO%AB/6733919?fr=aladdin)。

175. 支龙，2019。《19至21世纪中国工笔画中的花鸟画流派》，艺术学博士学位论文摘要，莫斯科：赫尔岑大学，2019年，18页。

176. 朱景玄，2004。《唐代著名画家录》// 《中国艺术：原则·流派·大师》，编者、翻译：马廖文，莫斯科：OAO Люкс出版社；阿斯特雷尔；ACT出版社，2004年，432页，插图。

177. 庄家义，聂中正，2001。《中国绘画——历史的反映》，中国大陆出版社，2001年。[电子资源]。访问链接：https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/652/855/1217（访问日期：2023年3月12日）。

178. 单岳，1959。《从古代到鸦片战争的中国历史概述》，单岳主编，莫斯科，1959年。

179. 什莫季科娃，1981。《中国经典绘画》，编者：L.A. 什莫季科娃，莫斯科：艺术出版社，1981年。

180. 雅科夫列娃，伊万诺娃，2015。《传统中国绘画及其在中国文化中的作用》，赤塔：外贝加尔国立大学，2015年，220页。

181. 雅科夫列娃，2013。《传统中国绘画：文化学分析》，文化学博士学位论文摘要，赤塔：外贝加尔国立大学，2013年，24页。

182. 杨齐，徐渭。《未被赏识的苦涩飞翔》//［电子资源］。访问链接：http://www.udzi.ru/kultura/painting/34-statyi-pro-zhivopis/158-xu_wei。

183. 杨齐，倪瓒。《倪瓒——元代四大画家之一》//［电子资源］。访问链接：http://www.udzi.ru/kultura/painting/34-statyi-pro-zhivopis/149-ni-zan。

外语参考文献

184. 巴恩哈特，1983。《天边之界：王季迁家族收藏的宋元绘画》，纽约：大都会艺术博物馆，1983年。

185. 巴恩哈特，1993。《明代宫廷画家及流派》，展览目录，大都会艺术博物馆与达拉斯艺术博物馆，达拉斯：达拉斯艺术博物馆，1993 年。

186. 巴恩哈特，1981。《中国伟大画家》（作者：马克斯·勒尔）的评论，刊于《东方艺术》，第 12 卷，1981 年，80-81 页。

187. 巴恩哈特，卡希尔，杨新，郎绍君，聂崇正等，1997。《中国绘画三千年》，纽黑文与伦敦：耶鲁大学出版社；北京：外文出版社，1997 年。

188. 比克福德，1996。《墨梅：中国文人画流派的形成》，剑桥，1996 年。

189. 布赫，石晓燕，1985。《早期中国绘画文献》，剑桥，马萨诸塞州：哈佛大学出版社，1985 年。

190. 卡希尔，1976。《河流之外的山：元代（1279－1368）中国绘画》，纽约与东京：Weatherhill 出版社，1976 年。

191. 卡希尔，1980。《早期中国画家及作品索引（第 1 卷：唐、宋、元）》，伯克利与洛杉矶：加州大学出版社，1980 年。

192. 程抱一，1986。《朱耷（1626－1705）：线条的天才》，巴黎：菲布斯出版社，1986 年，475 页。

193. 芬内罗萨，1913。《中国与日本的艺术》，伦敦，1913 年。

194. 高嘉平，1996。《中国艺术中的表现性行为：从书法到绘画》，斯德哥尔摩，1996 年。

195. 贾尔斯，1918。《中国绘画艺术史导论》，伦敦与上海，1918 年。

196. 《马夫与马》，大都会艺术博物馆。[电子资源]。访问链接：https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1988.135/（访问日期：2019 年 3 月 11 日）。

197. 哈里斯特，1997。《力量与美德：中国艺术中的马》，展览目录，纽约：中国学会画廊，1997 年。

198. 海，1989。《忽必烈的马夫》，《芝加哥大学出版社期刊》，1989 年第 17/18 期（春秋合刊）。[电子资源]。访问链接：https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/RESvn1ms20166817?download=true。

199. 海，1985。《表面与中国画家：表面的发现》，刊于《亚洲艺术档案》，1985年，95-123页。

200. 海，1984。《中国绘画中的价值与历史（二）：结构的等级演变》，刊于《RES》，第7–8期（春秋合刊），1984年，102-136页。

201. 关善明，2019。《中国传统绘画艺术精品》，伦敦，2019年。

202. 梁爱珍，1992。《花卉描绘的发展与中国艺术中花鸟画流派的起源》，刊于《远东古物博物馆学报》，斯德哥尔摩，第64期，1992年。

203. 李伟堪，1968。《元代（1279–1368）蒙古统治下的中国艺术》，展览目录，克利夫兰：克利夫兰艺术博物馆，1968年。

204. 麦克斯韦尔，2008。《如何解读中国画》，纽约：大都会艺术博物馆，2008年。

205. 西伦，1933。《中国早期绘画史（第1-2卷）》，伦敦，1933年。

206. 西伦，1958。《中国绘画：大师与原则（第1-3卷）》，伦敦，1958年。

207. 沙利文，1952。《中国绘画研究》，刊于《伯灵顿杂志》，第94卷，第590期，1952年。

208. 沙利文，1979。《中国艺术》，洛杉矶，1979年。

209. 宋厚美，1991。《林良与他的鹰画》，辛辛那提：亚洲协会，1991年。

210. 范古力克，1967。《中国的长臂猿：中国动物文化研究》，莱顿：布里尔出版社，1967年，123页。

211. 王方宇，1990。《荷花园的主人：八大山人（1626–1705）的生平与艺术》，纽黑文：耶鲁大学艺术画廊与耶鲁大学出版社，1990年。

212. 威廉姆斯，1941。《中国符号与艺术动机概述》，纽约，1941年。

213. 杨新，1997。《浙江与江夏画派》，见《三千年的中国绘画》，纽黑文：耶鲁大学出版社，1997年，页208-215。

中文文献

214. 《中国大百 科全书-美术卷-元明清时期绘画》，《故宫博物院院刊》，第二卷，第三卷，第四卷，– 1987年。

215.王伯敏，任道 斌，《画学集成》，– 河北：河北美术出版社 ，2002 年。

216.王博敏，《中国绘画史》（中国 绘画的历史），– 上海，1983年。

217.王概，《芥子园画传》，– 湖北：湖北 美术出版社，2013年。

218.万新华，章晴方，《中国花鸟画通鉴》，第十卷， －上海：上海书画出版社，2008 年

219.王逊，《中国美术史》，－上海：上海人民美术出版社 ，1989 年

220.王中旭，《中国花鸟画通鉴》，第八卷， － 上海：上海书画出版社，2008 年。

221.郭若虚，《图画见闻志》（中国绘画的六个永恒的法则）， 江 苏：江苏文艺出版社，2008 年。

222.郭廉夫，《花鸟画史话》， － 江苏：江苏美术出版社，2001 年。

223.顾恺之，《魏晋时期的绘画：名画集》， － 北京：人民艺术出版 社，1982 年。

224.刘朴，《徐渭、石涛的花鸟画风》， － 重庆， 1995 年。

225.叶尚青，《中国花鸟画史》， － 杭州：浙江人 民美术出版社，2015 年。

226.《宣和画谱》， － 北京：人民美术出版社，1964 年。

227.《中国古画谱集成》，第三卷， － 山东：山东美术出版 社，2000 年。

228.李霖璨，《中国美术史稿》， － 台北：台北雄狮图书公 司，1987 年。

229.李希凡，《中艺术通史简编》，第三卷，第四卷，第五卷， － 北京：北京 师范大学出版社，2013 年。

230.李玉，《中国美术世界》（中国造型艺术史概论）， － 沈阳，1988 年。

231.吕澎，《二十世纪中国艺 术史》， － 北京：北京大学出版社，2007 年。

232.刘海勇。《明清写意花鸟画的笔墨结构与写意 造境》， － 杭州：中国美术学院出版社，2012 年。

233.韩慧琴，《美景，唐文广，高静》， － 上海： 东方出版社，2015 年。

234.《中国美术全集》，《绘画卷》， －北京：人民美术出版社，1984 年。

235.《乾坤清气 － 徐渭、陈淳书画学术研讨会论文集》，－北京，2015 年。

236.《南宗北斗 － 董其昌书 画学术研讨会论文集》， － 北京，2015 年。

237.兴琴，《中国艺术史》， － 北 京：中国高等教育出版社，1990 年。

238.《中国历代 名画集》，第二卷， 第五卷， 北京：人民美术出版社 ，1964 年 。

239.孙丹妍，《中国花鸟画通鉴》，第五卷 ， 上海： 上海书画出版社，2008 年。

240. 孙世昌，《石涛艺术世 界》， 辽宁： 辽宁艺术出版社，2002 年。

241.徐复观，《中国艺术精神》（水 墨，中国艺术的灵魂）， － 沈阳，1987 年。

242.徐淑珍，《美学阐述》，－ 北京：东方出版社，1991 年。

243. 伍蠡甫，《中国画论 研究》（中国传统绘画理论研究），－ 北京，1983 年。

244.吴 言，黄白，胡建君，《中国花鸟画通鉴》，第 17 卷，－ 上海：上海书画出版社，2008 年。

245.韩玮，《十二五高校美术专业-花鸟画》，－ 北京：人民美术出版社， 2011 年。

246.黄惇，《艺术中国-绘画卷》，－ 南京：南京大学出版社，2010 年。

247.洪惠镇，《中西方绘画比较》，－ 河北，2000 年。

248.秦好，《五代时期书信技术简 述》，－ 北京：人民美术出版社，1982 年。

249.邹跃进，《他 者的眼光：当代艺术中的西方主义》－北京：作家出版社，1996 年。

250.宗白华，《美学漫步》，－ 上海:上 海人民出版社，1981 年。

251.蒋顾样，《明代艺术的风格与形式》// 《文学历史知识》，－ 北京，1987 年。

252.漆澜，邓峰，《中国花鸟画通鉴》，第九卷，－ 上 海：上海书画出版社，2008 年。

253.张延风，《中国 艺术史》，－北京：北京语言大学出版社，2000 年。

254.张彦远，《历代名画记诠译》，－ 贵州：贵州人民出版社，2009 年。

255.张朝兰，《中国画的技艺》，－ 北 京，1997 年。

256.朱静轩，《唐 朝，唐代珍品合集》，－ 北京：人民美术出版社，1982 年。

257. 郑为，《古代花鸟画的渊 源及发展》，《文物》杂志，第 10 期，－ 1963 年。

258.郑午昌，《中国画学全史》，－ 上海： 中华书局，1929 年。

259.陈传席，《中国绘画美学史》，－ 北京，2000 年。

260.陈舒祥，《新绘画：人 物 － 一万个灵魂》，－ 长春，1999 年。

261.史鸿文，《中国艺术美学》，－ 中州古籍出 版社，2003 年。

262.石涛，《石 涛书画遗珍》 － 天津：天津人民艺术出版社，2010 年。

263.时洁芳，《中国花鸟画通鉴》，第 12 卷，－ 上海：上 海书画出版社，2008 年。

264. 舒可文，《相信艺术还是相信艺术家》，－ 北京，2003 年。

265. 袁杰，《元代花鸟画珍赏 》， - 北京：故宫博物院出版社 ，2014 年。

266.《画史综述》（中 国画论文选），第一章，第二节， - 上海，1963 年。

267. 于 乾华，《中国画论裂变》（中国画理论文本总汇），第一卷。 - 北京，1957 年。

268. 杨琪， 《中国美术鉴赏十六讲》 - 北京：中华书局， 2008 年。

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВО «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

Чжан Юн

АНИМАЛИСТИКА В КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА, ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ, ПРОБЛЕМЫ ВНУТРЕННЕЙ И ВНЕШНЕЙ ИНТЕГРАЦИИ

ПРИЛОЖЕНИЯ

к диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Том II

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
Трощинская Александра Викторовна

Москва 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Том II

Приложение 1

Список иллюстраций 3

Альбом иллюстраций 20

Приложение 2

Космологическая, мифопоэтическая, религиозная и благопожелательная символика изображений животных 153

Приложение 3

Словарь наиболее известных китайских художников, работавших в анималистическом жанре 178

Приложение 4

Терминологический словарь 194

Приложение 1

Список иллюстраций

1. **Янь Либэнь** (автор рисунка). **Воин вынимает стрелу из груди боевого коня. 637 г.** Один из шести рельефов с фронтона мавзолея императора Тай-цзуна в Лицюане (Шаньси). Серый известняк.
   Музей Университета Пенсильвании, Филадельфия

2. **Янь Либэнь** (автор рисунка). **Бегущий конь. 637 г.**
   Один из шести барельефов фронтона мавзолея императора Тай-цзуна в Лицюане (Шаньси).
   Фотография Виктора Сегалена, французские экспедиции в Китае (1909-1918).

3. **Янь Либэнь** (автор рисунка). **Идущий конь. 637 г.**
   Один из шести барельефов фронтона мавзолея императора Тай-цзуна в Лицюане (Шаньси).
   Фотография Виктора Сегалена, французские экспедиции в Китае (1909-1918).

4. **Виктор Сегален (1878–1919)** – французский путешественник, врач, поэт, фотограф, возможно, первым смог запечатлеть гробницы китайских императоров. Французские экспедиции в Китае (1909–1918).

5. **Хань Гань. Выпас лошадей. Около 740 г.**
   Шелк, тушь, краски. 27,5x34,1 см
   Национальный дворец-музей, Тайбэй

6. **Хань Гань (приписывается). Конь. Середина VIII в..**
   Колофон и печати императоров Цяньлуна (1711–1799) и Цзяцина (1760–1820), нескольких известных коллекционеров XV в.
   Шелк, тушь, краски. 31,9x38,4 см
   Аукционный дом Christie's. Нью-Йорк, 2017 г.

7. **Хань Гань. Конь по кличке «Сияние Ночи». 742—756 гг.**
   Шелк, тушь, легкая подцветка. 30,8x33,5 см
   Музей Метрополитен, Нью-Йорк

8. **Хань Гань (приписывается). Упавший конь. Середина VIII в.**
   Шелк, тушь, легкая подцветка.

9. **Хань Гань (?).Пасущиеся кони и обезьяны в лесу. Копия XI–XII вв.**
   Вертикальный свиток.
   Шелк, тушь, легкая подцветка.

10. Хань Хуан. Пять буйволов. VIII в.

Льняная бумага, краски, тушь. 20,8x139,8 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

11. Изображение быка.

Фрагмент росписи «Двадцать восемь созвездий» на потолке гробницы в Тайюане, провинция Шаньси. 570 г. 160x202 см

12. Табуны лошадей. Фрагмент настенной росписи захоронения в Хелингире (Внутренняя Монголия).

Восточная Хань. 145–220 гг.

13. Рисунок утки углем (оборотная сторона прямоугольной кирпичной плиты). Район Дин, провинция Хэбэй

Восточная Хань. 56–88 гг.

14. Шелк с изображением птицы и фантастических существ.

Западная Хань, 202-8 гг. до н.э.

Шёлк, тушь, краски. 200×42 см

Музей провинции Шаньдун, Цзинань

15. Неизвестный автор. Архаты Сянлун Луохань и Фухо Луохань, укрощающие дракона и тигра. Буддийская живопись. VIII в.

Фрагменты свитка. Шёлк, тушь, краски.

16. Хуан Цюань. Редкие птицы. 948 г.

Бумага, тушь, краски. 41,5×70,8 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

17. Хуан Цюань. Утки в камышах. Копия XI в.

Шелк, тушь, краски. 28x27 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

18. Сюй Си (приписывается). Стрекоза и цветы сои. XII в.

Живопись на веере. Шелк, тушь, легкая подцветка.

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

19. Хуан Цзюцай (сын и ученик Хуан Цюаня). Фазан и маленькие птицы на кусте ююбы (зизифуса). Ок. 975 г.

Вертикальный свиток. Шелк, тушь, краски. 97x53,6 см.

Национальный дворец-музей, Тайбэй.

20. Чжоу Фан. Придворные дамы с цветами в волосах.
Династия Тан (618–907)
Шелк, тушь, краски. 46x180 см
Государственный музей провинции Ляонин

21. Чу Вэньчу (Чоу Вэнь). Дама с котом. X в.
Шелк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

22. И Юаньцзи. Обезьяна с котятами. X в.
Северная Сун. Бумага, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

23. Лист № 6 из альбома "Цветы и наброски с натуры". X в.
Бумага, тушь, краски

24. Неизвестный автор. Олени среди деревьев красного клёна. X в.
Фрагмент свитка. Шелк, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

25. И Юаньцзи. Гиббоны играющие на дереве. Около 1000–1064 г.
Живопись на веере. Бумага, тушь, легкая подцветка.

26. И Юаньцзи (приписывается). Два гиббона на дубе. Около 1000–1064 г.
Бумага, тушь, легкая подцветка.
Аукционный дом Chrstie's. Гон-Конг, 2008 г.

27. Чжао Чан. Бабочки, кузнечик и водные растения. X–XI вв.
Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

28. Птичка на берегу. Альбомный лист.
Минская копия с работы Чжао Чана (X–XI вв.).
Бумага, тушь, краски.
Британский музей, Лондон

29. Цуй Бо. Бамбук и чайка. Середина XI в.
Шелк, тушь, краски. 101,3x49,4 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

30. Цуй Бо. Две сойки, недовольные зайцем. Около 1061 г.
Шелк, тушь, краски. 193x103,4 см

Национальный дворец-музей, Тайбэй

31. Цуй Бо. Воробьи зимой. Вторая половина XI в.
Шёлк, тушь, краски. 30х69,5 см
Национальный дворец-музей, Пекин

32. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Голубка на ветке цветущего персикового дерева. Ок. 1108 г.
Шелк, тушь, краски.
Государственный музей, Токио

33. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Фазан и цветы. 1115 г.
Шёлк, тушь, краски. 81,5×53,6 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

34. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Воробьи на бамбуке. Начало XII в.
Шелк, тушь, краски. 27,9х45,7 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

35. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Утки в пруду у бамбука. Сороки на иве. Левая и правая части горизонтального свитка. Начало XII в.
Шелк, тушь, краски. Государственный Шанхайский музей

36. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Журавли. 1112 г.
Шелк, тушь, краски.
Государственный музей провинции Ляонин

37. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Вороны на сосне. Начало XII в.
Шелк, тушь, краски.

38. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Сидящий на цветущем абрикосовом дереве попугай, написанный пятью красками. 1110 г.
Шелк, тушь, акварель. 53,3х125,1 см
Музей изящных искусств, Бостон

39. Неизвестный художник. Бамбук, воробьи и два кролика. Династия Ляо (907–1125)
Шелк, тушь, краски. 114,3х56 см
Государственный музей провинции Ляонин

40. Су Ханьчень. Дети, играющие в саду в зимний день. 1130–1160 гг.
Шелк, тушь, краски.

41. Неизвестный автор. Восемь кошек в саду. XII в.
Бумага, тушь, краски.

42. Неизвестный автор. Кошки, играющие с богомолом. XIII в.
Бумага, тушь, краски.

43. Неизвестный автор. Пионы и кошка (фрагмент свитка). Ок. 1130 г.
Период Северная Сун. Шелк, тушь, краски.

44. Ли Ди (приписывается). Собака и кот. Конец XII в.
Живопись на веере. Бумага, тушь, краски.

45. Ли Ди. Собака. 1197 г.
Бумага, тушь, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

46. Неизвестный автор. Кошка. XII в.
Альбомный лист. Бумага, тушь, краски.

47. Ли Ди. Кот. XII в.
Бумага, тушь, краски.

48. Ли Ди. Буйволы в бурю. XII в.
Шелк, тушь, краски. 120,7x102,8 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

49. Ли Ди. Зима. Крестьянин на буйволе. XII в.
Шелк, тушь, краски

50. Ли Ди. Сорокопут на дереве зимой. 1187 г.
Шелк, тушь, краски. 115,2x52,8 см
Государственный Шанхайский музей

51. Ли Ди. Сокол и фазан. XII в.
Шелк, тушь, краски. 195,4x210 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

52. Ши Кэ. Патриарх и тигр («Два мастера в медитации»).
Период Удай (Пяти династий). Середина X в.
Бумага, тушь.

53. Му Ци. Сидящий архат. Середина XIII в.
Шелк, тушь.

Собрание Ивасаки, Токио

54. Му Ци. Тигр. 1269 г.

Часть диптиха (вторая часть — изображение дракона — художника Чэнь Чжуна, современника Му Ци)
Монастырь Дайтокудзи, Киото

55. Му Ци. Птица («Птица багэ на старой сосне»). Середина XIII в.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь. 78,4х38,6 см
Частное собрание Мацудайра, Токио

56. Му Ци. Триптих: «Гуаньинь в белой одежде», «Обезьяна с детенышем» и «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи». Середина XIII в.

Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

57. Му Ци, Чэнь Чжун. Диптих: «Тигр» и «Дракон». 1269 г.

Бумага, тушь. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

58. Му Ци. Журавль, выходящий из бамбуковой рощи. XIII в.

(левая часть триптиха)
Шелк, тушь, краски. 173,9х98,8 см
Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

59. Му Ци. Обезьяна с детенышем. Середина XIII в.

(правая часть триптиха)
Шелк, тушь, краски. 173,9х98,8 см
Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

60. Му Ци. Овощи и плоды. Середина XIII в.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

61. Лю Цай. Рыбы резвятся в водорослях. Кон. XI в.

Шёлк, тушь, краски, 24,5х25,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

62. Лю Цай. Рыбы, плавающие среди опадающих цветов. Кон. XI в.

Горизонтальный свиток. Шёлк, тушь, краски. 26,4х255,3 см
Музей искусств, Сент-Луис

63. Лай Ань. Рыба и водоросли. Эпоха Юань, 1279–1368 гг.

Шёлк, тушь. 89,6×48,3 см

Бостонский музей изобразительных искусств

64. Ли Гунлинь. Табун на выпасе (Вэй Янь следит за выпасом). Кон. XI в.

Горизонтальный свиток. Шелк, тушь, легкая подцветка. 46,2x429,8 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

65. Ли Гунлинь. Придворные дамы верхом на лошадях. Нач. XII в.

Копия картины Чжан Сюаня VIII в.
Шелк, тушь, краски. Выс. 33,4 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

66. Ли Гунлинь. Пять лошадей. 1090 г.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь. 29,3×225 см
Частная коллекция, Япония

67. Жэнь Жэньфа. Две лошади. Около 1286 г.

Горизонтальный свиток. Шёлк, тушь, краски. 28,8×142,7 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

68. Жэнь Жэньфа. Взнузданный конь. Конец XIII в.

Шелк, тушь, краски.
Музей искусств, Индианаполис

69. Жэнь Жэньфа. Чиновники и лошадь. 1296 г.

Шёлк, тушь, краски. 175,1×28 см

Музей искусств Фогга Гарвардского университета (Художественные музеи Гарварда), Бостон

70. Чжао Мэнфу. Купание коней. Середина 1290-х гг.

Горизонтальный свиток. Шелк, тушь, краски. 28,1x155,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

71. Чжао Мэнфу. Чиновник верхом на коне. 1297 г.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, краски. 31,5x620 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

72. Чжао Мэнфу. Кочевник с лошадью на ветру. Около 1280 г.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь. 22,7x49 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

73. Чжао Мэнфу. Фрагмент горизонтального свитка «Кони и конюхи». 1296.

(Чжао Мэнфу, Чжао Юн, Чжао Линь; 1296–1359)

Бумага, тушь, легкая подцветка. 178,1×30,2 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

74. Чжао Линь (внук Чжао Мэнфу, сын Чжао Юна). Фрагмент горизонтального свитка «Кони и конюхи». Середина XIV в.

(Чжао Мэнфу, Чжао Юн, Чжао Линь; 1296–1359)
Бумага, тушь, легкая подцветка. 178,1×30,2 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

75. Чжао Мэнфу. Фрагмент горизонтального свитка «Три коня». Конец XIII в.

Бумага, тушь, легкая подцветка.
Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

76. Чжао Мэнфу. Конь и конюх. Конец XIII в.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, легкая подцветка.
Государственный музей провинции Ляонин

77. Чжао Мэнфу. Баран и козел. Горизонтальный свиток. Около 1300 г.

Бумага, тушь. 25,2×48,4 см
Художественная галерея Фрира, Смитсоновский институт, Вашингтон.

78. Чжао Мэнфу. Удод на ветке бамбука. Конец XIII в.

Шелк, тушь, краски. 25,4x36,1 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

79. Жэнь Жэньфа. Ястреб, схвативший воробья. Начало XIV в.

Шелк, тушь, краски.
Музей искусств, Индианаполис

80. Сю Цзи (приписывается). Орел на жердочке. XIV в.

Вертикальный свиток. Шелк, тушь, краски.
Музей изящных искусств, Бостон

81. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Пара салюки. 1427 г.

Шелк, тушь, легкая подцветка.
Гарвардский художественный музей, Кембридж, Массачусетс

82. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Кошки у камня. 1420-е гг.

Шелк, тушь, легкая подцветка.

83. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Птицы и кролики. 1420-е гг.

Шелк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

84. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Благоприятное начало. 1429 г.
Шелк, тушь, легкая подцветка
Национальный дворец-музей, Тайбэй

85. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Играющие гиббоны. 1427 г.
Шелк, тушь, легкая подцветка. 162,3x127,7 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

86. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Мышь на камне. 1427 г.
Шелк, тушь, легкая подцветка. 28,2x38,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

87. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). Сосна, бамбук и сто птиц. 1414 г.
Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски. 151,3 x 78,1 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

88. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). Лотосы и цапли. 1428 г.
Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски. 190 x 91,5 см
Государственный музей Востока, Москва

89. Дай Цзинь. Мальва, камень и бабочки. 1441 г.
Шёлк, тушь, краски. 115×39,6 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

90. Линь Лян. Птицы в кустах. Середина XV в.
Горизонтальный свиток (фрагмент, левая часть).
Бумага, тушь, легкая подцветка. 34×1211,2 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

91. Линь Лян. Осенний сокол. Ок. 1465 г.
Шёлк, тушь. 136,8×74,8 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

92. Линь Лян. Два ястреба. 1485 г.
Бумага, тушь. 275,6×99,1 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

93. Люй Цзи. Весенний дворцовый сад. 1498 г.
Шёлк, тушь, краски. 204×116,3 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

94. Люй Цзи. Зимний пруд. 1501 г.
Шёлк, тушь, краски. 169×90,5 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

95. Люй Цзи. Гусь с головой льва. Конец XV–начало XVI вв.
Шелк, тушь, краски. 192,5x106 см
Государственный музей провинции Ляонин

96. Люй Цзи. Осенние белые цапли и гибискус. Конец XV–начало XVI вв.
Вертикальный свиток. Шелк, тушь, краски. 192,6 x 111,9 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

97. Люй Цзи. Сладкий османтус, хризантема и птицы. Конец XV–начало XVI вв.
Вертикальный свиток. Шелк, тушь, краски. 192x107 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

98. Франс Снейдерс, Пауль де Вос (?). Птичий концерт. Около 1630-е гг.
Холст, масло. 136,5x240 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

99. Мельхиор де Хондекутер. Птичий концерт. 1670-е гг.
Холст, масло.

100. Франс Снейдерс. Птичий концерт. Около 1630–1640 гг.
Холст, масло.

101. Ватагин В.А. Иллюстрация к статье «Птицы» в Малой Советской энциклопедии. 1947 г.
Цветная печать.

102. Неизвестный автор. Персидские кошки. XV в.
Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, краски.

103. Шэнь Чжоу. Лист «Кот» из альбома «Гуань у чжи шэн» («Наблюдения за жизненной силой вещей»). 1494–1497 гг.
Бумага, тушь, краски. 35×58,7 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

104. Чжоу Чэнь. Городские нищие в Сучжоу («Несчастные»). 1516 г.
Горизонтальный свиток (фрагменты).
Бумага, тушь, легкая подцветка.

Художественный музей Гонолулу, Гавайи

105. Сюй Вэй. Краб и лотос. 1563 г.

Вертикальный свиток (фрагмент). Бумага, тушь. 114,6×29,7 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

106. Сюй Вэй. Рыба и краб. Середина XVI в.

Бумага, тушь. 28x79 см
Музей естественной истории, Тяньцзин

107. Сюй Вэй. Рыба. Середина XVI в.

Бумага, тушь.

108. Чжоу Чжимянь. Цветы сливы и фазан. Династия Мин (1368–1644)

Бумага, тушь, краски. 134,5x33,6 см
Государственный музей провинции Ляонин

109. Чэнь Хуншоу. Сливовое дерево и дикая птица. 1649 г.

Шёлк, тушь, краски. 124,3×49,6 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

110. Ци Чжицзя. Белые цапли в тростнике. 1652 г.

Вертикальный свиток. Шелк, тушь. 113x50 см
Государственный музей Востока, Москва

111. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Песня оленя. Вторая половина XVII в.

Бумага, тушь. 68x149 см
Музей провинции Хунань

112. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Пионы и павлины. 1690 г.

Бумага, тушь. 169×72 см
Шанхайская художественная галерея имени Лю Хайсу

113. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Два орла. 1698 г.

Бумага, тушь, 236×78 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

114. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Две птицы. Конец XVII–начало XVIII в.

Бумага, тушь. 32x26,5см
Коллекция Каниши Сумитомо, Киото

115. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Цыпленок. 1679 г.

Лист из альбома «Горы и воды, цветы и птицы».

Бумага, тушь. 37,8×31,5 см
Государственный Шанхайский музей

116. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Одинокая птица. Начало XVIII в.
Бумага, тушь, 103,5×44 см
Национальный музей Китая, Пекин

117. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Нахохлившаяся птица. Конец XVII в.
Бумага, тушь.

118. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Перепелки. Вторая половина XVII в.
Лист из альбома «Горы и воды, цветы и птицы».
Бумага, тушь. 37,8×31,5 см
Государственный Шанхайский музей

119. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Птица. Вторая половина XVII в.
Лист из альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые».
Бумага, тушь. 25,5×23 см
Художественная галерея Фрира, Вашингтон

120. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Рыба, плывущая вниз. Вторая половина XVII в.
Разворот альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые».
Бумага, тушь. 25,5×23 см
Художественная галерея Фрира, Вашингтон

121. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Ёрш. Вторая половина XVII в.
Бумага, тушь.

122. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Рыбка. Вторая половина XVII в.
Альбомный лист. Бумага, тушь.

123. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Рыба и камень. 1689 г.
Сюаньчэнская бумага, тушь. 58,3×48,6 см
Национальный музей Китая, Пекин

124. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Дремлющий кот. Вторая половина XVII в.
Альбомный лист. Бумага, тушь

125. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Кот. Вторая половина XVII в.
Бумага, тушь.

126. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Кот, поймавший бабочку.
Вторая половина XVII в.
Вертикальный свиток. Бумага, тушь.

127. Неизвестный художник XVIII в. Весна в Танском саду.
Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, краски.
Копия картины Чжу Чжаньцзи (императора Сюаньдэ)

128. Неизвестный придворный художник. Ученый и лань.
Лист из альбома императора Юнчжэна (1723–1735).
Бумага, тушь, краски.

129. Шэнь Цюань (Шэнь Наньпин). Зайцы и цветущая слива в снегу.
1716 г.
Шелк, тушь, краски.
Коллекция Хашимото, Япония

130. Шэнь Цюань (Шэнь Наньпин). Два феникса на рассвете. 1735 г.
Шелк, тушь, краски.

131. Шэнь Цюань (Шэнь Наньпин). Сосна, мэйхуа и журавли. 1759 г.
Шелк, тушь, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

132. Лэн Мэй. Весна. Девушка, уставшая читать. Ок. 1730 г.
Шелк, тушь, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

133. Изображение собаки на донце краснофигурного килика.
Древняя Греция. 500 г. до н.э.

134. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Цзиньчисянь (金翅獫) – китайская борзая.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

135. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Цаншуйцю (苍水虬) – китайская борзая.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

136. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Моюйли (墨玉璃) – китайская борзая.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

137. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Мукунцюэ (莓空鹊) – китайская борзая.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

138. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Шаньсинский волк (睒星狼) – китайская борзая.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

139. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Бандзинбяо (斑锦彪) – китайская борзая.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

140. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Цанни (苍猊) – тибетский мастиф.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски. 247,5x163,7 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

141. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Рыже-жёлтый леопард (茹黄豹) – китайская борзая.
Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

142. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Сто лошадей. 1728 г.
Горизонтальный свиток. Шёлк, тушь, краски. 94,5x776,2 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

143. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Даваньлю (大宛騮). 1748 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

144. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Неюньши (霢云驶). 1743 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

145. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Сюэдяньдяо. 1748 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

146. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Пилисян (霹雳骧). 1743 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

147. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Чаоэрконг («Чрезмерная сорока»). Фрагмент свитка «Четыре афганских скакуна». 1763 г.
Шёлк, тушь, краски. 40,7x297,1 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

148. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Две лошади. Середина XVIII в.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

149. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Весенний пейзаж. 1755 г.
Шёлк, тушь, краски. 121,6×68,6 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

150. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Листы из альбома «Весенние цветы». 1753 г.
Шёлк, тушь, краски. 28,4×33,7 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

151. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Хризантемы и птицы. Лист из альбома «Весенние цветы». 1753 г.
Шёлк, тушь, краски. 28,4×33,7 см

Государственный дворец-музей, Тайбэй

152. Бянь Вэйци (Бянь Шоуминь). Гуси в тростнике. 1730–1740-е гг.

Бумага, тушь, краски. 131x70 см
Государственный музей Востока, Москва

153. Жэнь Бонянь (Жэнь И). Журавли, грибы бессмертия и сосна. 1873 г.

Бумага, тушь, краски. 163,5×46,5 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

154. Сюй Гу. Журавли и сосны. Середина XIX в.

Вертикальный свиток.
Бумага, тушь, легкая подцветка.

155. Сюй Гу. Золотые рыбки. 1860–1870-е гг.

Бумага, тушь, краски.

156. Сюй Гу. Кот с бабочками. 1869 г.

Бумага, тушь, краски. 147×72 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

157. Сюй Гу. Осеняя белка. 1873 г.

Веер. Бумага, тушь, краски. 17×45 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

158. Сюй Гу. Белка. 1870-е гг.

Бумага, тушь, краски.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

159. У Чаншо. Кот и нарциссы. 1910-е гг.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь, краски.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

160. Ци Байши. Карп. 1884 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.
Частная коллекция

161. Ци Байши. Утка. 1892 г.

Альбомный лист. Бумага, тушь.
Частная коллекция

162. Ци Байши. Птица на дереве. 1895 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.

Частная коллекция

163. Ци Байши. Птица с белой шеей. 1928 г.

Альбомный лист. Бумага, тушь.
Частная коллекция

164. Ци Байши. Цыплята радуются солнцу. 1949 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.
Частная коллекция

165. Ци Байши за работой. 1940-е гг.

Фотография

166. Ци Байши. Креветки. 1940-е гг.

Бумага, тушь.
Частная коллекция

167. Ци Байши. Белка. 1930 г.

(экспонировалась на выставке в Москве и Ленинграде в 1934 г.)
Вертикальный свиток. Бумага, тушь. 187х50 см

168. Ци Байши. Кот. 1940-е гг.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.
Частная коллекция.

169. Ци Байши. Набросок богомола. 1910-1920-е гг.

Лист, дублированный на бумагу. Бумага, краски. 20,5×29,5 см

170. Ци Байши и Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кошка, поймавшая мышь. 1940-е гг.

Бумага, тушь.

171. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кошка. 1940-е гг.

Бумага, тушь.

172. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кошки. 1932 г.

Бумага, краски.
Государственный музей Востока, Москва

173. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Орлы. 1940 г.

Бумага, краски. 122х93 см

174. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). На озере. 1932 г.

Бумага, тушь. 150x82 см

Государственный Эрмитаж

175. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Конь. 1930-е гг.

Бумага, тушь.

Аукцион Christie's, 2000-е гг.

176. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Галопирующий конь. 1941 г.

Сюаньчэнская бумага, тушь. 130×76 см

Мемориальный музей Сюй Бэйхуна, Пекин

177. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кони. 1940-е гг.

Бумага, тушь.

Мемориальный музей Сюй Бэйхуна, Пекин

178. Пань Тяньшоу. Кот на камне («Взгляд»). Середина XX в.

Бумага, тушь, легкая подцветка, техника живописи пальцами. 141x167,5 см
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу

179. Пань Тяньшоу. Короткий отдых. 1954 г.

Бумага, тушь, легкая подцветка, техника живописи пальцами. 224x105 см
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу

180. Ли Кучань. Орел. 1979 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь, легкая подцветка. 65x44 см
Китайская художественная галерея, Пекин

俄罗斯联邦科学与高等教育部
联邦国家预算高等教育机构
俄罗斯国立工艺美术大学（以S.G.斯特罗加诺夫命名）

以手稿形式呈现

张勇

中国传统绘画中的动物学：体裁特征、发展特点、内外融合问题

专业：5.10.3 — 艺术类型（（美术、装饰艺术和建筑）
申请艺术学副博士学位

第二卷

学术导师：
艺术学博士
亚历山德拉-维克托罗芙娜-特罗辛斯卡娅

莫斯科，2023

目 录

第二卷

附录 1

插图目录

插图专辑

附录 2

宇宙、神话、宗教和仁慈

动物图像的象征意义

附录 3

中国著名动物画艺术家辞典

动物画派

附录 4

术语表

附录 1

插图中文目录

1.阎立本（绘图作者）。
《飒露紫》武士从战马胸膛拔箭，公元637年。
唐太宗昭陵六骏浮雕之一（山西）。灰色石灰岩。
宾夕法尼亚大学博物馆，费城。
2.阎立本（绘图作者）。
《青骓》，公元637年。
唐太宗昭陵六骏浮雕之一（山西）。
摄影：维克多·塞加伦，法国对华探险队（1909－1918）。
3.阎立本（绘图作者）。
《拳毛騧》，公元637年。
唐太宗昭陵六骏浮雕之一（山西）。
摄影：维克多·塞加伦，法国对华探险队（1909－1918）。
4.维克多·塞加伦（1878－1919）
法国旅行家、医生、诗人、摄影师，或许是第一位记录下中国皇帝陵寝的西方人。
法国对华探险队（1909－1918）。
5.韩干。《牧马图》，约公元740年。
绢本，墨，设色，27.5×34.1厘米。
台北故宫博物院。
6.韩干，《马性图》，8世纪中期。
附有乾隆帝（1711－1799）和嘉庆帝（1760－1820）及数位15世纪知名收藏家的题跋与印章。
绢本，墨，设色，31.9×38.4厘米。
纽约佳士得拍卖行，2017年。
7.韩干，照夜白图，742-756年
绢本，墨，淡设色，30.8×33.5厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
8.韩干。《倒马图》，8世纪中期。
绢本，墨，淡设色，
9.韩干（？）。《猿马图》，十一至十二世纪的副本。
竖卷 . 纸张、墨水、色彩 .
10.韩滉《五牛图》，8世纪。
麻纸，设色，墨，20.8×139.8厘米。
故宫博物院，北京。
11.牛的图像
《二十八宿图》壁画中的一部分，位于山西省太原墓室天花板上，公元570年。
160×202厘米。
12.马群图。内蒙古和林格尔墓葬壁画片段。
东汉，公元145－220年。
13.炭笔画鸭图（长方形砖块背面），河北省定县。
东汉，公元56－88年。
14.绘有鸟与神兽的丝绸，西汉，公元前202－公元8年。
丝绸，墨，设色，200×42厘米。
山东省博物馆，济南。

15. 无名作者。《降龙罗汉与伏虎罗汉图》，佛教画作，8世纪。
卷轴画片段，丝绸，墨，设色。
16. 黄荃。《写生珍禽图》，948年。
纸本，墨，设色，41.5×70.8厘米。
故宫博物院，北京。
17. 黄荃，《溪芦野鸭图》，11世纪摹本。
丝绸，墨，设色，28×27厘米。
故宫博物院，北京。
18. 徐熙（传），《豆荚蜻蜓图》，12世纪。
团扇画，丝绸，墨，淡设色。
故宫博物院，北京。
19. 黄居寀（黄荃之子及学生），《山鹧棘雀图》，约975年。
立轴，丝绸，墨，设色，97×53.6厘米。
台北故宫博物院。
20. 周昉，《簪花仕女图》，唐代（618－907年）。
丝绸，墨，设色，46×180厘米。
辽宁省博物馆。
21. 顾文举（周文）《仕女图》，10世纪。
丝绸，墨，设色。
台北故宫博物院。
22. 易元吉，《猴猫图》，10世纪。
北宋，纸本，墨，设色。
台北故宫博物院。
23. 《花卉写生图册》第6页册页，10世纪。
纸本，墨，设色。
24. 无名作者，《红枫树间的鹿》，10世纪。
卷轴画片段，丝绸，设色。
故宫博物院，北京。
25. 易元吉，《乔柯猿挂》，约1000－1064年。
团扇画，纸本，墨，淡设色。
26. 易元吉（传），《树上双猿图》，约1000－1064年。
纸本，墨，淡设色。
佳士得拍卖行，香港，2008年。
27. 赵昌《写生蛱蝶图》，10－11世纪。
横卷，纸本，墨，设色。
故宫博物院，北京。
28. 《小鸟图》，赵昌作品（10－11世纪）明代摹本，册页。
纸本，墨，设色。
大英博物馆，伦敦。
29. 崔白，《竹鸮图》，11世纪中期。
丝绸，墨，设色，101.3×49.4厘米。
台北故宫博物院。
30. 崔白，《双喜图》，约1061年。
丝绸，墨，设色，193×103.4厘米。
31. 崔白，《寒雀图卷》，11世纪下半叶。
丝绸，墨，设色，30×69.5厘米。

北京故宫博物院。
32. 赵佶（宋徽宗），《桃鸠图》，约1108年。
丝绸，墨，设色。
东京国立博物馆。
33. 赵佶（宋徽宗），《芙蓉锦鸡图》，1115年。
丝绸，墨，设色，81.5×53.6厘米。
北京故宫博物院。
34. 赵佶（宋徽宗），《竹禽图》，12世纪初。
丝绸，墨，设色，27.9×45.7厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
35. 赵佶（宋徽宗）。《柳鸦芦雁图》，横幅，12世纪初。
丝绸，墨，设色。
上海博物馆。
36. 赵佶（宋徽宗），《瑞鹤图》，1112年。
丝绸，墨，设色。
辽宁省博物馆。
37. 赵佶（宋徽宗），《鹌鹑图》，12世纪初。
丝绸，墨，设色。
38. 赵佶（宋徽宗），《五色鹦鹉图》，1110年。
丝绸，墨，水彩，53.3×125.1厘米。
波士顿美术馆。
39. 无名作者，《竹雀双兔图》，辽代（907－1125）。
丝绸，墨，设色，114.3×56厘米。
辽宁省博物馆。
40. 苏汉臣，《冬日戏婴图》，1130－1160年。
丝绸，墨，设色。
41. 无名作者，《戏猫图》，12世纪。
纸本，墨，设色。
42. 无名作者，《戏猫图》，13世纪。
纸本，墨，设色。
43. 无名作者，《富贵花狸图轴》（画卷片段），约1130年。
北宋，丝绸，墨，设色。
44. 李迪，《猫犬图》，12世纪。
册页，纸本，墨，设色。
45. 李迪，《猎犬图》，1197年。
纸本，墨，设色。
北京故宫博物院。
46. 无名作者，《狸奴》，12世纪。
册页，纸本，墨，设色。
47. 李迪，《狸奴小影图》，12世纪。
纸本，墨，设色。
48. 李迪，《风雨归牧图》，12世纪。
丝绸，墨，设色，120.7×102.8厘米。
台北故宫博物院。
49. 李迪，《 雪中归牧图》，12世纪。
丝绸，墨，设色。

50. 李迪《冬日树上的伯劳》，1187年。
丝绸，墨，设色，115.2×52.8厘米。
上海博物馆。
51. 李迪，《枫鹰雉鸡图》，12世纪。
丝绸，墨，设色，195.4×210厘米。
北京故宫博物院。
52. 石恪，《祖师与老虎》《二祖调心图》），五代时期，10世纪中期。
纸本，墨。
53. 牧溪，《阿罗汉坐像》，13世纪中期。
丝绸，墨。
岩崎美术馆，东京。
54. 牧溪，《虎》，1269年。
二联画之一（另一幅为同时代画家陈忠的《龙》）。
京都大德寺藏。
55. 牧溪，《叭叭鸟图》，13世纪中期。
立轴，纸本，墨，78.4×38.6厘米。
松平私人收藏，东京。
56. 牧溪三联画：《观音.猿.仙鹤》，13世纪中期。
京都大德寺藏。
57. 牧溪、陈忠，二联画：《墨龙图》，1269年。
纸本，墨。
京都大德寺藏。
58. 牧溪，《竹鹤》，13世纪。
三联画左幅，丝绸，墨，设色，173.9×98.8厘米。
京都大德寺藏。
59. 牧溪，《松猿图》，13世纪中期。
三联画右幅，丝绸，墨，设色，173.9×98.8厘米。
京都大德寺藏。
60. 牧溪，《蔬果图》，13世纪中期。
横幅，纸本，墨。
北京故宫博物院。
61. 刘采，《水草中的鱼群》，11世纪末。
丝绸，墨，设色，24.5×25.5厘米。
北京故宫博物院。
62. 刘采，《落花游鱼图》，11世纪末。
横幅，丝绸，墨，设色，26.4×255.3厘米。
圣路易斯艺术博物馆。
63. 赖庵，《藻鱼图》，元代，1279－1368年。
丝绸，墨，89.6×48.3厘米。
波士顿美术馆。
64. 李公麟，《临韦偃放牧图》，11世纪末。
横幅，丝绸，墨，淡设色，46.2×429.8厘米。
北京故宫博物院。
65. 李公麟，《虢国夫人游春图》，12世纪初。
张萱（8世纪）作品的复制品，丝绸，墨，设色，高33.4厘米。
北京故宫博物院。

66. 李公麟，《五马图》，1090年。
横幅，纸本，墨，29.3×225厘米。
私人收藏，日本。
67. 任仁发，《二马图》，约1286年。
横幅，丝绸，墨，设色，28.8×142.7厘米。
北京故宫博物院。
68. 任仁发《缰绳中的马》，13世纪末。
丝绸，墨，设色。
印第安纳波利斯艺术博物馆。
69. 任仁发，《神骏图》，1296年。
丝绸，墨，设色，175.1×28厘米。
哈佛大学福格艺术博物馆（哈佛艺术博物馆），波士顿。
70. 赵孟頫，《浴马图》，1290年代中期。
横幅，丝绸，墨，设色，28.1×155.5厘米。
北京故宫博物院。
71. 赵孟頫，《人骑图》，1297年。
横幅，纸本，墨，设色，31.5×620厘米。
北京故宫博物院。
72. 赵孟頫，《调良图》，约1280年。
横幅，纸本，墨，22.7×49厘米。
台北故宫博物院。
73. 赵孟頫，《三世人马图》画卷片段，1296年。
（赵孟頫、赵雍、赵麟，1296－1359年）。
纸本，墨，淡设色，178.1×30.2厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
74. 赵麟（赵孟頫之孙，赵雍之子）
《三世人马图》画卷片段，14世纪中期。
（赵孟頫、赵雍、赵麟，1296－1359年）。
纸本，墨，淡设色，178.1×30.2厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
75. 赵孟頫，《三世人马图》画卷片段，13世纪末。
纸本，墨，淡设色。
耶鲁大学艺术馆，纽黑文。
76. 赵孟頫，《马与马夫》，13世纪末。
横幅，纸本，墨，淡设色。
辽宁省博物馆。
77. 赵孟頫，《二羊图》，约1300年。
横幅，纸本，墨，25.2×48.4厘米。
华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。
78. 赵孟頫，《幽篁戴胜图》，13世纪末。
丝绸，墨，设色，25.4×36.1厘米。
北京故宫博物院。
79. 任仁发，《鹰隼图》，14世纪初。
丝绸，墨，设色。
印第安纳波利斯艺术博物馆。
80. 徐季（传），《架上鹰图》，14世纪。

立轴，丝绸，墨，设色。
波士顿美术馆。
81. 朱瞻基（明宣宗），《双犬图》，1427年。
丝绸，墨，淡设色。
哈佛大学艺术博物馆，马萨诸塞州剑桥。
82. 朱瞻基（明宣宗），《花下狸奴图》，1420年代。
丝绸，墨，淡设色。
83. 朱瞻基（明宣宗），《御临黄筌花鸟卷》，1420年代。
丝绸，墨，淡设色。
台北故宫博物院。
84. 朱瞻基（明宣宗），《三阳开泰图》，1429年。
丝绸，墨，淡设色。
台北故宫博物院。
85. 朱瞻基（明宣宗），《嫏嬛图》，1427年。
丝绸，墨，淡设色，162.3×127.7厘米。
台北故宫博物院。
86. 朱瞻基（明宣宗），《苦瓜鼠兔》，1427年。
丝绸，墨，淡设色，28.2×38.5厘米。
北京故宫博物院。
87. 边景昭（边文进），《三友百禽图》，1414年。
立轴（局部）。丝绸，墨，设色，151.3×78.1厘米。
台北故宫博物院。
88. 边景昭（边文进），《莲鹭图》，1428年。
立轴（局部）。丝绸，墨，设色，190×91.5厘米。
莫斯科东方博物馆。
89. 戴进，《蜀葵蛱蝶图》，1441年。
丝绸，墨，设色，115×39.6厘米。
北京故宫博物院。
90. 林良，《灌木集禽图》，15世纪中期。
横幅（局部，左侧）。纸本，墨，淡设色，34×1211.2厘米。
北京故宫博物院。
91. 林良，《秋鹰》，约1465年。
丝绸，墨，136.8×74.8厘米。
台北故宫博物院。
92. 林良，《二鹰图》，1485年。
纸本，墨，275.6×99.1厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
93. 吕纪，《杏花孔雀》，1498年。
丝绸，墨，设色，204×116.3厘米。
台北故宫博物院。
94. 吕纪，《四鬼乌禽图》，1501年。
丝绸，墨，设色，169×90.5厘米。
台北故宫博物院。
95. 吕纪，《狮头鹅图》，15世纪末至16世纪初。
丝绸，墨，设色，192.5×106厘米。
辽宁省博物馆。

96. 吕纪，《秋鹭芙蓉图》，15世纪末至16世纪初。
立轴，丝绸，墨，设色，192.6×111.9厘米。
台北故宫博物院。
97. 吕纪，《桂菊山禽图》，15世纪末至16世纪初。
立轴，丝绸，墨，设色，192×107厘米。
北京故宫博物院。
98. 弗朗斯·斯内斯，保罗·德·沃斯（可能为作者）
《鸟类的音乐会》，约1630年代。
油画，画布，136.5×240厘米。
圣彼得堡冬宫博物馆。
99. 梅尔基奥·德·霍德库特尔
《鸟类的音乐会》，1670年代。
油画，画布。
100. 弗朗斯·斯内斯，《鸟类的音乐会》，约1630－1640年。
油画，画布。
101. 瓦塔金·V·A.，
为《苏联百科全书》中“鸟”词条绘制的插图，1947年。
彩色印刷。
102. 作者不详
《波斯猫》，15世纪。
横幅，纸本，墨，设色。
103. 沈周，《猫》（选自《观物之生写生册》），1494－1497年。
纸本，墨，设色，35×58.7厘米。
台北故宫博物院。
104. 周臣
《流民图》（《不幸者》），1516年。
横幅（局部），纸本，墨，淡设色。
105. 徐渭
《黄甲图轴》，1563年。
立轴（局部），纸本，墨，114.6×29.7厘米。
北京故宫博物院。
106. 徐渭
《鱼蟹图卷》，16世纪中期。
纸本，墨，28×79厘米。
天津自然博物馆。
107. 徐渭
《鱼》，16世纪中期。
纸本，墨。
108. 周之冕
《梅花野雉图》，明代（1368－1644年）。
纸本，墨，设色，134.5×33.6厘米。
辽宁省博物馆。
109. 陈洪绶
《梅花山鸟图》，1649年。
丝绸，墨，设色，124.3×49.6厘米。
台北故宫博物院。

110. 齐之鸾，《芦苇中的白鹭》，1652年。
立轴，丝绸，墨，113×50厘米。
莫斯科东方博物馆。
111.朱耷（八大山人）
《松鹿图》，17世纪后半叶。
纸本，墨，68×149厘米。
湖南省博物馆。
112.朱耷（八大山人）
《牡丹与孔雀》，1690年。
纸本，墨，169×72厘米。
上海刘海粟美术馆。
113.朱耷（八大山人）
《双鹰图》，1698年。
纸本，墨，236×78厘米。
北京故宫博物院。
114.朱耷（八大山人）
《双禽图》，17世纪末至18世纪初。
纸本，墨，32×26.5厘米。
京都住友馆藏。
115.朱耷（八大山人）
《稚鸡图》，1679年。
选自《花鸟虫鱼图册页》。
纸本，墨，37.8×31.5厘米。
上海博物馆。
116.朱耷（八大山人）
《孤禽图》，18世纪初。
纸本，墨，103.5×44厘米。
北京国家博物馆。
117.朱耷（八大山人）
《瓜鸟图》，17世纪末。
纸本，墨。
118.朱耷（八大山人）
《鹌鹑图》，17世纪后半叶。
选自《花鸟虫鱼图册页》。
纸本，墨，37.8×31.5厘米。
上海博物馆。
119.朱耷（八大山人）
《鸟》，17世纪后半叶。
选自《花鸟虫鱼图册页》。
纸本，墨，25.5×23厘米。
华盛顿弗瑞尔美术馆。
120朱耷（八大山人）
《鱼》，17世纪后半叶。
选自《花鸟虫鱼图册页》，展开页。
纸本，墨，25.5×23厘米。
华盛顿弗瑞尔美术馆。

121. 朱耷（八大山人）
《鳐鱼》，17世纪后半叶。
纸本，墨。
122. 朱耷（八大山人）
《鱼》，17世纪后半叶。
册页，纸本，墨。
123. 朱耷（八大山人）
《鱼石图》，1689年。
宣纸，墨，58.3×48.6厘米。
北京国家博物馆。
124. 朱耷（八大山人）
杂画（猫），17世纪后半叶。
册页，纸本，墨。
125. 朱耷（八大山人）
《猫》，17世纪后半叶。
纸本，墨。
126. 朱耷（八大山人）
《猫碟图》，17世纪后半叶。
立轴，纸本，墨。
127. 18世纪不知名画家
《唐代花园的春天》。
横轴，纸本，墨，设色。
复制朱瞻基（明宣宗皇帝）的画作。
128. 不知名宫廷画家
《士人与麋鹿》。
选自雍正皇帝（1723－1735年）册页。
纸本，墨，设色。
129. 沈铨，**《雪梅群兔图》，1716年。**
绢本，墨，设色。
日本桥本藏品。
130. 沈铨，**《丹凤朝阳图》，1735年。**
绢本，墨，设色。
131. 沈铨，**《松鹤延年图》，1759年。**
绢本，墨，设色。
北京故宫博物院。
132. 冷枚，**《春归倦读图》，约1730年。**
绢本，墨，设色。
北京故宫博物院。
133. 红绘基里克杯底的狗形图案
古希腊，公元前500年。
134. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《金翅猃》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
135. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《苍水虬》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
136. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《墨玉螭》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
137. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《骜空鹊》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
138. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《睒星狼》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
139. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《斑锦彪》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
140.　郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《苍猊》（西藏獒犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色，247.5×163.7厘米。
台北故宫博物院。
141. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《茹黄豹》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
142. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《百骏图》，1728年。
横轴，绢本，墨，设色，94.5×776.2厘米。
台北故宫博物院。
143. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《大宛骝》。1748年。
《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
144. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《踶云驶》。1743年。
《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。

绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
145.郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《雪殿雕》。1748年。
《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
146.郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《霹雳骧》。1743年。
《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
147.郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《超尔孔》（“惊世之鹊”）。1763年，选自《爱乌罕四骏马》画卷。
绢本，墨，设色，40.7×297.1厘米。
台北故宫博物院。
148.郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《两匹马》。18世纪中期。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。
149.郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《锦春图》。1755年。
绢本，墨，设色，121.6×68.6厘米。
台北故宫博物院。
150.郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《花鸟图册》中的页面，1753年。
绢本，墨，设色，28.4×33.7厘米。
台北故宫博物院。
151.郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《菊花与鸟》。
选自《仙萼长春图册》，1753年。
绢本，墨，设色，28.4×33.7厘米。
台北故宫博物院。
152.边维祺-边寿民
《芦雁图》。1730－1740年代。
纸本，墨，设色，131×70厘米。
莫斯科东方博物馆。
153.任伯年（任颐）
《鹤、松树和地衣》。1873年。
纸本，墨，设色，163.5×46.5厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
154.虚谷
《三友图》。19世纪中期。
立轴，纸本，墨，淡彩。
155.虚谷，《鱼乐图》。1860－1870年代。
纸本，墨，设色。

156. 虚谷
《蝶猫图》。1869年。
纸本，墨，设色，147×72厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
157. 虚谷，**《松鼠》。1873年。**
扇面，纸本，墨，设色，17×45厘米。
纽约大都会艺术博物馆。
158. 虚谷
《松鼠》。1870年代。
纸本，墨，设色。
纽约大都会艺术博物馆。
159. 吴昌硕
《猫与水仙》。1910年代。
立轴，纸本，墨，设色。
纽约大都会艺术博物馆。
160. 齐白石
《鲤鱼》。1884年。
立轴，纸本，墨。
私人收藏。
161. 齐白石，**《鸭子》。1892年。**
册页，纸本，墨。
私人收藏。
162. 齐白石，**《树上的鸟》。1895年。**
立轴，纸本，墨。
163. 齐白石，**《一只白脖的鸟》。1928年。**
册页。纸本，墨。
私人藏。
164. 齐白石，**《他日相呼图》。1949年。**
立轴。纸本，墨。
私人收藏。
165. 齐白石，工作照。1940年代。
166. 齐白石，**《虾》。1940年代。**
纸本，墨。
私人收藏。
167. 齐白石，**《松鼠》。1930年。**
（曾于1934年在莫斯科和列宁格勒展出）
立轴。纸本，墨。187×50厘米。
168. 齐白石，**《猫》。1940年代。**
立轴。纸本，墨。
私人收藏。
169. 齐白石，**《螳螂速写》。1910－1920年代。**
册页。纸本，彩色。20.5×29.5厘米。
170. 齐白石与徐悲鸿，**《捕鼠图》。1940年代。**
纸本，墨。
171. 徐悲鸿，**《猫》。1940年代。**
纸本，墨。

172. 徐悲鸿，《猫》。1932年。
纸本，彩色。
莫斯科东方博物馆。
173. 徐悲鸿，《灵鹫》。1940年。
纸本，彩色。122×93厘米。
174. 徐悲鸿《大雁图》。1932年。
纸本，墨。150×82厘米。
圣彼得堡冬宫博物馆。
175. 徐悲鸿，《马》。1930年代。
纸本，墨。
佳士得拍卖行，2000年代。
176. 徐悲鸿，《奔马图》。1941年。
宣纸，墨。130×76厘米。
徐悲鸿纪念馆，北京。
177. 徐悲鸿，《群马图》。1940年代。
纸本，墨。
徐悲鸿纪念馆，北京。
178. 潘天寿，《凝视图轴》。20世纪中期。
纸本，墨，淡彩，指画技法。141×167.5厘米。
潘天寿纪念馆，杭州。
179. 潘天寿，《小憩图》。1954年。
纸本，墨，淡彩，指画技法。224×105厘米。
潘天寿纪念馆，杭州。
180. 李苦禅，《鹰》。1979年。
立轴。纸本，墨，淡彩。65×44厘米。
中国美术馆，北京。

插图



1. Янь Либэнь (автор рисунка).
Воин вынимает стрелу из груди боевого коня.
Один из шести барельефов фронтона мавзолея императора Тай-цзуна в Лицюане (Шаньси). 637 г.
Серый известняк . Музей искусства Университета Пенсильвании, Филадельфия .

1. 阎立本（绘图作者）。
《飒露紫》武士从战马胸膛拔箭，公元637年。
唐太宗昭陵六骏浮雕之一（山西）。灰色石灰岩。
宾夕法尼亚大学博物馆，费城。



2. Янь Либэнь (автор рисунка).
Бегущий конь.
Один из шести барельефов фронтона мавзолея императора Тай-цзуна в Лицюане (Шаньси). 637 г.
Фотография Виктора Сегалена, французские экспедиции в Китае (1909-1918).

2. 阎立本（绘图作者）。
《青骓》，公元637年。
唐太宗昭陵六骏浮雕之一（山西）。
摄影：维克多·塞加伦，法国对华探险队（1909－1918）。



3. Янь Либэнь (автор рисунка).
Идущий конь.
Один из шести барельефов фронтона мавзолея императора Тай-цзуна
в Лицюане (Шаньси). 637 г.
Фотография Виктора Сегалена, французские экспедиции в Китае (1909-1918).

3. 阎立本（绘图作者）。
《拳毛騧》，公元637年。
唐太宗昭陵六骏浮雕之一（山西）。
摄影：维克多·塞加伦，法国对华探险队（1909－1918）。



4. Виктор Сегален (1878–1919) – французский путешественник,
врач, поэт, фотограф, возможно, первым смог запечатлеть гробницы китайских императоров .
Французские экспедиции в Китае (1909–1918)
维克多·谢盖兰（1878－1919）——法国旅行家、
医生、诗人、摄影师，可能是最早拍摄下中国皇帝陵墓的人之一。
法国在华探险队（1909－1918年）。



5. Хань Гань. Выпас лошадей. Около 740 г.
Шелк, тушь, краски . 27,5x34,1 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
5. 韩干。《牧马图》，约公元740年。
绢本，墨，设色，27.5×34.1厘米。
台北故宫博物院。



6. Хань Гань (приписывается). Конь. Середина VIII в. Колофон и печати императоров Цяньлуна (1711–1799) и Цзяцина (1760–1820), нескольких известных коллекционеров XV в .
Шелк, тушь, краски . 31,9x38,4 см
Аукционный дом Christie's. Нью-Йорк, 2017 г
6. 韩干，《马性图》，8世纪中期。
附有乾隆帝（1711－1799）和嘉庆帝（1760－1820）及数位15世纪知名收藏家的题跋与印章。
绢本，墨，设色，31.9×38.4厘米。



7. Хань Гань. Конь по кличке «Сияние Ночи». 742–756 гг.

Шелк, тушь, легкая подцветка.
30,8x33,5 см Музей
Метрополитен, Нью-Йорк

7. 韩干，照夜白图，742-756年

绢本，墨，淡设色，30.8×33.5厘米。

纽约大都会艺术博物馆。



8. Хань Гань (приписывается). Упавший конь. Середина VIII в.

Шелк, тушь, легкая подцветка.

8. 韩干。《倒马图》，8世纪中期。

绢本，墨，淡设色



9. Хань Гань (?).Пасущиеся кони и обезьяны в лесу. Копия XI-XII вв.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь, краски.

9. 韩干（？）。《猿马图》，十一至十二世纪的副本。

竖卷 . 纸张、墨水、色彩 .





10. Хань Хуан. Пять буйволов. VIII в.
Горизонтальный свиток и фрагмент.
Льняная бумага, краски, тушь. 20,8x139,8 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

10. 韩滉，《五牛图》，8世纪。
麻纸，设色，墨，20.8×139.8厘米。
故宫博物院，北京。



11. Изображение быка.
Фрагмент росписи «Двадцать восемь созвездий» на потолке гробницы в Тайюане, провинция Шаньси. 570 г.
160x202 см

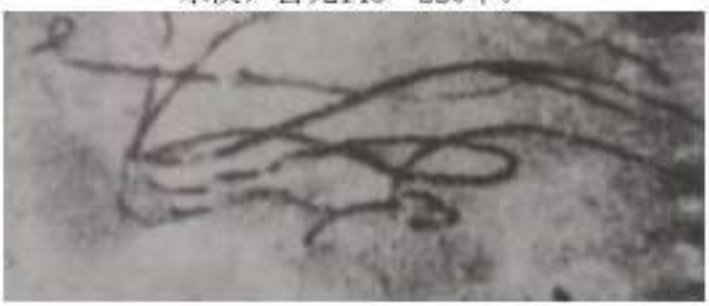
11. 牛的图像
《二十八宿图》壁画中的一部分，
位于山西省太原墓室天花板上，公元570年。
160×202厘米。



12.Табуны лошадей. Фрагмент настенной росписи захоронения в Хелингире
(Внутренняя Монголия).
Восточная Хань. 145–220 гг.

12. 马群图。内蒙古和林格尔墓葬壁画片段。
东汉，公元145－220年。

东汉，公元145－220年。



13. Рисунок утки углем (оборотная сторона прямоугольной кирпичной плиты). Район Дин, провинция Хэбэй.
Восточная Хань. 56–88 гг.

13. 炭笔画鸭图（长方形砖块背面），河北省定县。
东汉，公元56－88年。





14. Шёлк с изображением птицы и фантастических существ. Династия Хань, 202-8 гг. до н.э.

Шёлк, тушь, краски. 200x42 см

Музей провинции Шаньдун, Цзинань

14. 绘有鸟与神兽的丝绸，西汉，公元前202－公元8年。

丝绸，墨，设色，200×42厘米。

山东省博物馆，济南。





15. Неизвестный автор. Архаты Сянлун Луохань и Фухо Луохань, укрощающие дракона и тигра. Буддийская живопись. VIII в.
Фрагменты свитка. Бумага, тушь, краски.

15. 无名作者。《降龙罗汉与伏虎罗汉图》，佛教画作，8世纪。
卷轴画片段，丝绸，墨，设色。



16. Хуан Цюань. Редкие птицы. 948 г.
Бумага, тушь, краски. 41,5x70,8 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

16. 黄荃。《写生珍禽图》，948年。
纸本，墨，设色，41.5×70.8厘米。
故宫博物院，北京。



17. Хуан Цюань. Утки в камышах. Копия XI в.

Шелк, тушь, краски . 28x27 см

Государственный китайский музей Гугун , Пекин

17. 黄荃，《溪芦野鸭图》，11世纪摹本。
丝绸，墨，设色，28×27厘米。
故宫博物院，北京。



18. Сюй Си (приписывается). Стрекоза и цветы сои. XII в.

Живопись на веере . Шелк, тушь, легкая подцветка . Государственный китайский музей Гугун, Пекин

18. 徐熙（传），《豆荚蜻蜓图》，12世纪。
团扇画，丝绸，墨，淡设色。
故宫博物院，北京。



19. Хуан Цзюцай (сын и ученик Хуан Цюаня). Фазан и маленькие птицы
на кусте ююбы (зизифуса). Ок. 975 г.
Вертикальный свиток . Шелк, тушь, краски . 97x53,6 см .
Национальный дворец-музей, Тайбэй .

19. 黄居寀（黄荃之子及学生），《山鹧棘雀图》，约975年。
立轴，丝绸，墨，设色，97×53.6厘米。
台北故宫博物院。





20. Чжоу Фан. Придворные дамы с цветами в волосах.
Династия Тан (618–907)
Шелк, тушь, краски. 46x180 см
Государственный музей провинции Ляонин

20. 周昉，《簪花仕女图》，唐代（618－907年）。
丝绸，墨，设色，46×180厘米。
辽宁省博物馆。



21. Чу Вэньчу (Чоу Вэнь). Дама с котом. X в.
Шелк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

21. 顾文举（周文）《仕女图》，10世纪。
丝绸，墨，设色。
台北故宫博物院。



22. И Юаньцзи. Обезьяна с котятами. X в.

Северная Сун. Бумага, тушь, краски. Национальный дворец-музей, Тайбэй

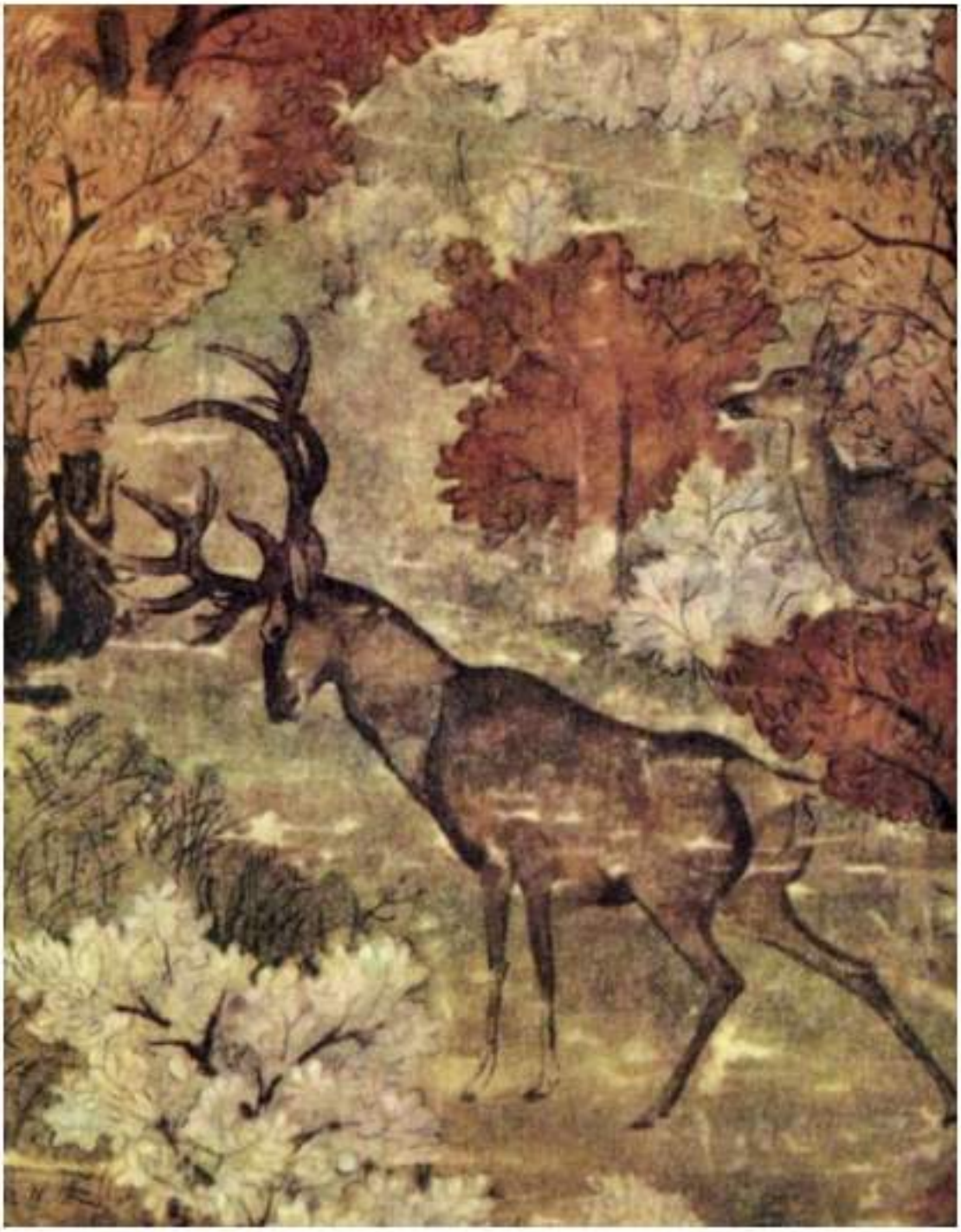
22. 易元吉，《猴猫图》，10世纪。
北宋，纸本，墨，设色。
台北故宫博物院。



23. Лист № 6 из альбома "Цветы и наброски с натуры". X в.

Бумага, тушь, краски
Национальный дворец-музей, Тайбэй

23. 《花卉写生图册》第6页册页，10世纪。
纸本，墨，设色。



24. Неизвестный автор. Олени среди деревьев красного клёна. X в.

Фрагмент свитка. Шелк, краски.

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

24. 无名作者，《红枫树间的鹿》，10世纪。

卷轴画片段，丝绸，设色。

故宫博物院，北京。



25. И Юаньцзи. Гиббоны, играющие на дереве. Около 1000–1064 г.

Живопись на веере. Бумага, тушь, легкая подцветка.

26. 易元吉（传），《树上双猿图》，约1000－1064年。

纸本，墨，淡设色。

佳士得拍卖行，香港，2008年。



26. И Юаньцзи (приписывается). Два гиббона на дубе. Около 1000–1064 г.

Бумага, тушь, легкая подцветка.

Аукционный дом Chrstie's. Гон-Конг, 2008 г.

26. 易元吉（传），《树上双猿图》，约1000－1064年。

纸本，墨，淡设色。

佳士得拍卖行，香港，2008年。



27. Чжао Чан. Бабочки, кузнечик и водные растения. X–XI вв.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, краски. Государственный китайский музей Гугун, Пекин

27. 赵昌《写生蛱蝶图》，10－11世纪。

横卷，纸本，墨，设色。

故宫博物院，北京。



28. Птичка на берегу. Альбомный лист. Минская копия работы Чжао Чана (X–XI вв.).

Бумага, тушь, краски.

Британский музей, Лондон

28. 《小鸟图》，赵昌作品（10－11世纪）明代摹本，册页。

纸本，墨，设色。

大英博物馆，伦敦。



29. Цуй Бо. Бамбук и чайка. Середина XI в.

Шелк, тушь, краски . 101,3x49,4 см Национальный дворец-музей, Тайбэй

Бумага, тушь, краски .

Британский музей, Лондон

29. 崔白，《竹欧图》，11世纪中期。

丝绸，墨，设色，101.3×49.4厘米。

台北故宫博物院。



30. Цуй Бо. Две сойки, недовольные зайцем. Около 1061 г.

Шелк, тушь, краски . 193,7x103,4 см Национальный дворец-музей, Тайбэй

30. 崔白，《双喜图》，约1061年。

丝绸，墨，设色，193×103.4厘米。





31. Цуй Бо. Воробьи зимой. Вторая половина XI в.
Шёлк, тушь, краски. 30x69,5 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

31. 崔白，《寒雀图卷》，11世纪下半叶。
丝绸，墨，设色，30×69.5厘米。
北京故宫博物院。



32. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Голубка на ветке цветущего персикового дерева. Ок. 1108 г.

Шелк, тушь, краски.

Государственный музей, Токио

32. 赵佶（宋徽宗），《桃鸠图》，约1108年。

丝绸，墨，设色。

东京国立博物馆。



33. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Фазан и цветы. 1115 г.
Шёлк, тушь, краски. 81,5×53,6 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

33. 赵佶（宋徽宗），《芙蓉锦鸡图》，1115年。
丝绸，墨，设色，81.5×53.6厘米。
北京故宫博物院。





34. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Воробьи на бамбуке. Начало XII в.

Шелк, тушь, краски. 27,9x45,7 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

34. 赵佶（宋徽宗），《竹禽图》，12世纪初。

丝绸，墨，设色，27.9×45.7厘米。
纽约大都会艺术博物馆。





35. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Утки в пруду у бамбука. Сороки на иве.

Левая и правая части горизонтального свитка . Начало XII в . Шелк, тушь, краски . Государственный Шанхайский музей

35. 赵佶（宋徽宗）。《柳鸦芦雁图》，横幅，12世纪初。

丝绸，墨，设色。

上海博物馆。





36. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Журавли. 1112 г.
Шелк, тушь, краски. 51x138,2 см
Государственный музей провинции Ляонин

36. 赵佶（宋徽宗），《瑞鹤图》，1112年。
丝绸，墨，设色。
辽宁省博物馆。



37. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Вороны на сосне. Начало XII в.
Шелк, тушь, краски

37. 赵佶（宋徽宗），《鸲鹆图》，12世纪初。
丝绸，墨，设色。



38. Чжао Цзи (император Хуэйцзун). Сидящий на цветущем абрикосовом дереве попугай, написанный пятью красками. 1110 г.

Шелк, тушь, акварель. 53,3x125,1 см
Музей изящных искусств, Бостон

38. 赵佶（宋徽宗），《五色鹦鹉图》，1110年。
丝绸，墨，水彩，53.3×125.1厘米。
波士顿美术馆。



39. Неизвестный художник. Бамбук, воробьи и два кролика.
Династия Ляо (907–1125)

Шелк, тушь, краски . 114,3x56 см

Государственный музей провинции Ляонин

39. 无名作者，《竹雀双兔图》，辽代（907－1125）。
丝绸，墨，设色，114.3×56厘米。
辽宁省博物馆。



40. Су Ханьчень. Дети, играющие в саду в зимний день. 1130–1160 гг.

Шелк , тушь, краски .

40. 苏汉臣，《冬日戏婴图》，1130－1160年。

丝绸，墨，设色。



41. Неизвестный автор. Восемь кошек в саду. XII в.

Бумага, тушь, краски .

41. 无名作者，《戏猫图》，12世纪。

纸本，墨，设色。



42. Неизвестный автор. Кошки, играющие с богомолом. XIII в.

Бумага, тушь, краски .

42. 无名作者，《戏猫图》，13世纪。

纸本，墨，设色。



43. Неизвестный автор. Пионы и кошка (фрагмент свитка). Ок. 1130 г.
Период Северная Сун. Шелк, тушь, краски.

43. 无名作者，《富贵花狸图轴》（画卷片段），约1130年。
北宋，丝绸，墨，设色。



44. Ли Ди (приписывается). Собака и кот. Конец XII в.

Живопись на веере.
Бумага, тушь, краски.

44. 李迪，《猫犬图》，12世纪。
册页，纸本，墨，设色。



45. Ли Ди. Собака. 1197 г.
Бумага, тушь, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

45. 李迪，《猎犬图》，1197年。
纸本，墨，设色。
北京故宫博物院。



46. Неизвестный автор. Кошка. XII в.

Альбомный лист . Бумага, тушь, краски .

46. 无名作者，《狸奴》，12世纪。

册页，纸本，墨，设色。



47. Ли Ди. Кот. XII в.

Бумага, тушь, краски .

47. 李迪，《狸奴小影图》，12世纪。

纸本，墨，设色。



48. Ли Ди. Буйволы в бурю. XII в.
Шелк , тушь, краски . 120,7x102,8 см Национальный дворец-музей, Тайбэй
48. 李迪，《风雨归牧图》，12世纪。
丝绸，墨，设色，120.7×102.8厘米。
台北故宫博物院。



49. Ли Ди. Зима. Крестьянин на буйволе. XII в.
Шелк, тушь, краски .
49. 李迪，《雪中归牧图》，12世纪。
丝绸，墨，设色。



50. Ли Ди. Сорокопут на дереве зимой. 1187 г.
Шелк, тушь, краски . 115,2x52,8 см Государственный Шанхайский музей

50. 李迪《冬日树上的伯劳》，1187年。
丝绸，墨，设色，115.2×52.8厘米。
上海博物馆。



51. Ли Ди. Сокол и фазан. XII в.
Шелк, тушь, краски. 195,4x210 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

51. 李迪，《枫鹰雉鸡图》，12世纪。
丝绸，墨，设色，195.4×210厘米。
北京故宫博物院。



52. Ши Кэ. Патриарх и тигр («Два мастера в медитации»). Период Удай (Пяти династий). Середина X в.

Бумага, тушь . 35,5×129 см

Токийский национальный музей, Япония

52. 石恪，《祖师与老虎》《二祖调心图》），五代时期，10世纪中期。

纸本，墨。



53. Му Ци牧溪. Сидящий архат. Середина XIII в.

Шелк, тушь .

Собрание Ивасаки, Токио

53. 牧溪，《阿罗汉坐像》，13世纪中期。

丝绸，墨。

岩崎美术馆，东京。



54. Му Ци. Тигр. 1269 г.

Часть диптиха (вторая часть — изображение дракона — художника Чэнь Чжуна, современника Му Ци)

Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото .

54. 牧溪，《虎》，1269年。

二联画之一（另一幅为同时代画家陈忠的《龙》）。

京都大德寺藏。



55. Му Ци. Птица («Птица багэ на старой сосне»). Середина XIII в.
Вертикальный свиток . Бумага, тушь . 78,4x38,6 см Частное собрание Мацудайра, Токио

55. 牧溪，《叭叭鸟图》，13世纪中期。
立轴，纸本，墨，78.4×38.6厘米。
松平私人收藏，东京。



56. Му Ци. Триптих: «Гуаньинь в белой одежде», «Обезьяна с детенышем»
и «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» . Середина XIII в.
Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото
56. 牧溪三联画：《观音. 猿. 仙鹤》，13世纪中期。
京都大德寺藏。



57. Му Ци, Чэнь Чжун. Диптих: «Тигр» и «Дракон». 1269 г.
Бумага, тушь .
Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото .
57. 牧溪、陈忠，二联画：《墨龙图》，1269年。
纸本，墨。
京都大德寺藏。



58. Му Ци. Журавль, выходящий из бамбуковой рощи. XIII в.(левая часть триптиха)
Шелк, тушь, краски . 173,9x98,8 см
Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

58. 牧溪，《竹鹤》，13世纪。
三联画左幅，丝绸，墨，设色，173.9×98.8厘米。
京都大德寺藏。



59. Му Ци. Обезьяна с детенышем . Середина XIII в.(правая часть триптиха)

Шелк, тушь, краски . 173,9x98,8 см

Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

59. 牧溪，《松猿图》，13世纪中期。

三联画右幅，丝绸，墨，设色，173.9×98.8厘米。

京都大德寺藏



60. Му Ци. Овощи и плоды.

Горизонтальный свиток . Бумага, тушь .

Государственный китайский музей Гугун , Пекин

60. 牧溪，《蔬果图》，13世纪中期。

横幅，纸本，墨。

北京故宫博物院



61. Лю Цай. Рыбы резвятся в водорослях . Кон. XI в.

Шёлк , тушь , краски, 24,5x25,5 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

61. 刘采，《水草中的鱼群》，11世纪末。

丝绸，墨，设色，24.5×25.5厘米。

北京故宫博物院。



62. Лю Цай. Рыбы, плавающие среди опадающих цветов. Кон. XI в.

Горизонтальный свиток (фрагменты). Шёлк , тушь , краски . 26,4x255,3 см
Музей искусств, Сент-Луис

62. 刘采，《落花游鱼图》，11世纪末。
横幅，丝绸，墨，设色，26.4×255.3厘米。
圣路易斯艺术博物馆。



63. Лай Ань. Рыба и водоросли. Эпоха Юань, 1279–1368 гг.Шёлк, тушь . 89,6×48,3 см
Бостонский музей изобразительных искусств

63. 赖庵，《藻鱼图》，元代，1279－1368年。
丝绸，墨，89.6×48.3厘米。
波士顿美术馆。



64. Ли Гунлинь. Табун на выпасе (Вэй Янь следит за выпасом). Кон. XI в.

Горизонтальный свиток. Шелк, тушь, легкая подцветка.

46,2x429,8 см Государственный китайский музей Гугун, Пекин

64. 李公麟，《临韦偃放牧图》，11世纪末。

横幅，丝绸，墨，淡设色，46.2×429.8厘米。

北京故宫博物院。



65. Ли Гунлинь. Придворные дамы верхом на лошадях. Нач. XII в.

Копия картины Чжан Сюаня VIII в.

Шелк, тушь, краски. Выс. 33,4 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

65. 李公麟，《虢国夫人游春图》，12世纪初。

张萱（8世纪）作品的复制品，丝绸，墨，设色，高33.4厘米。

北京故宫博物院。













66. Ли Гунлинь. Пять лошадей. 1090 г.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь. 29,3×225 см
Частная коллекция, Япония

66. 李公麟，《五马图》，1090年。

横幅，纸本，墨，29.3×225厘米。
私人收藏，日本。



67. Жэнь Жэньфа. Две лошади (Толстый и тощий конь). Около 1286 г.

Горизонтальный свиток. Шёлк, тушь, краски. 28,8×142,7 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

67. 任仁发，《二马图》，约1286年。

横幅，丝绸，墨，设色，28.8×142.7厘米。
北京故宫博物院。



68. Жэнь Жэньфа. Взнузданный конь. Конец XIII в.

Шелк, тушь, краски.
Музей искусств, Индианаполис

68. 任仁发《缰绳中的马》，13世纪末。

丝绸，墨，设色。
印第安纳波利斯艺术博物馆。



69. Жэнь Жэньфа. Чиновники и лошадь. 1296 г.
Горизонтальный свиток (фрагмент). Шёлк, тушь, краски. 175,1×28 см
Музей искусств Фогга Гарвардского университета
(Художественные музеи Гарварда), Бостон

69. 任仁发，《神骏图》，1296年。
丝绸，墨，设色，175.1×28厘米。
哈佛大学福格艺术博物馆（哈佛艺术博物馆），波士顿。





70. Чжао Мэнфу. Купание коней. Середина 1290-х гг.

Горизонтальный свиток. Шелк, тушь, краски. 28,1x155,5 см Государственный китайский музей Гугун, Пекин

70. 赵孟頫，《浴马图》，1290年代中期。

横幅，丝绸，墨，设色，28.1×155.5厘米。

北京故宫博物院。



71. Чжао Мэнфу. Чиновник верхом на коне. 1297 г.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, краски. 31,5x620 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
71. 赵孟頫，《人骑图》，1297年。
横幅，纸本，墨，设色，31.5×620厘米。
北京故宫博物院



72. Чжао Мэнфу. Кочевник с лошадью на ветру. Около 1280 г.

Горизонтальный свиток. Бумага, тушь. 22,7x49 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
72. 赵孟頫，《调良图》，约1280年。
横幅，纸本，墨，22.7×49厘米。
台北故



73. Чжао Мэнфу. Фрагмент горизонтального свитка «Кони и конюхи». 1296 г.

(Чжао Мэнфу, Чжао Юн, Чжао Линь; 1296–1359)

Бумага, тушь, легкая подцветка . 178, 1×30,2 см

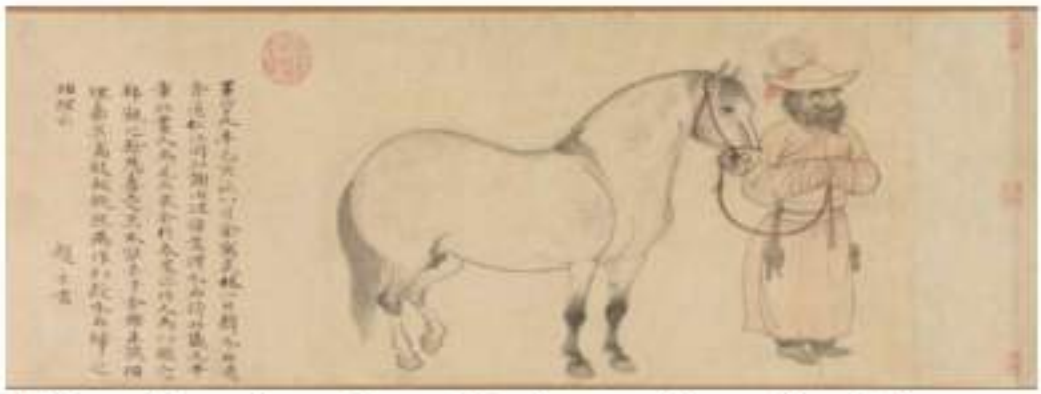
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

73. 赵孟頫，《三世人马图》画卷片段，1296年。

（赵孟頫、赵雍、赵麟，1296－1359年）。

纸本，墨，淡设色，178.1×30.2厘米。

纽约大都会艺术博物馆。



74. Чжао Линь (внук Чжао Мэнфу, сын Чжао Юна). Фрагмент горизонтального свитка «Кони и конюхи» . Середина XIV в.

(Чжао Мэнфу, Чжао Юн, Чжао Линь; 1296–1359)

Бумага, тушь, легкая подцветка . 178, 1×30,2 см

Музей Метрополитен, Нью-Йорк

74. 赵麟（赵孟頫之孙，赵雍之子）

《三世人马图》画卷片段，14世纪中期。

（赵孟頫、赵雍、赵麟，1296－1359年）。

纸本，墨，淡设色，178.1×30.2厘米。

纽约大都会艺术博物馆。



75. Чжао Мэнфу. Фрагмент горизонтального свитка «Три коня». Конец XIII в.

Бумага , тушь, легкая подцветка .

Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

75. 赵孟頫，《三世人马图》画卷片段，13世纪末。

纸本，墨，淡设色。

耶鲁大学艺术馆，纽黑文。



76. Чжао Мэнфу. Конь и конюх. Конец XIII в.

Горизонтальный свиток . Бумага , тушь, легкая подцветка .

Государственный музей провинции Ляонин

76. 赵孟頫，《马与马夫》，13世纪末。

横幅，纸本，墨，淡设色。

辽宁省博物馆。



77. Чжао Мэнфу. Баран и козел. Горизонтальный свиток. Около 1300 г.

Бумага, тушь . 25,2×48,4 см

Художественная галерея Фрира, Смитсоновский институт, **Вашингтон**

77. 赵孟頫，《二羊图》，约1300年。

横幅，纸本，墨，25.2×48.4厘米。

华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。



78. Чжао Мэнфу. Удод на ветке бамбука. Конец XIII в.

Шелк, тушь, краски. 25,4 x 36,1 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

78. 赵孟頫，《幽篁戴胜图》，13世纪末。

丝绸，墨，设色，25.4×36.1厘米。

北京故宫博物院。



79. Жэнь Жэньфа. Ястреб, схвативший воробья. Начало XIV в. Шелк, тушь, краски .
Музей искусств, Индианаполис
79. 任仁发，《鹰隼图》，14世纪初。
丝绸，墨，设色。
印第安纳波利斯艺术博物馆。

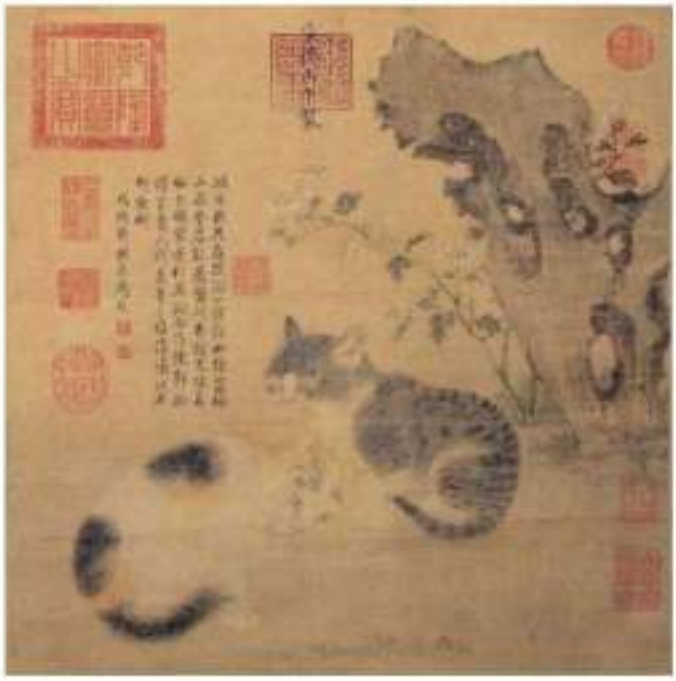


Сю Цзы (приписывается). Орел на жердочке. XIV в.
80. 徐季（传），《架上鹰图》，14世纪。
立轴，丝绸，墨，设色。
波士顿美术馆。



81. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Пара салюки. 1427 г.
Шелк, тушь, легкая подцветка.
Гарвардский художественный музей, Кембридж, Массачусетс

81. 朱瞻基（明宣宗），《双犬图》，1427年。
丝绸，墨，淡设色。
哈佛大学艺术博物馆，马萨诸塞州剑桥。



82. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Кошки у камня. 1420-е гг.

Шелк, тушь, легкая подцветка.

82. 朱瞻基（明宣宗），《花下猫奴图》，1420年代。

丝绸，墨，淡设色。



83. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Птицы и кролики. 1420-е гг.

Шелк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

83. 朱瞻基（明宣宗），《御临黄筌花鸟卷》，1420年代。

丝绸，墨，淡设色。

台北故宫博物院。



84. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Благоприятное начало. 1429 г.

Шелк, тушь, легкая подцветка .

Национальный дворец-музей, Тайбэй

84. 朱瞻基（明宣宗），《三阳开泰图》，1429年。

丝绸，墨，淡设色。

台北故宫博物院。



85. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Играющие гиббоны. 1427 г.

Шелк, тушь, легкая подцветка . 162,3x127,7 см Национальный дворец-музей, Тайбэй

85. 朱瞻基（明宣宗），《嬉猿图》，1427年。

丝绸，墨，淡设色，162.3×127.7厘米。

台北故宫博物院。



86. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Мышь на камне. 1427 г.

Шелк, тушь, легкая подцветка. 28,2x38,5 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

86. 朱瞻基（明宣宗），《苦瓜鼠兔》，1427年。

丝绸，墨，淡设色，28.2×38.5厘米。

北京故宫博物院。



87. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин).Сосна, бамбук и сто птиц. 1414 г.

Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски. 151,3 x 78,1 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

87. 边景昭（边文进），《三友百禽图》，1414年。

立轴（局部）。丝绸，墨，设色，151.3×78.1厘米。
台北故宫博物院。



88. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). Лотосы и цапли. 1428 г.

Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски . 190 x 91,5 см
Государственный музей Востока, Москва

88. 边景昭（边文进），《莲鹭图》，1428年。

立轴（局部）。丝绸，墨，设色，190×91.5厘米。
莫斯科东方博物馆。



89. Дай Цзинь. Мальва, камень и бабочки. 1441 г.

Шёлк, тушь, краски. 115×39,6 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

89. 戴进，《蜀葵蛱蝶图》，1441年。

丝绸，墨，设色，115×39.6厘米。

北京故宫博物院。



90. Линь Лян. Птицы в кустах.Середина XV в.
Горизонтальный свиток (фрагмент, левая часть).
Бумага, тушь. 34×1211,2 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

90. 林良，《灌木集禽图》，15世纪中期。
横幅（局部，左侧）。纸本，墨，淡设色，34×1211.2厘米。
北京故宫博物院。



91. Линь Лян. Осенний сокол. Ок. 1465 г.
Шёлк, тушь. 136,8×74,8 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй
91. 林良，《秋鹰》，约1465年。
丝绸，墨，136.8×74.8厘米。
台北故宫博物院。



92. Линь Лян. Два ястреба. 1485 г.

Бумага, тушь . 275,6 × 99, 1 см

Музей Метрополитен , Нью-Йорк

92. 林良，《二鹰图》，1485年。

纸本，墨，275.6×99.1厘米。

纽约大都会艺术博物馆。



93. Люй Цзи. Весенний дворцовый сад. 1498 г.

Шёлк, тушь, краски. 204×116,3 см

Национальный дворец-музей, Тайбэй

Близкий авторский свиток хранится в Государственном музее Восто

93. 吕纪，《杏花孔雀》，1498年。

丝绸，墨，设色，204×116.3厘米。

台北故宫博物院。



94. Люй Цзи. Зимний пруд. 1501 г.

Шёлк, тушь, краски. 169 × 90,5 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

94. 吕纪，《四鹆鸟禽图》，1501年。
丝绸，墨，设色，169×90.5厘米。
台北故宫博物院。



95. Люй Цзи. Гусь с головой льва. Конец XV–начало XVI вв.
Шелк, тушь, краски. 192,5x106 см
Государственный музей провинции Ляонин

95. 吕纪，《狮头鹅图》，15世纪末至16世纪初。
丝绸，墨，设色，192.5×106厘米。
辽宁省博物馆。



96. Люй Цзи. Осенние белые цапли и гибискус.
Конец XV–начало XVI вв.
Вертикальный свиток. Шелк, тушь, краски. 192,6x111,9 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй.

96. 吕纪，《秋鹭芙蓉图》，15世纪末至16世纪初。
立轴，丝绸，墨，设色，192.6×111.9厘米。
台北故宫博物院。



97. Люй Цзи. Сладкий османтус, хризантема и птицы. Конец XV–начало XVI вв.

Вертикальный свиток. Шелк, тушь, краски. 192x107 см
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

97. 吕纪，《桂菊山禽图》，15世纪末至16世纪初。

立轴，丝绸，墨，设色，192×107厘米。
北京故宫博物院。



98. Франс Снейдерс, Пауль де Вос (?). Птичий концерт. Около 1630-е гг.

Холст, масло . 136,5x240 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

98. 弗朗斯·斯内斯，保罗·德·沃斯（可能为作者）

《鸟类的音乐会》，约1630年代。

油画，画布，136.5×240厘米。

圣彼得堡冬宫博物馆。



99. Мельхиор де Хондекутер. Птичий концерт. 1670-е гг.

Холст, масло .

99. 梅尔基奥·德·霍德库特尔

《鸟类的音乐会》，1670年代。

油画，画布。



100. Франс Снейдерс. Птичий концерт. Около 1630–1640 гг.

Холст, масло.

100. 弗朗斯·斯内斯，《鸟类的音乐会》，约1630－1640年。

油画，画布。



101. Ватагин В.А. Иллюстрация к статье «Птицы» в Малой Советской энциклопедии. 1947 г.

Цветная печать.

101. 瓦塔金·V·A.，

为《苏联百科全书》中“鸟”词条绘制的插图，1947年。

彩色印刷。



102. Неизвестный автор. Персидские кошки. XV в.

Горизонтальный свиток . Бумага, тушь, краски

102. 作者不详

《波斯猫》，15世纪。

横幅，纸本，墨，设色。



103. Шэнь Чжоу. Лист «Кот» из альбома «Гуань у чжи шэн» («Наблюдения за жизненной силой вещей»). 1494–1497 гг.

Бумага, тушь, краски . 35×58,7 см

Национальный дворец-музей, Тайбэй

103. 沈周，《猫》（选自《观物之生写生册》），1494－1497年。

纸本，墨，设色，35×58.7厘米。

台北故宫博物院。





104. Чжоу Чэнь. Городские нищие в Сучжоу («Несчастные»). 1516 г.

Горизонтальный свиток (фрагменты).

Бумага, тушь, легкая подцветка

Художественный музей Гонолулу, Гавайи

104. 周臣

《流民图》（《不幸者》），1516年。

横幅（局部），纸本，墨，淡设色。



105. Сюй Вэй. Краб и лотос. 1563 г.

Вертикальный свиток (фрагмент). Бумага, тушь . 114,6×29,7 см
Государственный китайский музей Гугун , Пекин

105. 徐渭

《黄甲图轴》，1563年。

立轴（局部），纸本，墨，114.6×29.7厘米。

北京故宫博物院。



106. Сюй Вэй. Рыба и краб. Середина XVI в.

Бумага, тушь . 28x79 см

Музей естественной истории, Тяньцзин

106. 徐渭

《鱼蟹图卷》，16世纪中期。

纸本，墨，28×79厘米。

天津自然博物馆。



107. Сюй Вэй. Рыба. Середина XVI в.

Бумага, тушь

107. 徐渭

《鱼》，16世纪中期。

纸本，墨。



108. Чжоу Чжимянь. Цветы сливы и фазан. Династия Мин (1368–1644)

Бумага, тушь, краски. 134,5x33,6 см

Государственный музей провинции Ляонин

108. 周之冕

《梅花野雉图》，明代（1368－1644年）。

纸本，墨，设色，134.5×33.6厘米。

辽宁省博物馆。



109. Чэнь Хуншоу. Сливовое дерево и дикая птица. 1649 г.

Шёлк, тушь, краски. 124,3×49,6 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

109.　陈洪绶

《梅花山鸟图》，1649年。

丝绸，墨，设色，124.3×49.6厘米。

台北故宫博物院。



110. Ци Чжицзя. Белые цапли в тростнике. 1652 г.

Вертикальный свиток. Шелк, тушь. 113x50 см
Государственный музей Востока, Москва

110. 齐之驾
《芦苇中的白鹭》，1652年。
立轴，丝绸，墨，113×50厘米。
莫斯科东方博物馆。



111. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Песня оленя. Вторая половина XVII в.

Бумага, тушь. 68x149 см
Музей провинции Хунань

111. 朱耷（八大山人）
《松鹿图》，17世纪后半叶。
纸本，墨，68×149厘米。
湖南省博物馆。



112. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Пионы и павлины. 1690 г.

Бумага, тушь. 169×72 см

Шанхайская художественная галерея имени Лю Хайсу

112. 朱耷（八大山人）

《牡丹与孔雀》，1690年。

纸本，墨，169×72厘米。

上海刘海粟美术馆。



113. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Два орла. 1698 г.

Бумага, тушь, 236×78 см

Государственный китайский музей Гугун, Пекин

113. 朱耷（八大山人）

《双鹰图》，1698年。

纸本，墨，236×78厘米。

北京故宫博物院。



114. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Две птицы. Конец XVII–начало XVIII в.

Бумага, тушь. 32x26,5см

Коллекция Каниши Сумитомо, Киото

114. 朱耷（八大山人）

《双禽图》，17世纪末至18世纪初。

纸本，墨，32×26.5厘米。

京都住友馆藏。



115. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Цыпленок. 1679 г.

Лист из альбома «Горы и воды, цветы и птицы».

Бумага, тушь. 37,8×31,5 см

Государственный Шанхайский музей

115. 朱耷（八大山人）

《稚鸡图》，1679年。

选自《花鸟虫鱼图册页》。

纸本，墨，37.8×31.5厘米。

上海博物馆。



116. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Одинокая птица. Начало XVIII в.

Бумага, тушь, 103,5×44 см

Национальный музей Китая, Пекин

116. 朱耷（八大山人）

《孤禽图》，18世纪初。

纸本，墨，103.5×44厘米。

北京国家博物馆。



117. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Нахохлившаяся птица. Конец XVII в.

Бумага, тушь.

117. 朱耷（八大山人）

《瓜鸟图》，17世纪末。

纸本，墨。



118. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Перепелки. Вторая половина XVII в.an

Лист из альбома «Горы и воды, цветы и птицы».

Бумага, тушь. 37,8×31,5 см

Государственный Шанхайский музей

118.　朱耷（八大山人）

《鹌鹑图》，17世纪后半叶。

选自《花鸟虫鱼图册页》。

纸本，墨，37.8×31.5厘米。

上海博物馆。



119. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Птица. Вторая половина XVII в.
Лист из альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые».
Бумага, тушь. 25,5×23 см
Художественная галерея Фрира, Вашингтон

119. 朱耷（八大山人）
《鸟》，17世纪后半叶。
选自《花鸟虫鱼图册页》。
纸本，墨，25.5×23厘米。
华盛顿弗瑞尔美术馆。



120. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Рыба, плывущая вниз. Вторая половина XVII в.

Разворот альбома «Цветы и птицы, рыбы и насекомые».

Бумага, тушь. 25,5×23 см

Художественная галерея Фрира, Вашингтон

120. 朱耷（八大山人）

《鱼》，17世纪后半叶。

选自《花鸟虫鱼图册页》，展开页。

纸本，墨，25.5×23厘米。

华盛顿弗瑞尔美术馆。



121. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Ёрш. Вторая половина XVII в.

Бумага, тушь.

121. 朱耷（八大山人）

《鳜鱼》，17世纪后半叶。

纸本，墨。



122. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Рыбка. Вторая половина XVII в.

Альбомный лист. Бумага, тушь.

122. 朱耷（八大山人）

《鱼》，17世纪后半叶。

册页，纸本，墨。



123. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Рыба и камень. 1689 г.

Сюаньчэнская бумага, тушь, 58,3×48,6 см

Национальный музей Китая, Пекин

123. 朱耷（八大山人）

《鱼石图》，1689年。

宣纸，墨，58.3×48.6厘米。

北京国家博物馆。



124. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Дремлющий кот. Вторая половина XVII в.

Альбомный лист. Бумага, тушь.

124. 朱耷（八大山人）

杂画（猫），17世纪后半叶。

册页，纸本，墨。



125. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Кот. Вторая половина XVII в.

Бумага, тушь.

125. 朱耷（八大山人）

《猫》，17世纪后半叶。

纸本，墨。



126. Чжу Да (Бада Шаньжэнь). Кот, поймавший бабочку.
Вторая половина XVII в.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь

126. 朱耷（八大山人）
《猫碟图》，17世纪后半叶。
立轴，纸本，墨。



127. Неизвестный художник XVIII в.
Весна в Танском саду. Горизонтальный свиток.
Копия картины Чжу Чжаньцзи (императора Сюаньдэ)
18世纪不知名画家
《唐代花园的春天》。
横轴，纸本，墨，设色。



128. Неизвестный придворный художник. Ученый и лань.
Лист из альбома
императора Юнчжэна (1723–1735)
128. 不知名宫廷画家
《士人与麋鹿》。
选自雍正皇帝（1723－1735年）册页。
纸本，墨，设色。



129. Шэнь Цюань (Шэнь Наньпин). Зайцы и цветущая слива в снегу. 1716 г.

Шелк, тушь, краски.

Коллекция Хашимото, Япония

129. 沈铨，《雪梅群兔图》，1716年。

绢本，墨，设色。

日本桥本藏品。



130. Шэнь Цюань (Шэнь Наньпин). Два феникса на рассвете. 1735 г.
Шелк, тушь, краски.

130. 沈铨，《丹凤朝阳图》，1735年。
绢本，墨，设色。



131. Шэнь Цюань
(Шэнь Наньпин). Сосна, мэйхуа и журавли. 1759 г.
Шелк, тушь, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин
131. 沈铨，《松鹤延年图》，1759年。
绢本，墨，设色。
北京故宫博物院。





132. Лэн Мэй. Весна. Девушка, уставшая читать. Ок. 1730 г.
Шелк, тушь, краски.
Государственный китайский музей Гугун, Пекин

132. **冷枚，《春归倦读图》，约1730年。**
绢本，墨，设色。
北京故宫博物院。



133. Изображение собаки на донце краснофигурного килика. Древняя Греция. 500 г. до н.э.

133. 红绘基里克杯底的狗形图案
古希腊，公元前500年。



134. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Цзиньчисянь (金翅獫) – китайская борзая. Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.

Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

134. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《金翅獫》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。



135. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Цаншуйцю (苍水虬) – китайская борзая. Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

135. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《苍水虬》（中国细犬）。
《十骏犬图》系列画作，1747年。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。



136. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Моюйли (墨玉璃) – китайская борзая. Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.

Шёлк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

136. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《墨玉璃》（中国细犬）。《十骏犬图》系列画作，1747年。

绢本，墨，设色。

台北故宫博物院。



137. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Мукунцюэ (蓦空鹊) – китайская борзая. Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.

Шёлк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

137. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《蓦空鹊》（中国细犬）。

《十骏犬图》系列画作，1747年。

绢本，墨，设色。



138. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Шаньсинский волк (睒星狼) – китайская борзая. Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.

Шёлк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

138. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《睒星狼》（中国细犬）。

《十骏犬图》系列画作，1747年。

绢本，墨，设色。

台北故宫博物院。



139. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Бандзинбяо (斑锦彪) – китайская борзая. Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.

Шёлк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

139. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《斑锦彪》（中国细犬）。

《十骏犬图》系列画作，1747年。

绢本，墨，设色。

台北故宫博物院。



140. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Цанни (苍猊) – тибетский мастиф.

Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.

Шёлк, тушь, краски . 247,5x163,7 см

Национальный дворец-музей, Тайбэй

140. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《苍貎》（西藏獒犬）。

《十骏犬图》系列画作，1747年。

绢本，墨，设色，247.5×163.7厘米。

台北故宫博物院。



141. Лан Шинин. Рыже-жёлтый леопард (茹黃豹) – китайская борзая. Свиток из серии «Десять благородных собак». 1747 г.

Шёлк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

141. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《茹黄豹》（中国细犬）。

《十骏犬图》系列画作，1747年。

绢本，墨，设色。

台北故宫博物院。







142. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Сто лошадей. 1728 г.

Горизонтальный свиток.

Шёлк, тушь, краски. 94,5 x 776,2 см

Национальный дворец-музей, Тайбэй

142. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《百骏图》，1728年。

横轴，绢本，墨，设色，94.5×776.2厘米。

台北故宫博物院。



143. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Даваньлю (大宛騮). 1748 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

143. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《大宛騮》。1748年。
《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。



144. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Неюньши (踠云驶). 1743 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.
Шёлк, тушь, краски.
Национальный дворец-музей, Тайбэй

144. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《踠云驶》。1743年。
《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。
绢本，墨，设色。
台北故宫博物院。



145. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Сюэдяньдяо. 1748 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.

Шёлк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

145. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《雪殿雕》。1748年。

《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。

绢本，墨，设色。

台北故宫博物院。



146. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Пилисян (霹雳骧). 1743 г.
Свиток из серии «Десять благородных коней». 1743–1748 г.

Шёлк, тушь, краски.

Национальный дворец-музей, Тайбэй

146. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《霹雳骧》。1743年。

《十骏图》系列画作之一（1743－1748年）。

绢本，墨，设色。

台北故宫博物院。



147. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Чаоэрконг («Чрезмерная сорока»).

Свиток «Четыре афганских скакуна». Фрагмент. 1763 г.

Шёлк, тушь, краски. 40,7 x 297,1 см Национальный дворец-музей, Тайбэй

147. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《超尔孔》（“惊世之鹊”）。1763年，选自《爱乌罕四骏马》画卷。

绢本，墨，设色，40.7×297.1厘米。

台北故宫博物院。



148. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Две лошади. Середина XVIII в.

Шёлк, тушь, краски.

148. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《两匹马》。18世纪中期。

绢本，墨，设色。

台北故宫博物院。



149. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Весенний пейзаж. 1755 г.

Шёлк, тушь, краски. 121,6×68,6 см
Национальный дворец-музей, Тайбэй

149. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）
《锦春图》。1755年。
绢本，墨，设色，121.6×68.6厘米。
台北故宫博物院。



150. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Листы из альбома «Весенние цветы». 1753 г.

Шёлк, тушь, краски . 28,4 × 33,7 см

Государственный дворец-музей, Тайбэй

150. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）

《花鸟图册》中的页面，1753年。

绢本，墨，设色，28.4×33.7厘米。

台北故宫博物院。



151. Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне). Хризантемы и птицы. Лист из альбома «Весенние цветы». 1753 г.

Шёлк, тушь, краски. 28,4×33,7 см

Государственный дворец-музей, Тайбэй

151. 郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内），菊花与鸟

选自《仙萼长春图册》，1753年。

绢本，墨，设色，28.4×33.7厘米。

台北故宫博物院。



152. Бянь Вэйци (Бянь Шоуминь). Гуси в тростнике. 1730–1740-е гг.

Бумага, тушь, краски. 131x70 см

Государственный музей Востока, Москва

152. 边维祺-边寿民

《芦雁图》。1730－1740年代。

纸本，墨，设色，131×70厘米。

莫斯科东方博物馆。



153. Жэнь Бонянь (Жэнь И). Журавли, грибы бессмертия и сосна. 1873 г.

Бумага, тушь, краски. 163,5×46,5 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

153. 任伯年（任颐）
《鹤、松树和地衣》。1873年。
纸本，墨，设色，163.5×46.5厘米。
纽约大都会艺术博物馆。



154. Сюй Гу. Журавли и сосны. Середина XIX в.

Вертикальный свиток.

Бумага, тушь, легкая подцветка.

154. 虚谷

《三友图》。19世纪中期。

立轴，纸本，墨，淡彩。



155. Сюй Гу. Золотые рыбки. 1860–1870-е гг.

Бумага, тушь, краски.

155. 虚谷

《鱼乐图》。1860－1870年代。

纸本，墨，设色。



156. Сюй Гу. Кот с бабочками. 1869 г.

Бумага, тушь, краски. 147×72 см

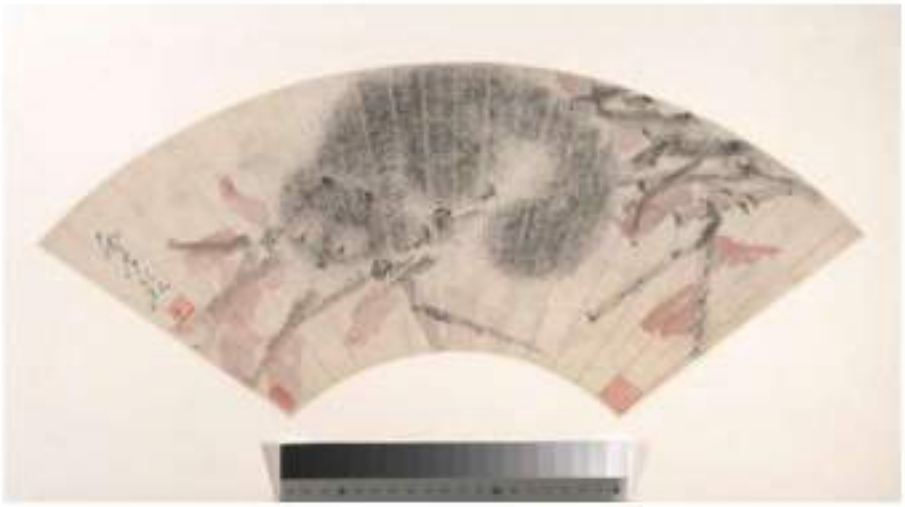
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

156. 虚谷

《蝶猫图》。1869年。

纸本，墨，设色，147×72厘米。

纽约大都会艺术博物馆。



157. Сюй Гу. Осеняя белка. 1873 г.

Веер. Бумага, тушь, краски. 17×45 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

157. 虚谷
《松鼠》。1873年。
扇面，纸本，墨，设色，17×45厘米。
纽约大都会艺术博物馆。



158. Сюй Гу. Белка. 1870-е гг.

Бумага, тушь, краски.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

158. 虚谷
《松鼠》。1870年代。
纸本，墨，设色。
纽约大都会艺术博物馆。



159. У Чаншо. Кот и нарциссы. 1910-е гг.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь, краски.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

159. 吴昌硕
《猫与水仙》。1910年代。
立轴，纸本，墨，设色。
纽约大都会艺术博物馆。



160. Ци Байши. Карп. 1884 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.
Частная коллекция

160. 齐白石，《鲤鱼》。1884年。
立轴，纸本，墨。
私人收藏。



161. Ци Байши. Утка. 1892 г.

Альбомный лист. Бумага, тушь.
Частная коллекция

161. 齐白石，《鸭子》。1892年。
册页，纸本，墨。
私人收藏。



162. Ци Байши. Птица на дереве. 1895 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.
Частная коллекция

162. 齐白石，《树上的鸟》。1895年。
立轴，纸本，墨。



163. Ци Байши. Птица с белой шеей. 1928 г.

Альбомный лист. Бумага, тушь.

Частная коллекция

163. 齐白石，《一只白脖的鸟》。1928年。

册页。纸本，墨。

私人收藏。



164. Ци Байши. Цыплята радуются солнцу. 1949 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.

Частная коллекция

164. 齐白石，《他日相呼图》。1949年。

立轴。纸本，墨。

私人收藏。



165. Ци Байши за работой. 1940-е гг.

Фотография

165. 齐白石，工作照。1940年代。



166. Ци Байши. Креветки. 1940-е гг.

Бумага, тушь.

Частная коллекция

166. 齐白石，《虾》。1940年代。

纸本，墨。

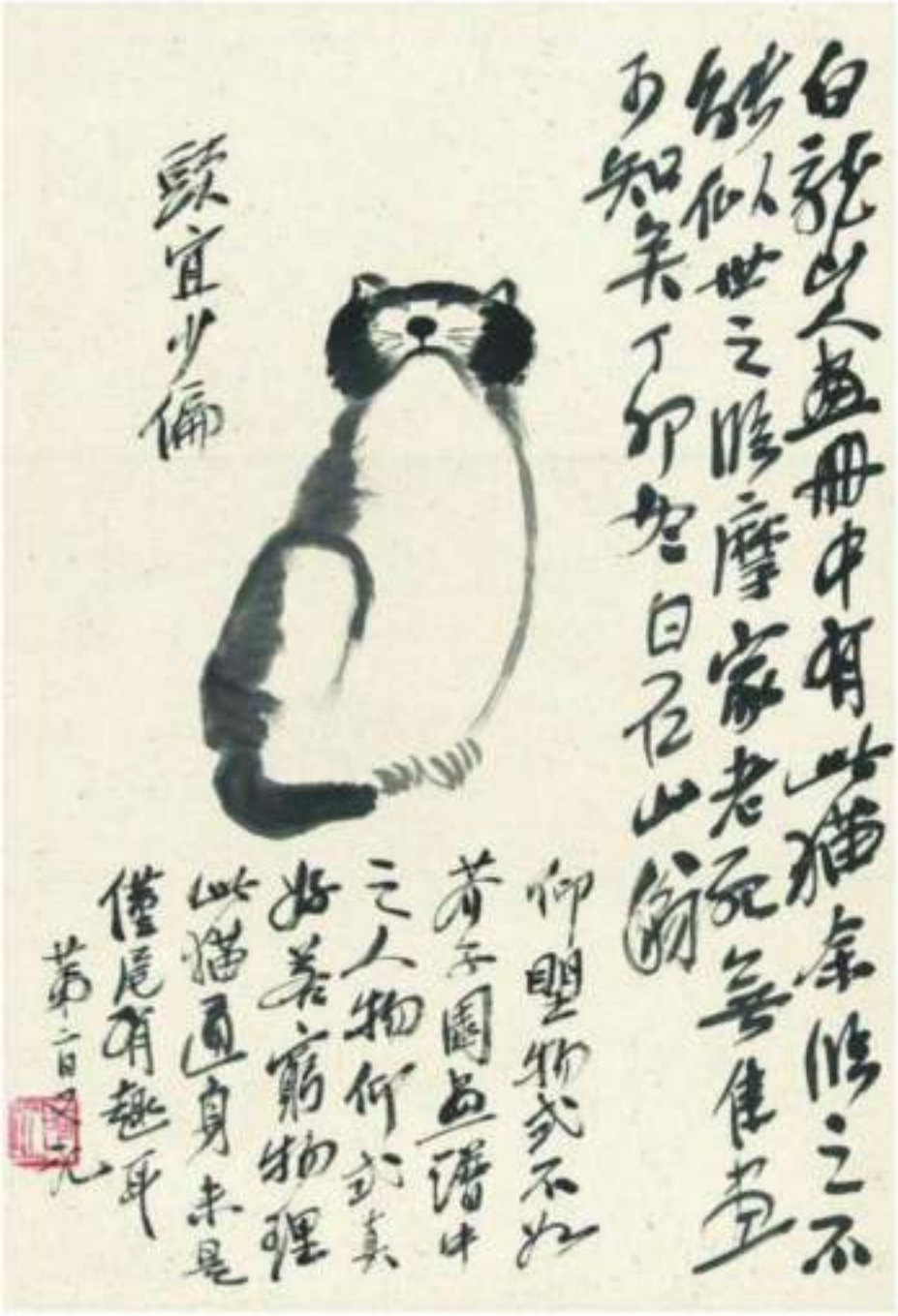
私人收藏。



167. Ци Байши. Белка. 1930 г.

(экспонировалась на выставке в Москве и Ленинграде в 1934 г.)
Вертикальный свиток. Бумага, тушь. 187x50 см

167. 齐白石，《松鼠》。1930年。
（曾于1934年在莫斯科和列宁格勒展出）
立轴。纸本，墨。187×50厘米。



168. Ци Байши. Кот. 1940-е гг.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь.
Частная коллекция

168. 齐白石，《猫》。1940年代。
立轴。纸本，墨。
私人收藏。



169. Ци Байши. Набросок богомола. 1910–1920-е гг.

Лист, дублированный на бумагу. Бумага, краски. 20,5×29,5 см

169.　齐白石，《螳螂速写》。1910－1920年代。

册页。纸本，彩色。20.5×29.5厘米。



170. Ци Байши и Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кошка, поймавшая мышь. 1940-е гг.

Бумага, тушь.

170.　齐白石与徐悲鸿，《捕鼠图》。1940年代。

纸本，墨。

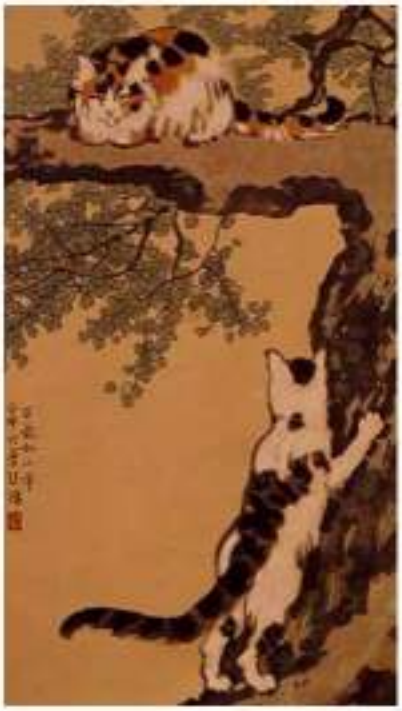


171. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кошка. 1940-е гг.

Бумага, тушь.

171. 徐悲鸿，《猫》。1940年代。

纸本，墨。



172. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кошки. 1932 г.

Бумага, краски.

Государственный музей Востока, Москва

172. 徐悲鸿，《猫》。1932年。

纸本，彩色。

莫斯科东方博物馆。



173. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Орлы. 1940 г.

Бумага, краски. 122x93 см

173. 徐悲鸿，《灵鹫》。1940年。

纸本，彩色。122×93厘米。



174. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). На озере. 1932 г.

Бумага, тушь, краски. 150x82 см

Государственный Эрмитаж

174. 徐悲鸿《大雁图》。1932年。

纸本，墨。150×82厘米。

圣彼得堡冬宫博物馆。



175. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Конь. 1930-е гг.

Бумага, тушь.

Аукцион Christie's, 2000-е гг.

175. 徐悲鸿，《马》。1930年代。

纸本，墨。

佳士得拍卖行，2000年代。



176. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Галопирующий конь. 1941 г.

Сюаньчэнская бумага, тушь. 130×76 см

Мемориальный музей Сюй Бэйхуна, Пекин

176. 徐悲鸿，《奔马图》。1941年。

宣纸，墨。130×76厘米。

徐悲鸿纪念馆，北京。



177. Сюй Бэйхун (Жю Пэон). Кони. 1940-е гг.

Бумага, тушь.

Мемориальный музей Сюй Бэйхуна, Пекин

177. 徐悲鸿，《群马图》。1940年代。

纸本，墨。

徐悲鸿纪念馆，北京。



178. Пань Тяньшоу. Кот на камне («Взгляд»). Середина XX в.
Бумага, тушь, легкая подцветка, техника живописи пальцами *(чжихуа)*.
141x167,5 см
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу

178.　潘天寿，《凝视图轴》。20世纪中期。
纸本，墨，淡彩，指画技法。141×167.5厘米。
潘天寿纪念馆，杭州。



179. Пань Тяньшоу. Короткий отдых. 1954 г.

Бумага, тушь, легкая подцветка, техника живописи пальцами *(чжицуа)*.

224x105 см

Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу

179. 潘天寿，《小憩图》。1954年。

纸本，墨，淡彩，指画技法。224×105厘米。

潘天寿纪念馆，杭州。



180. Ли Кучань. Орел. 1979 г.

Вертикальный свиток. Бумага, тушь, легкая подцветка. 65x44 см
Китайская художественная галерея, Пекин

180. 李苦禅，《鹰》。1979年。

立轴。纸本，墨，淡彩。65×44厘米。
中国美术馆，北京。

Приложение 2

Космологическая, мифопоэтическая, религиозная и благопожелательная символика изображений животных

Изображения животных в традиционном искусстве Китая можно разделить на несколько тематических групп, однако это деление довольно условно, так как одни и те же звери входят одновременно в несколько из них. Самые древние образы связаны с космологическими и ритуально-магическими представлениями китайского народа; самую многочисленную группу составляют благопожелательные символы.

Еще одна особенность заключается в том, что символика многих образов и сюжетов связана со спецификой китайского языка и представляет собой омонимичные пары – звучащие одинаково разные иероглифы основаны на смысловой и звуковой игре слов (многозначности фонем). Омофоны широко распространены в китайском языке. Значения таких фонем идеализировались, становились устойчивыми и сохранялись на протяжении долгого времени. Без понимания иносказаний зачастую невозможно постигнуть смысла художественного произведения. Несмотря на то, что в китайском языке и его многочисленных диалектах существует большое количество каламбуров и шуток, основанных на игре слов, только благоприятные символы стали визуальными метафорами. Большинство из них, будучи воплощенным в зрительных образах китайского искусства, имеет положительное, благопожелательное значение, либо предназначено охранять от опасности.

*В приложение включены **тематические группы**, отдельно рассмотрены образы **зверей китайского зодиака**, **космологические и мифические существа**, семантика **животных**, **птиц**, **насекомых и паукообразных, земноводных и пресмыкающихся, рыб и членистоногих**, которые наиболее распространены в китайской классической живописи. В каждой группе персонажи сгруппированы*

в алфавитном порядке. В конце приводятся ***числовые метафоры*** *– сюжеты, связанные с символикой цифр.*

Тематические группы

1. Древние **космологические** образы (дракон-*ян*, феникс-*инь* – «красная птица», белый тигр-*ху* как повелитель злых духов и одновременно защитник от них, защитник от нечисти). В эту группу можно включить двенадцать зверей китайского зодиака (**тигр, кролик, дракон; змея, лошадь, коза; обезьяна, петух, собака; свинья, крыса, бык**). Символика образов этих зверей связана не только с определенным годичным циклом и календарем, они символизируют сезоны и стороны света (Тигр – Запад, Черепаха и Змея – Север и т.д.), стихии и даже время дня. Согласно принятой в Китае типологии домашних животных и птиц, они сводятся к пяти существам: корова/бык (ню), баран (ян), курица/петух, собака (гоу) и свинья (чжу). В китайских космологических представлениях, связанных с ритуально-этикетным уложением, мясо перечисленных существ служило календарной пищей, а сами они соотносились с пятью пространственными зонами – с Центром (бык), Востоком (баран/овца), Югом (петух), Западом (собака) и Севером (свинья).

2. Символы китайской государственности и олицетворение императора и императрицы, ранги государственных чиновников (дракон, феникс, конь, олень и др.). Помимо императорских парадно-ритуальных одежд звери нередко украшали *буфаны* – законодательно закрепленные в костюме, начиная с эпохи Мин, знаки различия чиновников разных рангов. *Буфан* имел квадратную форму и крепился на одежду на груди и спине; чем крупнее был на нем узор и изображение, тем выше был ранг чиновника.

3. Религиозные символы: спутники шести преподобных (тигр, дракон, цилинь и т.д.).

4. Благопожелательные образы, в том числе фантастические (цилинь, зверь-сечжи), являются самыми многочисленными. Они включают символы счастливой любви и многочисленного потомства, такие как стайка или пара рыб, утки-мандаринки и т.д. В группу благожелательных образов входят разнообразные хищные и травоядные: слон, тигры и львы, коты, собаки, кролики, козы, бараны, быки, обезьяны и т.д. Также многочисленны виды птиц: петух, павлин, удод, ласточки, зимородки, перепелка. Летучие мыши являются устойчивым символом счастья. Рыбы и земноводные наделены благожелательной символикой: сом, карп, черепаха, жаба, змея.

Звери китайского зодиака

Двенадцать животных связаны с традиционным китайским сельскохозяйственным календарем и с лунным календарем. Он начинается с тигра – это первое животное весны в китайском календаре. Каждый знак связан еще с сезоном (временем года) и с фиксированным элементом, которые, как полагают, придают некоторые характеристики определенному знаку.

Весна: **тигр, кролик, дракон.**

Лето: **змея, лошадь, коза**.

Осень: **обезьяна, петух, собака**.

Зима: **свинья, крыса, бык**.

Китайский зодиак составлен в соответствии с древней теорией пяти элементов, взаимодействие с которыми является общим законом движений и изменений существ во вселенной. Двенадцать зверей и присущие им чередующиеся стихии составляют двенадцатилетний цикл. Деление, в отличие от западной астрологии, идет не только по годам, но и по месяцам, дням и часам. Зодиакальные животные не связаны с созвездиями, не привязаны к небесной сфере, но соотносятся со временами года. На древних памятниках

встречается круговая композиция с последовательно расположенными зверями. Цикл начинается со знака КРЫСЫ (ян, вода); далее идут БЫК (инь, земля); ТИГР (ян, дерево); КОТ/КРОЛИК/ЗАЯЦ (инь, дерево); ДРАКОН (ян, земля); ЗМЕЯ (инь, огонь); ЛОШАДЬ (ян, огонь); КОЗА/ОВЦА (инь, земля); ОБЕЗЬЯНА (ян, металл); ПЕТУХ (инь, металл); СОБАКА (ян, земля); КАБАН/СВИНЬЯ (инь, вода).

Четыре столпа судьбы (то же, что и восемь знаков), были известны еще во времена династии Хань, и до сих пор они применяются в китайской метафизике Фэн-Шуй. Каждый столбец содержит небесные стволы и земные ветви, и каждый столбец относится к году, месяцу, дню и часу рождения. Первая колонка относится к году животного и элементу, третья – ко дню животного и элементу. А четвертая – к часу животного и элементу.

История его происхождения восходит к династии Хань. Для удобства записи времени суток оно посвящалось 12 животным: 24 часа разделены на 12 двухчасовых периодов, называемых «стражи». Например, «крыса» означает полночь.

Одна из легенд связывает **китайский зодиак с** Днем рождения Будды, когда он пригласил к себе всех животных, какие захотят прийти, их пришло всего двенадцать. Другая легенда связывает зодиак с повелением Нефритового императора – *Юй-хуан шан-ди, Юй-хуан, Юйди* – верховным божеством даосского пантеона, небесным Верховным владыкой и вершителем человеческих судеб. В иерархии даосского пантеона он занимал второе место среди триады богов трех сфер (*сань ци*). *Нюйва* – его дочь, создательница человечества, избавительница от потопа, богиня сватовства и брака.

Китайский зодиак распространен во всем восточноазиатском регионе, но с некоторыми вариациями. Так, во Вьетнаме кролик заменен котом.

Интересно, что европейские гунны также использовали китайский зодиак – это общий китайско-тюркский зодиак, который отличался от греческого.

Образы зверей использовались в сюжете «Пять планет и двадцать восемь созвездий» в качестве воображаемых главных персонажей.

Космологические и мифические существа

Дракон (лун). Сверхъестественное мифическое существо – официальный символ императорской власти, признанный при династии Хань. Иконография драконов (Желтый, Бирюзовый и Небесный драконы) в Китае разрабатывалась на протяжении длительного времени. В древнем энциклопедическом словаре «*Шо вэнь*» говорится: «Лун – глава всех чешуйчатых и панцирных, может становиться невидимым, а может себя полностью проявлять; может становиться крохотным и огромным; может уменьшаться в длину и может увеличиваться. Когда наступает весеннее равноденствие, поднимается на небо; в осеннее равноденствие скрывается в пучине». Так как в образе дракона *Хуанлуна* присутствовали черты практически всех видов животных (голова верблюда, оленьи рога, глаза зайца, коровьи/бычьи уши, змеиная шея, живот морского чудовища-*шэнь*, покрытое рыбьей чешуей тело и тигриные лапы, заканчивающиеся когтями ястреба), то он в культуре традиционного Китая мыслился царем всех живых существ. Обращает на себя внимание количество когтей: пять – у «императорского» дракона, четыре и три – ранговые драконы принцев крови. Особенно сложная иконография драконов отличала оформление парадно-ритуального императорского костюма Цинской эпохи. В буддийской живописи архат Сянлун Луохань изображался укрощающим дракона.

Дракон и феникс ***(Лун фэн чэн сян).*** «Дракон и феникс ниспосылают счастье». Два основных мифологических существа в традиционной культуре Китая. Дракон способен посылать дождь при молениях об урожае и давать хороший урожай. Так же он символизирует императорскую власть. Феникс управляет ветром и одновременно является трансформацией счастья. Дракон и феникс вместе указывают на талантливого человека. Метафора такого

сочетания мифологических существ ниспосылает счастье, указывает на пожелание процветания, счастье и радость.

Два дракона играют жемчужиной ***(Эр лун си чжу)***. Дракон является мифическим волшебным существом, которое может двигаться на небесах и плавать в воде. Жемчужина является драгоценностью, считалось, что она может светиться в темноте (нередко встречается название «пылающая жемчужина»). Два дракона играют с жемчужиной – этот образ развился из народного обычая игры с драконовыми фонарями и метафорически является пожеланием счастья и хорошего урожая. Композиция призвана призывать и аккумулировать счастье.

Феникс (*фэн, фэнхуан*). *Дань фэн тао сян* – «Красный феникс обращается к солнцу». Изображение мифической птицы *фэнхуан*, название которой условно переводится в европейской традиции как «феникс», вместе с волшебным деревом (*утун*), является метафорическим образом великого покоя и счастья в Поднебесной. По преданию, если нет дерева *утун*, то не прилетит золотой феникс. В собирательном смысле феникс выступает как царь мира пернатых, является олицетворением благородной личности, идеального правления и миропорядка. Считалось, что он обитает в недоступных местах, избегает встречи с недостойными живыми тварями, питается «чистой» пищей – семенами бамбука. Его появление в мире людей – благое предзнаменование прихода к власти добродетельного государя. Хотя первоначально феникс ассоциировался с Мужским началом, в официальном искусстве и культуре Поднебесной за ним укрепилось почитание его как символа императрицы Китая и Женского начала. Он стал составлять пару дракону-*лун*.

Львиная собака *Фо*. Иногда ее называли львом-собакой или собакой Фо. Эти существа считались стражами, поэтому чаще всего они встречаются в скульптуре – их изображения ставили у дверей перед входом в храм. В классической живописи мифические *Фо* встречаются очень редко, в отличие от

реальных, похожих на них восточных пород плоскомордых собак, таких как пекинес, тибетский спаниель, лхаса апсо и мопс, которые нередко изображались на картинах, и которые, как считалось, могли прогонять злых духов.

Цилинь. Мифическое существо, имеющее древнее происхождение, определяемое в европейской литературе как «Единорог». Его было принято изображать с туловищем оленя, ногами коня, коровьими копытами, хвостом и головой барана, увенчанной парой оленьих рогов, или одним острым рогом на лбу. В древних философских сочинениях Китая определялся как прародитель и властитель парнокопытных животных и воплощение высших добродетелей живых существ. Он почитается как персонификация гуманности, милосердия и благородства (и даже ступает по земле так, чтобы не повредить ни одной травинки и не причинить вреда насекомым). Является символом процветания всей страны, добродетельной и мудрой личности, в первую очередь монарха и его советников. Использовался в качестве ранговой эмблемы – знака различия высших военных чиновников. Изображения «Цилиня, дарующего ребенка» входили в число обязательных подарков к свадьбе и подарков новорожденному.

Животные

Белка. С виноградной лозой символизирует плодородие и изобилие, с висячими растениями – пожелание продления и укрепления рода.

Бык (ню). Термином *ню* определяют корову, быка и буйвола (половые признаки в изобразительном искусстве не акцентировались). В Древнем Китае существовала религиозно-космологическая традиция, в которой бык ассоциировался с Западом, бессмертием и астральным миром. Бык\буйвол считался ездовым животным Лао-цзы, на котором тот отправился в свое странствие на Запад; животное является одним из важных образов в чань-буддизме (о сюжете «десять быков» см. ниже). В Китае бык символизирует трудолюбие, надежность и храбрость (в целом, сильные животные –

физическую мощь), и одновременно, этот образ манифестирует его сельскохозяйственно-ориентированную культуру.

Коза. В традиционной культуре Китая считается символом счастья, удачи и благополучия. В наше время все эти понятия можно выразить сочетанием иероглифов *цзи сян*, но в древности это выражение записывалось как *цзи ян*. Тогда иероглиф, обозначающий благоприятный знак и счастье, писался как 羊 (*ян*). Он является пиктограммой, которая изображает голову животного с двумя рогами сверху.

Конь (ма). На протяжении веков изображение коня было метафорой чиновника-ученого. Например, в каталоге картин императора Хуэйцзуна «*Сюандэ хуапу*», составленном в XII веке, написано следующее: «Говорят, ученым мужам часто нравятся изображения коней, потому что они служат для них аналогией всех видов их деяний, так как кони, если их сравнить, бывают беспородными клячами и чистокровными скакунами, медлительными и быстрыми, малозаметными и выдающимися, несчастными и счастливыми».

Кошка (*мао*). Слово *мао* звучит так же, как название старика в возрасте 80-90 лет в старом Китае. Кошка, изображенная с кустом пиона (*мудань*), который символизирует знатность и богатство, означает пожелание долголетия, достатка и процветания.

Кролик / Заяц. Кролики, изображенные среди цветов, олицетворяли природную гармонию. Одновременно «Лунный кролик» входил в эмблематическую систему украшений китайского императора в качестве символа долголетия – он изображался на парадном платье-халате на его "западном" (правом) плече на фоне белого лунного диска, стоящим под веткой корицы и толкущим в ступе волшебный порошок, который дарует бессмертие. Поскольку кролик (заяц) прочно связан с изготовлением эликсира бессмертия, он становится пожеланием долголетия и здоровья. Также в китайской мифологии белый заяц выступает стражем-защитником животных,

олицетворяет божественное начало, а красный – это знак счастливого случая и процветания. В китайском зодиаке кролик – символ женского начала и добродетельности. Он входит и в символику буддийских притч о прежних рождениях Будды, которые получили распространение и адаптировались в Китае в III–VI веках. Одна из притч рассказывает о бодхисаттве в образе зайца и его нравственном подвиге самопожертвования.

Летучая мышь (*бяньфу, фу*). Омоним иероглифа *фу*, означающего счастье, является одновременно пожеланием процветания и богатства. Имеет множество образных названий – небесная крыса (тяньшу), бессмертная крыса (сяньшу), летающая крыса (фэйшу), ночная ласточка (сянь), из чего явствует что это животное отождествлялось китайцами с грызунами и пользовалось у них большой популярностью.

Мышь / Крыса. В китайской культуре крысы относятся к мудрым животным и почитаются, они считались символом богатства и достатка. Они символизируют жизненную силу и интеллект. Не случайно в китайском гороскопе, состоящем из 12-ти земных ветвей (лет), именно Крысе (Мыши) оказана честь начинать годовой цикл. Так как крысы очень плодовиты, супружеские пары молились им с просьбой о потомстве. Мыши довольно часто встречаются в народных сказках, пословицах и поговорках, в китайской классической живописи. В культуре Китая есть множество пословиц, посвященных мышам и крысам: например, о человеке могут сказать, что он «хитрее крысы» или «изменчив, как мышь». Древние китайские племена считали мышей символом успеха и процветания, а также верили в способность этих существ общаться с богами.

Обезьяна. Образы обезьян – традиционные темы в китайской литературе, которая была тесно связана с живописью. Помимо известного «Короля обезьян» *Сунь Укуна* (китайский литературный персонаж, известный по роману «Путешествие на Запад» У Чэньэня, 1500–1582), гиббоны и макаки нередко

упоминаются в китайской поэзии. Так, гиббон, населяющий верхний полог первобытного леса, которого редко можно встретить и крайне трудно поймать, считался обитателем непостижимого, неприступного мира высоких гор и глубоких долин, населенного феями и волшебниками. Соответственно, макака была символом человеческой хитрости, а также человеческой доверчивости и общей глупости. Гиббон же, самый популярный персонаж в китайской живописи, символизирует мир сверхъестественного, загадочного и далекого от повседневной жизни человека. Китайские буддисты адаптировали и расширили традиционные «обезьяньи» метафоры для обозначения человеческих качеств. Известным примером такой метафоры является китайская «обезьяна разума» (*синь-юань*), которая символизирует «неустроенный, беспокойный, непостоянный ум».

Овца. Значимый символ в китайской культуре. В отличие от европейцев, у которых овца в светской культуре нередко символизирует глупость и стадное мышление, в Китае она является метафорой невинности, как травоядное и безобидное животное. Несмотря на то, что сам Китай, как государство, олицетворяют тигр и дракон, его народ нередко сравнивают с овцами. Образ овцы является нравственным национальным символом народных нравов и обычаев в Китае. Овца знаменует благополучие, доброту, все самое лучшее. В древности иероглифы, означающие «овца» и «благоприятный», были взаимосвязаны между собой, а значение иероглифов «хороший, добрый» и «красивый» также имели отношение к «овце». В период правления династии Хань основоположник ортодоксального конфуцианства Дун Чжуншу приписал именно овце такие центральные понятия конфуцианской культуры, как «гуманность», «справедливость» и «этикет». В даосском пособии для детей «Расширенные добродетельные письмена», составленном во времена династии Мин, образ «овцы» стал эталоном благодеяния. Фраза «маленькая ворона приносит в клюве еду своей матери, маленький ягненок на коленях ест материнское молоко» широко употребляется вплоть до настоящего времени. На

примере животных детей учат быть послушными. Из-за высоких моральных качеств овцы чиновники древности делали парадную одежду на меху овец, чтобы подчеркнуть свою добропорядочность. Некоторые ученые считают, что такие качества китайского народа, как высокая нравственность, искренность и великодушие, основанные на доброте, чувстве справедливости, хороших манерах и почтительности родителям, связаны с образом овцы. «Подношение овцы в качестве подарка» было высоким подношением при первой встрече, обычно такой подарок использовался только высшими должностными лицами, простые чиновники дарили гуся, интеллигенция – фазана, а народ – кусок материи.

Олень (*лу*). Омоним слову «карьера», «жалованье». Олень вместе с изображением чиновника с большим животом – *цзя гуань шоу лу* – означает «повышение в должности, продвижение в карьере». Олень является спутником даоса Гэ Хуна (или Гэ Чжичуаня), который жил в стародавние времена и водил оленя на поводке. Широкое распространение получила композиция, символизирующая «Счастье, процветание, долголетие», которая может изображать журавля, оленя и сосну.

Собака (гоу). Одно из двенадцати зодиакальных животных, для китайцев собака имеет важное символическое значение уже на протяжении многих тысячелетий, фигурируя во множестве мифов. Например, именно собака научила людей земледелию, а черный пес Тяньгоу живет на Луне и пожирает Солнце во время затмения. Пес по имени Панху, который в награду за верную службу получил в невесту дочь императора – прародитель одной из китайских народностей. Самый известный цикл «Десять благородных собак» был исполнен Лан Шинином (Джузеппе Кастильоне) для императора Цяньлуна и приурочен к началу года Собаки. В китайской классической живописи изображения собак считались одной из самых сложных тем, т.к. эти животные находились постоянно у всех на виду (в отличие от мифических существ, таких как, к примеру, дракон, которые считались «не сложными»). Особой

популярностью при дворе пользовались восточные породы плоскомордых собак, таких как пекинес, тибетский спаниель, лхаса апсо и мопс, которые нередко изображались на классических картинах. Китайцы держали маленьких сторожевых собак, задача которых заключалась в охоте за мышами, ежами и другими мелкими хищниками. Считалось, что эти маленькие животные, известные также как «ловцы демонов», были способны поймать и изгнать любых злых духов, населявших этот мир. Говорили, что их лай прогонял зло из любого дома. Древние китайцы верили, что все злые существа приходят в этот мир очень маленькими. Поэтому маленькие, но бдительные животные физического мира были способны убить или прогнать их.

Слон с вазой на спине. Слон – благовещее животное, и его изображение считается несущим добро. Китайское слово *сян* («образ») одновременно имеет значение «слон». Изображение слона скрывает в себе метафорическое значение «образа», которое заключает в себе множество смыслов, от уродства до прославления. Ваза (*пин*) является омонимом мира и покоя. Изображение драгоценной вазы может быть метафорой Вазы богини Гуаньинь, в которой находится «вода покоя». Поскольку по-китайски «большая ваза на слоне» произносится так же, как «в великом мире наличие образа», этот благожелательный сюжет означает пожелание достижения великой чистоты и покоя. Слона с вазой могут сопровождать дети с благожелательными атрибутами (листок с иероглифом *фу* – счастье, жезл *жу-и*, цветок лотоса и музыкальный инструмент *шэн*). Всё вместе это символизирует пожелание, звучащее как *лянь жу-и*. «Лотос» (*лянь*) по созвучию метафорически означает понятие «год». *Жу-и* буквально переводится «по вашему желанию», а также обозначает магический жезл. Таким образом, всю композицию можно трактовать как «на протяжении лет пусть будет все, как пожелаешь».

Тигр. Белый тигр (ху) – повелитель злых духов и одновременно защитник от них, защитник от нечисти. Может изображаться как бы спускающимся с горы, свирепо рычащим и бьющим себя по бокам хвостом.

Тигр ассоциируется с Западом и способен отгонять злые силы, отчего имеет мощную охранительную силу. Белый тигр изначально имел не только космологическую семантику, но также входил в группу покровительствующих верховной власти существ; со временем эта функция утратила свою силу, но его значение как сильного защитника от нечисти только усилилась.

Тигр и архат Фухо Луохань. Популярный сюжет в буддийской живописи, представляющий собой сидящего старца-мудреца, у ног которого расположился тигр, либо старец спит, положив голову на спину смиренно лежащего хищника.

Тигр на фоне тростника, склоняющегося от ветра. Аллюзия на цитату из Книги Перемен, где говорится, что облако подчиняется дракону, а ветер – тигру. Рождение ветра – метафора великого человека. Композиция символизирует начинание большого дела, пожелание успеха в предприятии.

Птицы

Птицы – важнейшая составная часть жанра хуаняохуа («цветы и птицы») китайской классической живописи, наряду с растениями. Развитие и внутренняя дифференциация хуаняо на определенные сюжеты (к примеру, «живопись бамбука», «пионов» и т.д.) показывает, что картины в этом жанре могут и не включать изображения птиц. Однако именно пернатые в Китае прочно ассоциировались с ученой, аристократической средой, в отличие от физически сильных животных, таких как быки, что стало определяющим фактором их популярности. Образ птицы был всегда гораздо ближе культурной элите китайского общества с ее ориентацией на гуманитарную ученость. Ведущее место в китайской художественной образности занимают представители семейства **вороновых, фазановых, ласточковых, водоплавающих** и **болотных** птиц.

Воробей. Вестник, несущий благие новости. Это символ согласия, а так же мужского начала.

Ворон (у). Древний солярный символ, связанный с образом «Красной птицы». В философских сочинениях Ханьской эпохи упоминается в качестве чудесной птицы, обитающей на солнце, что находит выражение в предметах древнем искусства Китая.

Голубь. Символ мира и спокойствия, заботы о детях. К тому же в Китае голубь является одним из многих символов долголетия.

Гусь (янь). Как и лебедь, будучи перелетной птицей, служит знаком весны и шире – олицетворением всего годового цикла, повторяемости и смены сезонов и процессов в природе. Одновременно символизирует одиночество человека, его пребывание на чужбине и ностальгии по дому, родным, друзьям или любимому. Упоминание о пролетающей гусиной стае, о крике гусей ассоциировалось в приливом тоски. В результате, изображения гусей могут означать пожелание скорой встречи с близкими людьми, включая создание семейного очага. Гусь является буддийским символом – ассоциируется с Буддой: одно из своих прежних рождений он провел в облике этой птицы; принятый его эпитет – Царь-гусь (Ян-ван). Поэтому название «гусь» можно встретить в названиях буддийских культовых строений. Ранговая птица для гражданских чиновников IV ранга.

Журавль (*хэ*). Традиционно образ журавля был связан с долголетием его длинная шея и ноги якобы позволяли птице поглощать энергию «ци» и жить до тысячи лет. Изгибы шеи журавля символизируют мудрость, в них задерживаются обидные и напрасные слова, давая время на раздумья и подготовку взвешенного ответа. Журавль, так же как сосны и камни, символизирует долголетие и мудрость, являясь омонимом иероглифа, который означает «мир, гармония». Одновременно слова «журавль», «лотос», «мир и гармония» являются омофонами (*хэ*). Еще один иероглиф, которыми могли

называть как аистов, так и журавлей – *гуань*. Он созвучен иероглифам, которые переводятся как «чиновник», «занимать первое место», поэтому изображение журавля могло означать пожелание успешного продвижения по службе. У буддистов встречаются свитки-диптихи с изображениями пары «гиббон и журавль» (*юань-хэ*). Согласно китайским верованиям, они являются литературной и художественной метафорой «долгой жизни». Известна композиция, символизирующая «Счастье, процветание, долголетие», которая может изображать журавля, оленя и сосну.

Зимородок (*фэйцуй*). Зимородок, имеющий красивое оперение насыщенного темно-бирюзового цвета, в китайской живописи символизирует красоту и изящество, благородство. Нередко китайских красавиц сравнивали именно с этими чудесными птицами, а "брови зимородка" были высшим комплиментом. Зимородки гнездятся парами, поэтому в Китае их также считаются символом супружеской верности.

Иволга (*ин*). Считается символом девичьих добродетелей. Птичка красиво поёт, поэтому может приносить радость.

Ласточки (*ян*). Распространенный мотив, символизирующий приход весны. В сочетании с цветущей сливой, которая также связана с весенней символикой, выражение «возвращение ласточек» может омофонически означать «возвращение весенней игры красок».

Орел. Ястреб. Изображения хищных птиц получили распространение в китайской живописи с XIII века, в эпоху правления монгольской династии Юань, т.к. соколы и ястребы использовались монголами в охоте, которая была очень популярна при дворе. Символика связана с зоркостью, силой, властью, скоростью и проницательностью. Орел, сидящий на сосне символ долголетия, одинокий орел на скале символ борца. В целом же образы хищных птиц оказались не слишком востребованными в образной системе традиционного Китая (не исключено, что они связаны с иностранным влиянием). Возможной

причиной этого послужила их связь, подобно ассоциациям парного изображения дракона с тигром, с борьбой и насилием.

Павлин (*кунцяо*). Вероятный прототип образа феникса. Известно, что в Древнем Китае павлины обитали в природе в долине реки Хуанхэ, и возможно почитались священными птицами. Широкое распространение в искусстве образ этой птицы получает с Танского времени, в результате проникновения в Китай сасанидского декоративно-прикладного искусства, в котором «павлиньи» мотивы занимают одно из главнейших мест. Сближаясь с семантикой Феникса, павлин символизирует Женское начало и плодородие, но может выступать и как «мужской» ранговый персонаж гражданских чиновников.

Перепел. Изображение перепела связано с пожеланием мира, т.к. это слово состоит из двух иероглифов, первый из которых является омофоном слова «мир, спокойствие, благополучие». Встречаются композиции с двумя и девятью перепелами (см. ниже). Изображение перепела в сочетании с колосьями злаков (*хэ*) является ребусом выражения *ан хэ*, которое можно интерпретировать как «мир, гармония».

Петух (*гун*). *Гун мин фу гуй* – «Заслуги и слава, богатство и знатность». Композиция, изображающая петуха, поющего в цветах пиона. Петух, возвещающий наступление зари, является символом счастья, поскольку его название (цзи) звучит так же как один из синонимов слова «счастье». Вместо полного названия *гун цзи* («петух-самец»), может использоваться только первый иероглиф *гун*, который по звучанию близок слову «заслуги». На этой игре слов построена китайская поговорка – поздравление с достижением знатности: *сюн цзи и чань тянь ся бай* – «когда поет петух, в Поднебесной появляется свет». Другой синоним счастья, мин, звучит также, как слово «петь» и слово «имя», одним из значений которого является «знаменитость». Пион символизирует знатность и богатство. Таким образом, изображение поющего среди пионов петуха означает пожелание приобрести известность, счастье,

богатство и знатность – успехов в карьере. К тому же один и тот же иероглиф (*гуан*) используется для обозначения гребня петуха и головного убора чиновника, и поэтому символизирует пожелание назначения на государственную службу.

Попугай (*инъу*). Изображение попугаев устойчиво, оно связано с красотой его оперения. Попугай – женский образ, может означать молодую незамужнюю девушку.

Райская мухоловка. Символ чистоты и красоты. У самок райских мухоловок красно-коричневые перья, светлое брюшко и серое горло; самцы же меняют свой внешний вид в течение жизни. В юности они похожи на самок, только горло черное и вокруг глаз ярко-синяя окантовка. На втором году жизни у них вырастают длинные, около 20 см хвостовые перья. На третий год самцы становятся полностью белыми, а их хвост удлиняется до 30 см. Интересно, что в китайской живописи художники, как правило изображали пару мухоловок и, обычно, обе птицы – с длинными хвостами, т.е. это два самца.

Сойка. В китайской культуре является символом счастья и взаимной любви: её название означает «птица счастья», поэтому словосочетание «пара соек» апеллирует к аналогичному по звучанию выражению «шуанси», «двойное счастье».

Сорока (*си цюэ*). Птица, возвещающая счастье, по созвучию со словом *си* – «счастье, радость». В китайском языке существует устойчивое выражение, которое дословно переводится как «сорока – предвестница счастья; счастливая сорока». Если на картине изображена одна сорока, сидящая на верхушке цветущей сливы (*мэй*), то такая композиция является парафразом фразеологизма «радость на кончиках бровей» (*мэй*, одновременно, – «брови»), или «выглядеть счастливым». Она является пожеланием счастья. Нередко встречаются композиции и с двумя сороками, которые удваивают наилучшие пожелания.

Удод. *Тянь ян гун шоу* – «Небесный Бессмертный дарует долголетие». Композиция с удодом, сидящим на ветке сливы, рядом – нарцисс и бамбук. Все образы являются омонимами: *тянь чжу* («небесный бамбук») и *тянь сянь* («небесный бессмертный») имеют общий иероглиф *тянь* – «небо»; *шуй сянь* («водный нарцисс») созвучно слову «бессмертный»; *чжу* («бамбук») созвучно «поздравлять». Первый иероглиф в китайском названии удода (*шоу дай у*) созвучен слову «долголетие». Таким образом, этот сюжет метафорически означает пожелание долголетия и счастья.

Утка. Иероглиф является омофоном слову «первый» или «лучший». Изображение пары уток в сочетании с лотосом выражает пожелание быть лучшим, первым при сдаче государственных экзаменов. Слово *юаньян* в переводе с китайского означает пару уток мандаринок (утка-самец в паре отличается яркостью цветного оперения, а самка очень скромным, серым цветом). Селезень и уточка являются древнейшими и популярными символами супружеского счастья, крепкой семьи, любви. Так называемая «мандаринская утка» («пурпурная мандаринка» – шичи), обладая очень красивым оперением красно-коричневого цвета с пурпурным отливом, ассоциируется с благородной личностью и является ранговым персонажем (гражданские чиновники VII ранга).

Фазан. Относится к числу опорных образов, олицетворяющих Мужское и Женское начала. Фазан-петух (цзи) – принятая словесная и визуальная метафора Ян; курочка (ци) – Инь. Фазаны-самцы высоко ценились в Китае за красоту оперения и храбрость поведения (их поведение во время брачных драк характеризуется смелостью, они не обращают внимание на происходящее вокруг). Использовались в качестве символов чиновников разных рангов. «Золотой фазан» (бе) украшал императорские парадно-ритуальные одежды в Древнем Китае. Перья горного фазана (хэ) украшали воинские головные уборы, эта птица олицетворяла храбрость и патриотизм.

Цапля. Образ цапли часто присутствует в стихах и на картинах хуаняо, которые тесно переплетены между собой в китайской классической живописи. Иероглиф, который обозначает название птицы (лю), созвучен словам «жалование, доход, служебное благополучие», а также «дорога, путь». Цапли среди лотосов символизируют конфуцианскую идею о добродетельном чиновнике и постоянный успех на пути продвижения по службе. Цапли и рыбы – благопожелательный символ финансового благополучия – омоним выражения «жалованье в избытке».

Насекомые и паукообразные

Бабочка (де). Символика обусловлена омонимичностью слова «бабочка» и иероглифа де, которым называли пожилых людей в возрасте 70–80 лет, что по китайским меркам считалось практически максимальной возрастной границей жизни человека. Бабочка является устойчивой метафорой долголетия и счастливой старости. Украшенные бабочками предметы было принято дарить пожилым людям. В то же время, менее распространенное слово ху, которое тоже означает «бабочка», в южном диалекте звучит как фу – «богатство», «счастье». Совпадение звучания вышеназванных слов соответствует даосскому и буддийскому осмыслению этого образа. Жизненный цикл насекомого – гусеница, кокон, бабочка – является с одной стороны примером трансформации одного существа в другое с конечным обретением бессмертия, с другой – метафорой цикла новых рождений, ведущих к нирване. Еще одно семантическое значение образа порхающей бабочки связано с тем, что она ассоциируется с весной и цветами – Женским началом, юностью, красотой и цветами.

Богомол. Так как это насекомое отличается агрессивностью и бесстрашием, то чаще всего его на картинах рисуют в позе охотника. Его образ связан с китайской идиомой táng láng bǔ chán –"Богомол ловит цикаду". Она

трактуется в таком смысле: тот, кто, видя возможность получить быструю выгоду, совсем забывает о возможных из-за этого неприятностях в будущем.

Паук (си). Иероглиф, которым обозначается его название, аналогичен обозначению радости (*си*), отчего этот образ мог использоваться в орнаменте женских украшений.

Сверчок / Кузнечик. Мелодичное стрекотание любимца детских сказок — символ домашнего очага, уюта и покоя. Сверчки более голосисты, чем кузнечики, и репертуар у них богаче. Интересно то, что поют только самцы. Самки петь не умеют. В китайской живописи сверчок символизирует лето, храбрость и боевой дух.

Стрекоза. Китайская мифология подразумевает, что насекомое является воплощением души дракона, который является символом счастья. Согласно законам фэн-шуй, стрекоза предвещает новые начинания и дарит процветание. Считается, что ее мягкие и деликатные движения означают изменение направления, особенно способность летать назад. Животное, таким образом, используется, чтобы символизировать изменение, относящееся к эмоциональной зрелости и полученному пониманию. Его ловкость также рассматривается, как чувство уравновешенности и силы, качества, которые воспитываются на протяжении всей жизни и усиливаются с возрастом. Кроме того, это часто связано с силой, миром и гармонией из-за убеждения, что наблюдение за стрекозой в полете приносит спокойствие. Отношения стрекоз с водой также обсуждаются в легендах: действие стрекозы, летящей по воде, является иллюстрацией выхода за пределы поверхности. Смысл заключается в том, чтобы побудить человека глубже погрузиться в смысл самой жизни.

Цикада. Осмысление образа цикады проистекает из природного жизненного цикла насекомого (развитие из личинки в земле), и это воспринималось китайцами как способность к возрождению после пребывания в подземном мире. В этой связи с древних времен это насекомое прочно

связывалась с идеей бессмертия, а в благопожелательном смысле ассоциировалось с пожеланиями долголетия и здоровья. В литературно-поэтической образности цикада выступает в роли «поющего насекомого»; «пение цикад» может служить олицетворением естественной красоты природы и поэтического вдохновения человека, «свободного от мирских сует»; и наоборот, этот образ может выступать знаком-символом осени-старости и метафорой одиночества лирического героя (героини). Саранча же является символом благополучия и многодетного потомства.

Земноводные и пресмыкающиеся

Жаба (чань) / Лягушка (минь). Занимают важное место в китайской мифологии и символике. Согласно религиозным представлениям древних жаба была связана со стихией воды и почиталась священным животным, которое может вызывать дождь, который обеспечивал хороший урожай. Со временем, жаба вошла в группу «лунных» космологических существ (т.н. Лунная жаба), как и заяц. Бытовало поверье о чудесных жабах, из бугров которых растет гриб бессмертия *линчжи*. Примерно к началу эпохи Мин установилась ассоциация жабы с богатством, она причисляется к атрибутам или спутникам божественных персонажей, которые ниспосылают материальное благополучие.

Черепаха (*гуй*). Один из самых древних и устойчивых мотивов в китайском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Черепаха в китайской мифологии относится к хтоническим существам, наделена космогонической и космологической семантикой. Панцирь черепахи – воплощение мирового пространства, он может служить опорой земной тверди. Существовал древний культ Божественной черепахи, которая жила неисчислимое количество веков. Она является одним из «пяти священных существ», ее образ связан с понятием «бессмертие» и, одновременно ассоциируется со знаниями и ученостью, отчего нередко ее изображение можно встретить в оформлении тушечниц.

Рыбы и членистоногие.

Рыба (юй). Относится к числу древнейших художественных образов, за которым, впоследствии, закрепилось несколько смысловых значений, восходящих к даосской, конфуцианской и буддийской образности, а также особенностями произношения. Иероглиф *юй* является омофоном слова «избыток, остаток, излишек». Является пожеланием процветания, благополучия «в избытке». В числе даосских образов-метафор рыба или стайка резвящихся в воде мелких рыбок символизирует естественность природы и отшельническое уединение человека, выбравшего путь духовного совершенства. Ловля рыбы прямо ассоциируется в даосской литературе с процессом постижения *Дао*, а сам рыбак является воплощением даосского мудреца. В таком образе рисуется, к примеру, автор трактата «Чжуан-цзы» (отсюда нередкое введение в пейзаж фигурки одинокого рыбака, сидящего с удочкой на берегу или в лодке). В буддийской же символике и иконографии рыба служит метафорой Будды.

Карп. Известна легенда, где карп проплыл против течения, достиг врат дракона, чтобы стать драконом. Поэтому карп стал символизировать упорство и настойчивость. Так же изображение карпа символизирует удачу, военную славу, счастье, долголетие и отгоняет злых духов.

Креветки. *Вань вань шун* – «Изгибы послушности». В древние времена в провинции Чжэцзян, на Новый год, в первом весеннем месяце, огненные креветки подавались на стол, такое угощение являлось пожеланием счастья на весь год и счастливой судьбы. Креветка отличается подвижностью, прыгучестью и жизненной силой. Поэтому креветки символически выражают способность быть в гармонии, гибким во всех делах и одновременно достигать успехов.

Краб. В символике Китая является благожелательным символом. Произношение иероглифов "краб" по-китайски омонимично понятиям "согласие и гармония". Так же краб является одним из могущественных

оберегов. Крабы, ползущие по тростниковому стеблю, символизируют пожелание "победить на госэкзаменах" и соответственно получить повышение чина.

Числовые метафоры

Два зимородка на ветке. Китайское название зимородка – бай тоу вэн – означает «белоголовый старец». Пара зимородков – символ мирных и гармоничных отношений между мужем и женой, проживших вместе долгую жизнь. Композиции с зимородками на ветвях пиона, который символизировал знатность и богатство, означают пожелание спокойной жизни супругов, доживших до старости и достигших благополучия и достатка.

Два павлина. Символизируют успех в делах.

Две утки-мандаринки. Символизируют супружеское счастье, крепкую семью, любовь.

Два сома (нянь). В круге или корзине изображаются два сома (нянь) – повторенное дважды, это слово может означать «год за годом». Рыбы могут изображаться с большим мандарином – пожелание большого счастья год за годом (*нянь нянь да цзи*) или с грибами *линчжи* – символом исполнения желаний на протяжении всей жизни (*нянь нянь жу и*).

Два карпа. Символ гармонии в семейных отношениях, счастливый брак.

Пять летучих мышей (*у фу*). Символизируют пять видов счастья, согласно древнекитайским представлениям: долголетие, богатство, покой, любовь к добродетели, моральному совершенству (дэ), проживание своей судьбы до конца (спокойная кончина).

Пять цыплят (*у цзы*). Метафорически – пять цыплят поднимаются в гнезде (у цзы дэн кэ – пять детей успешно сдают экзамены). Цыплята изображаются с петухом или курицей. Омоним пожелания потомства, детей,

которые бы хорошо учились, сдавали экзамены, получали степени и продвигались вверх.

Девять баранов (девять *ян*). Метафорически – девять баранов призывают счастье. Девятка в китайской нумерологии – числовое соответствие полноты, совершенства. Девять баранов (*ян*) – метафора совершенного Ян или девяти благословений, поскольку в древности слово «благословение» (*сян*) могло читаться так же как *ян*. Этот сюжет может трактоваться как пожелание счастья во всех делах.

Девять перепелов. «Девять поколений обитают вместе» – хризантемы и девять перепелок. Хризантема – символ отшельника (*цзюныцзы*) – благородного мужа. Омонимичное произношение «*цзюй*» («хризантема» и «пребывать») ассоциируется со словом «отшельник». Девять перепелок символизирует девять поколений, а вместе с хризантемами – благополучное совместное их пребывание. Трактуется как пожелание мира и покоя в доме, здоровой жизни, дружного семейства. В то же время, девять перепелов может означать зашифрованное пожелание «мира навсегда», поскольку сочетание иероглифов «девять перепелов вместе» созвучно выражению «постоянный мир».

Десять быков (буйволов). Очень известный сюжет, распространенный у художников – приверженцев чань-буддизма, в котором была «воплощена суть дзэн». Наиболее известный вариант выполнил Го-ань Ши-юань «Рисунки десяти быков Сюбуна» (1414–1463). Образы десяти быков являются чаньской интерпретацией десяти этапов постижения практик Махаяны: «Ищу быка», «Напал на след», «Чувствую быка», «Ловлю быка», «Смиряю быка», «Еду на быке», «Бык превзойден», «Превзойдены и бык, и самость», «Достиг источника», «В миру». Таким образом, поиск «быка» является метафорой «просветления», первоосновы жизни, истины в действии [Малявин В.В. Укрощение буйвола. Духовное пробуждение в буддийской традиции // Молния

в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции. М.: Наталис, 1997. С. 120–191]

Сто коней. Является темой нескольких известнейших картин-свитков (Ли Гунлинь, Лан Шинин). Символика связана с образом сильного животного, служилого чиновника, и шире – жителя Китая.

Сто оленей в горном лесу. Сюжет был особенно популярен в китайском придворном искусстве с XVIII в. Олени означали пожелание долголетия, а по созвучию слов «олень» и «карьера» (лу) символизировали удачную карьеру и богатство.

Сто птиц (бай няо). Благожелательный, сулящий мир и изобилие мотив «ста птиц» вмещал в композицию большое количество разнообразных пернатых, нередко изображенных вместе с сосной, сливой и бамбуком. Получил особенную популярность в эпоху Мин. Встречается сюжет, с многочисленными птицами, которые чествуют феникса (фэн), восседающего на кусте пионов (мудань).

Сто бабочек. Байде-чжуаньхуа – «Сотня бабочек среди цветов». Символизирует умноженное во много раз пожелание прихода весны, женской красоты и любви.

Приложение 3

Словарь наиболее известных китайских художников, работавших в анималистическом жанре[1]

Бянь Вэйци (Бянь Шоумин). 1684–1752. Шаньян (ныне Хуайань, пров. Цзянсу).
Поэт, живописец, каллиграф. Считается мастером изображения диких гусей в бесконтурной технике *помо*, однако обращался и к пейзажам, писал цветы.

Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). ?–около1429. Шасянь (пров. Фуцзянь).
Известный художник, ведущий мастер *хуаняохуа* начала периода Мин, представитель академического направления живописи. Работал преимущественно в жанре *хуаняохуа* («цветы, плоды, пух и перо»). Создавал красочные декоративные композиции с тщательно проработанными деталями в манере *гунби* («тщательная кисть»). Его последователями были трое его сыновей, работавшие также в жанре *хуаняохуа* в стиле своего отца: Бянь Чусян, Бянь Чуфан, Бянь Чушань (первая половина XV в.).

Бянь Юнъюй. 1645–1712. Гэсянь (пров. Ляонин).
Коллекционер и эксперт по живописи и каллиграфии, художник, каллиграф, поэт. Работал в жанре *хуаняохуа,* писал цветы, травы, деревья. Автор известных трудов по искусству «*Ши гу тан чжу мо шу хуа цзи*» и «*Ши гу тан шу хуа хуэй као*».

Ван Вэй. 701–761 или 698–759. Тайюань (пров. Шаньси).
Выдающийся поэт, художник, теоретик живописи, композитор. Работал в жанре пейзажа, предпочитая монохромную гамму в технике *помо,* а также *жэньухуа (*человек, портрет). Родоначальник так называемой Северной школы живописи. Положил начало особой манере письма преимущественно монохромного, беглого, со свободными ударами кисти и заменой тщательной графической манеры с контурными линиями с локальной цветной раскраской живописным пятном. Долгое время считался автором трактатов по теории пейзажной живописи «*Шан шуй хуа цзюэ* (Тайна пейзажа)» и «*Шань шуй хуа лунь* (Рассуждения о пейзаже)», однако в настоящее время эти данные не нашли подтверждения.

Ван Гай. 1645–после 1707. Цзясин (пров. Чжэцзян).
Знаток и любителей древностей, археолог, пейзажист, поэт, каллиграф, автор первого тома трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», редактор второго и третьего томов.

---

[1] Красным цветом выделены имена художников, которые упоминаются в диссертационном исследовании, и чьи картины анализируются.

Ван Гусян. 1501–1568. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Художник, каллиграф, резчик печатей, поэт. Работал в жанрах пейзажа и *хуаняохуа*, уделяя внимание работе с натуры.

Ван И. Середина XIV в. Лусянь (пров. Хэнань).
Каллиграф, мастер *хуаняохуа*, живописи рыб и драконов, теоретик живописи, автор трактата «*Цайхуэй фа* (Приемы письма цветом)».

Ван Ли. 1813–1879. Чжэньян (ныне Тайцян, пров. Цзянсу).
Каллиграф, художник, работал в жанрах пейзажа и *хуаняохуа*, любил писать скалы и камни.

Ван Линь. XVIII в. Наньцзин.
Художник, работал в жанрах *хуаняохуа*, пейзажа и *жэньухуа* (человек, портрет).

Ван Миншэн. 1722–1797. Цзядин (Шанхай).
Каллиграф, художник, работал в жанре *хуаняохуа*, писал почерками *линшу и синшу.*

Ван Мэйдин. Раб. в конце XVIII в. Хайан (ныне Сюнин, пров. Аньхой).
Поэт, каллиграф, художник, работал в жанрах пейзажа и *хуаняохуа* в традициях сунских и юаньских мастеров .

Ван Мэн. 1308–1385. Усин (ныне Хучжоу, пров. Чжэцзян).
Выдающийся художник, каллиграф. Внук Чжао Мэнфу и Гуань Даошэн.
Работал в жанрах пейзажа и *хуаняохуа*. Младший участник группы «Четыре великих мастера периода Юань».

Ван Мянь. 1287–1359. Чжуцзи (пров. Чжэцзян).
Известный художник, резчик печатей. Работал в жанре *хуаняохуа*, предпочитая монохромные композиции с изображением мэйхуа, бамбука и камней. Родом из простой крестьянской семьи, зарабатывал на жизнь своим творчеством.

Ван Су. 1794–1877. Янчжоу (пров. Цзянсу).
Художник, каллиграф, резчик печатей, поэт. Работал в жанрах *жэньухуа* (человек, портрет) и *хуаняохуа* в манере, близкой живописи Хуан Яня. Один из последователей группы «Восемь чудаков из Янчжоу».

Ван Тао. Раб. около 1800 г. Янчжоу (пров. Цзянсу).
Художник, работал в жанре пейзажа, *хуаняохуа* – писал птиц и цветы, следуя традиции юаньских мастеров.

Ван У. 1632–1690. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Коллекционер, знаток искусства, художник, работал в жанрах *хуаняохуа* и пейзажа. Прекрасно писал цветы, изображения растений отличаются живостью и непосредственностью.

Ван Чжэнь (Ван Итин). 1866–1938. Усин (пров. Чжэцзян).
Художник, каллиграф, работал в Шанхае в стиле *сеи* в жанрах *хуаняохуа* и *жэньухуа*, изображал цветы и фрукты, птиц и животных, писал портреты и композиции на буддийские сюжеты. Творчество популярно в Японии.

Ван Чэнпэй. 1725–1805. Хайян (ныне Сюнин, пров. Аньхой).
Видный чиновник, поэт, художник, работал во всех жанрах, владел техникой живописи пальцем (*чжихуа*).

Ван Юань. Середина XIV в. Цяньтан (ныне Ханчжоу, пров. Чжэцзян).
Художник, в юности учился у Чжао Мэнфу, работал в *шаньшуйхуа* (пейзаж), *жэньухуа* (человек, портрет) и *хуаняохуа*. В живописи *хуаняохуа* писал исключительно с натуры, продолжая традицию Хуан Цюаня.

Вэн Ло. 1790–1899. Уцзян (ныне пров. Цзянсу).
Художник, работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*. Специализировался на изображении цветов, трав, насекомых, крабов, других представителей морской и речной фауны.

Вэнь Би (Вэнь Чжэнмин). 1470–1559. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Выдающийся художник, каллиграф, поэт и ученый. Работал в самых разных манерах, в т.ч. в стиле мастеров прошлого, чье творчество тщательно изучал. Писал реальные места, излюбленным его жанром был пейзаж, а также другие жанры. Особенно славились его картины с изображением бамбука и орхидей.
Главный участник группы деятелей из Сучжоу, называвшейся «Четыре таланта». Работал около шестнадцати лет, в должности *дайчжао* в императорской Академии живописи. Считается одним из главных представителей сучжоуской школы *вэньжэньхуа*. Вместе с Тан Инем, Шэнь Чжоу и Цю Ином входит в группу «Четыре великих мастера периода Мин».
Три его сына: Вэнь Пэн, Вэнь Цзя и Вэнь Тай – стали известными художниками.

Вэнь Тун. 1018–1079. Синьтун (пров. Сычуань).
Известный художник, каллиграф, литератор. В каллиграфии владел всеми почерками, в живописи работал как в жанре *шаньшуйхуа*, так и *хуаняохуа*, предпочитая писать одной тушью бамбук и камни, *мэйхуа*.

Вэнь Чжунхань. XIX в.
Художник, занимался живописью в жанре *хуаняохуа*.

Гай Ци. 1773–1828. Пров. Синьцзян.
Известный художник, каллиграф, поэт. Уйгур по национальности. Жил преимущественно в Сунцзяне (ныне Шанхай), работал в жанрах *шаньшуйхуа*, *жэньухуа* и *хуаняохуа*. В последнем был мастером орхидей и бамбука, изображая их на небольшом формате.

Гао Сян. 1688–1753. Ганьцюань (ныне Янчжоу, пров. Цзянсу).
Известный художник, каллиграф, резчик печатей, поэт. Работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*. Предпочитал писать с натуры лаконичными штрихами. В старости из-за паралича правой руки, научился писать левой. Включается в группу «Восемь чудаков из Янчжоу».

Гао Фэнхань. 1683–1749. Цзячжоу (пров. Шаньдун).
Известный художник, каллиграф, резчик печатей, коллекционер и знаток искусства, поэт. Работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*. Когда у него, как и у Гао Сяна отнялась правая рука, стал писать и рисовать левой. Включается в группу «Восемь чудаков из Янчжоу».

Гао Ципэй. 1672–1734. Телин (пров. Ляонин).
Выдающийся художник, мастер живописи пальцем (*чжихуа*), писал также в обычной академической манере. Работал в жанрах *шаньшуйхуа*, *жэньухуа* и *хуаняохуа*. Состоял на госслужбе и занимал важные военные посты.

Гао Юн. Около 1849–1921. Жэньхэ (ныне Ханчжоу, пров. Чжэцзян).
Каллиграф, знаток древностей и художник. Работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*, следовал традициям Чжу Да и Даоцзи (Шитао).

Гао Ян. Первая половина XVII в. Сымин (ныне Нинбо, пров. Чжэцзян).
Художник, работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*. Особенно любил писать бамбук и причудливые садовые камни.

Гу Кайчжи. Ок. 346–407?. Уси (пров. Цзянсу).
Художник, каллиграф, теоретик живописи, поэт. Мастер жанра жэньухуа.

Гу Ло. 1763– после 1837. Цяньтан (ныне Ханчжоу, пров. Чжэцзян).
Художник, каллиграф, работал в различных жанрах: *шаньшуйхуа, жэньухуа, хуаняохуа*. Известен как художник, писавший изящных красавиц в старинных одеждах. Служил при дворе.

Гу Чунь. 1765–1832. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Видный чиновник, занимавшийся живописью и каллиграфией, как художник работал в жанре *хуаняохуа*, предпочитал писать орхидеи.

Гуань Даошэн. 1262–1319. Хучжоу (ныне Усин, пров. Чжэцзян).
Художница. каллиграф. Жена Чжао Мэнфу. Известна, прежде всего, как мастер живописи орхидей и каллиграф. Рисовала также бамбук, мэйхуа, камерные пейзажи и композиции на буддийские темы. В одном из храмов в Хучжоу создала монументальную настенную композицию высотой более трех метров с изображением бамбука и больших камней.

Дай Цзинь. 1388–1462. Цянтан (ныне Ханчжоу, пров. Чжэцзян).
Выдающийся художник. Работал во всех жанрах. В молодости был ювелиром, позже занялся живописью и каллиграфией, зарабатывал на жизнь продажей картин. Считается основателем чжэцзянской школы живописи, его наследие относят к северной школе живописи.

Даоцзи (Шитао). 1641–1719. Цюаньчжоу (пров. Гуанси).
Выдающийся художник, теоретик живописи, поэт. Работал во всех жанрах, являясь одним из наиболее ярких представителей так называемого независимого (*цзайе*), или творческого, направления в китайской живописи в начале периода Цин. Включается в группу «Четыре прославленных монаха» и относится к Хуаншаньской школе живописи. Особенно высоко ценится западными историками искусства.

Дин Жэнь (Дин Фучжи). Хансянь (пров. Чжэцзян).
Коллекционер, каллиграф. художник жанра *хуаняохуа*.

Дин Юньпэн. 1547–1628. Хайян (ныне Сюнин, пров. Аньхой).
Художник, каллиграф. Работал при императорском дворе в жанрах *шаньшуйхуа*, *жэньухуа* и *хуаняохуа*. Известны его горизонтальные свитки, веера и ширмы.

Дэ Линь. Раб. в конце XIX в.
Чиновник, занимавший высокое положение, был приписан к ханьским (китайским) войскам, являлся правителем области в Хэнани. Известен как каллиграф, владевший разными стилями: *кайшу*, *лишу*, *цаошу* и *чжуаньшу*. Занимался также живописью в жанре *хуаняохуа*.

Жэнь Жэньфа. 1255–1327. Сунцзян (ныне Шанхай).
Художник, каллиграф. На государственной службе профессионально занимался вопросами ирригации. Как художник успешно работал в жанрах *хуаняохуа* и *жэньухуа*, но особенно прославился изображениями лошадей, не уступавшими Чжао Мэнфу.

Жэнь И (Жэнь Бонянь). 1840–1896. Шаньин (ныне Шаосин, пров. Чжэцзян).
Из семьи торговца, жил и работал преимущественно в Шанхае. Благодаря природному дарованию и настойчивости стал художником. Работал во всех

жанрах. В живописи *хуаняохуа* выработал характерный индивидуальный стиль, оказавший значительное влияние на развитие традиционной китайской живописи в XX в.

Жэнь Сюнь. 1835–1893. Сяошань (пров. Чжэцзян).
Известный художник, каллиграф. Работал в жанрах *жэньуху* и *хуаняохуа*, создавал композиции небольшого формата, проявлял фантазию, не связанную с классическими канонами.

Жэнь Юй. 1853–1901. Сяошань (пров. Чжэцзян).
Сын Жэнь Сюня. Художник, работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа* в стиле своего отца.

И Юаньцзи. Начало XI в. Чанша (пров. Хунань)
Известный художник, работал в жанре *хуаняохуа* в традициях Сюй Си (вторая половина X в.). Любил писать бабочек и других насекомых, рисовал обезьян и других животных.

Ин Бао. Раб. в конце XVIII–начале XIX в.
Маньчжур. Поэт, каллиграф, художник. Работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*, любил живопись пальцем (*чжихуа*), резал печати.

Кэ Сюнь. Раб. в середине XVIII в. Чэнду.
Художник, каллиграф. Работал в жанре *хуаняохуа*, специализировался на живописи гусей, следуя манере Бянь Шоуминя.

Лай Ань.
Художник эпохи Юань (1279–1368). Автор картины «Рыба и водоросли» (точное время создания не известно).

Лан Шинин (Кастильоне Джузеппе). 1688–1766. Милан (Италия).
Итальянец. Иезуит. Миссионер. По прибытии в Кантон (Гуанчжоу) стал изучать китайский язык, обычаи, культуру. Переехал в Пекин, где принял имя Лан Шинин. Был придворным художником и архитектором императоров Канси, Юнчжэна, Цяньлуна. Писал как в европейской манере маслом, так и в технике традиционной китайской живописи, но с использованием европейских художественных приемов. В живописи чаще всего обращался к жанру *хуаняохуа*, но писал и портреты, пейзажи, сюжетные композиции, мастерски изображал лошадей. Вошел в историю китайской живописи как видный художник.

Ли Гунлинь. 1049–1106. Шучэн (нынеЦяньшань, пров. Аньхой).
Выдающийся художник, работал в жанре *жэньуху*, развил и усовершенствовал технику *баймяо* (рисунок контурной линией). Любил изображать лошадей.

Ли Ди. 1100– после 1197. Хэян.
Придворный художник императоров Южной Сун (работал в 1174–1197), член императорской академии в Кайфыне; один из 26 живописцев – членов императорской академии искусств в Ханчжоу. Писал пейзажи в реалистической манере, известен своими изображениями фруктов, цветов, бамбука, животных и птиц, выполненных в декоративной манере. Некоторые его работы являются иллюстрациями к современным ему поэтическим произведениям.

Ли Инь. 1616–1685. Цяньтан (ныне Ханчжоу, пров. Чжэцзян).
Художница, поэт. Работала в жанре *хуаняохуа* в стиле Чэнь Чуня. Любила писать диких гусей.

Ли Инь. Конец XVII–начало XVIII в. Янчжоу (пров. Цзянсу).
Художник, работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*.

Ли Кучань. 1899–1983. Округ Гаотан (провинция Шаньдун).
Художник, каллиграф, преподаватель. Происходил из бедной крестьянской семьи, учился у Сюй Бэйхуна и Ци Байши; последний считал Ли своим лучшим учеником. Ли Кучан работал учителем рисования в Пекине с 1926 года, в Центральной академии изящных искусств с 1950 года до своей смерти.
Специализировался на рисовании птиц и цветов в свободном стиле *сеи*, его манеру письма отличают смелость и непринужденность.

Ли Люфан. 1575–1629. Цзядин (ныне Шанхай).
Художник, работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*.

Ли Сяо. Вторая половина XVI–начало XVII в. Увэй (пров. Аньхой).
Художник, работал в жанрах *шаньшуйхуа* и *хуаняохуа*. Любил писать травы, насекомых.

Ли Тан. Около 1050–1130. Саньчэн (ныне Мэнсянь, пров. Хэнань).
Выдающийся художник, работал в жанрах *шаньшуйхуа*, *жэньухуа*, *хуаняохуа*.
Развивал традиции Южной школы живописи. Занимал пост директора в Императорской Академии живописи.

Ли Фаньин. 1695–после 1755. Наньтун (пров. Цзянсу).
Известный художник. Писал сосны, бамбук и камни, орхидеи, хризантемы, рыб и насекомых. Особенно прославился живописью мэйхуа. Входит в группу «Восемь чудаков из Янчжоу».

Ли Шань. 1686–после 1758. Синхуа (пров. Цзянсу).
Известный художник, каллиграф, поэт. Работал в разных жанрах. Входит в группу «Восемь чудаков из Янчжоу».

Линь Лян. 1416–около 1480. Наньхай (ныне Гуаньчжоу, пров. Гуандун)
Известный художник, мастер жанра *хуаняохуа*. Писал циклы на тему четырех сезонов года, изображая на каждой картине по две птицы (золотистых фазанов, диких гусей и др.), сочетал техники *гунби* и *сеи*. Обращался к монохромной живописи. Служил придворным художником.

Лэн Мэй. XVII–начало XVIII в. Цзяочжоу (ныне Цзяосянь, пров. Шаньдун)
Известный художник, работал в разных жанрах. Предпочитал писать красавиц и пейзажи с архитектурой. Состоял на государственной службе при дворе.

Лю Цай. Работал в 1068–1086.
Художник, специализировался на изображении плавающий в воде рыбок. Работал в период правления сунского императора Шэнь-цзуна (?–1086).

Люй Цзи. 1477–? Иньсянь (ныне Нинбо, пров. Чжэцзян).
Известный художник, работал в разных жанрах, но особенно прославился как мастер *хуаняохуа*. Был приглашен работать живописцем при императорском дворе, одновременно служил чиновником в Палате Мудрости и заведовал Департаментом Парчовых халатов.

Люй Цзянь. Конец XVI–XVII в.
Художник, работал в жанре *хуаняохуа*.

Ма Синцзу. Работал в 1130–1160-е гг. Хэчжун (ныне Юнцзи, пров. Шаньси).
Художник, эксперт в области живописи. Работал в разных жанрах, в том числе *хуаняохуа*. Член Академии живописи, осуществил экспертизу многих произведений императорского собрания.

Ма Юань. Около 1170–около 1240. Хэчжун (ныне Юнцзи, пров. Шаньси).
Выдающийся художник, работал во всех жанрах, особенно прославился как мастер лирико-поэтического пейзажа. Дун Цичан относит его к северной школе живописи. Занимал высокий пост в Императорской Академии живописи.

Му Ци (Фачан). XIII в. Кайфэн.
Художник-монах, яркий представитель чаньской живописи, особенно популярен в Японии, где хранится несколько десятков приписываемых ему произведений (только три из них, привезенные из Китая в 1241 г. считаются несомненными подлинниками).

Мэй Цин. 1623–1697. Сюаньчэн (пров. Аньхой).
Известный художник, каллиграф, поэт. Работал в жанре пейзажа, писал также мэйхуа и сосны. В горах Хуаньшань несколько лет жил и работал вместе с выдающимся художником Даоцзи (Шитао). Был известен также композициями

на больших свитках и небольших альбомных листах с изображением причудливых старых сосен.

Мяо Цзяхуэй. Работала в конце XIX–начале XX в. Куньмин (пров. Юньнань).
Художница, каллиграф, была разносторонне одарена. В живописи отдавала предпочтение *хуаняохуа*. Придворная художница императрицы Цыси, ее «замещающая кисть».

Ни Цзань. 1301–1374. Уси (пров. Цзянсу).
Выдающийся художник, каллиграф, поэт. Работал преимущественно в жанре пейзажа, но писал также бамбук и камни. Входит в группу «Четыре великих мастера периода Юань».

Ни Чансюнь. Работал во второй половине XIX в.
Художник, работал в жанре *хуаняохуа*.

Пань Тяньшоу. 1897(1898)–1971. Нинхай (пров. Чжэцзян).
Художник, каллиграф, искусствовед. Как художник работал практически во всех жанрах. Почетный член Академии художеств СССР.

Пу Хуа. 1834–1911. Сюшуй (ныне Цзяин, пров. Чжэцзян).
Художник, работал в жанрах пейзажа и *хуаняохуа*, писал тушью бамбук.
Выработал свою манеру живописи. Жил в основном в Шанхае и называл свою студию «Кабинет девяти шитр и десяти тушечниц (Цзю цинь ши янь чжай)».

Су Ханьчень. ?–около 1167. Кайфэн (пров. Хэнань).
Художник, служил в императорской Академии живописи. Первоначально прославился как мастер храмовой стенописи и автор свитков на буддийские и даосские темы. Позднее центральное место в его творчестве заняло изображение знатных дам и, в особенности, детей.

Су Ши (Су Дунпо). 1036–1101. Мэйшань (пров. Сычуань).
Известный литератор, поэт, философ, каллиграф, художник и теоретик искусства. Любил рисовать корявые деревья и причудливые камни.
Прославился изображением бамбука, написанным не черной, а красной тушью. Видный представитель *вэньжэньхуа*. Состоял на государственной службе.

Сю Цзы. XIV в.
Придворный художник эпохи Мин, изображал охотничьих птиц, работал в жанре *хуаняо*.

Сюй Бэйхун (Жю Пэон). 1895–1953. Исин (пров. Цзянсу).
Выдающийся художник XX в. С 1917 по 1927 г. учился в Японии, Франции и Германии. После возвращения на родину работал в западной технике живописи и рисунка, а также в манере гохуа. С 1949 до 1953 г. председатель Всекитайского союза художников.

Сюй Вэй. 1521–1593. Шаньинь (ныне Шаосин, пров. Чжэцзян).
Выдающийся художник, каллиграф, литератор. Отдавал предпочтение монохромным композициям в стиле *сеи*. Школа его последователей получила название *Цинтэн пай*.

Сюй Гу. 1823–1896. Синьань или Хуэйчжоу (ныне Сисянь пров. Аньхой).
Известный художник каллиграф поэт. Как живописец работал в жанрах пейзажа и *хуаняохуа*, особенно любил изображать белок и золотых рыбок. Его композиции отличаются некоторой гротесковостью.

Сюй Си. Вторая половина X в. Цзяннин (ныне Нанкин) или Чжунлин (ныне Цзиньсянь, пров. Цзянси).
Выдающийся художник, мастер *хуаняохуа.* Писал цветы, плоды, бамбук, деревья, травы и насекомых. Основатель Сюйской или Цзяннаньской школы *хуаняохуа*, противостоявшей академическому направлению в этом жанре, которое представлял Хуан Цюань.

Сюэ Цзи. 649–713.
Художник, каллиграф, политик династии Тан. Считается одним из четырех величайших каллиграфов ранней эпохи Тан, наряду с Ю Синанем, Оуян Сюнеми Чу Суйляном.

Сян Юаньбянь. 1525–1590. Сюйшуй (ныне Цзянси, пров. Чжэцзян).
Знаток искусства, коллекционер живописи, каллиграфии и фарфора, художник. Происходил из родовитой, зажиточной семьи. Не будучи профессиональным художником, добился значительных успехов в каллиграфии и живописи. Обращался к жанру *хуаняохуа*: писал сосны, бамбук, дикую сливу мэйхуа и орхидеи, отдавая предпочтение стилю *сеи* и монохромной живописи.

Сянь Юаньхуа. XVIII в.
Художник, работал в жанре *хуаняохуа*.

Тан Инь. 1470–1523. Усянь (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Выдающийся художник, каллиграф, поэт. Как художник, работал в разных жанрах, в том числе *хуаняохуа*. Включается в группу «Четыре великих мастера периода Мин».

Тэн Чанью. IX в. У (ныне пров. Цзянсу).
Занимался живописью с 881 г., художник *хуаняохуа*, мастер каллиграфии.

У Цзюньцин (У Чаншо). 1844–1927. Аньцзи (пров. Чжэцзянь).
Выдающийся художник, каллиграф и мастер искусства печатей. Как живописец работал в разных жанрах, но наибольшего признания добился как мастер *хуаняохуа*. В качестве сюжета для своих картин выбирал то, что часто встречается в обычной жизни: цветы, виноград, лотосы, тыквы и др. Большую популярность его творчество получило в Японии. Оказал огромное влияние на творчество китайских художников XX в.

У Чжэнь. 1280–1354. Сюшуй (ныне Цзянси, пров Чжэцзян).
Выдающийся художник, каллиграф. Работал в жанре пейзажа, но особенно прославился как мастер *хуаняохуа*, любил изображать бамбук и камни. Включается в группу «Четыре великих мастера периода Юань».

Фан Тан. Работал в XVII в. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Профессиональный монтировщик живописи и каллиграфии, художник и каллиграф, мастер *хуаняохуа*. Предпочитал изображать орхидеи, бамбук и камни.

Хань Гань. VIII в.
Художник, работал в анималистическом жанре, мастерски изображал лошадей.

Хань Хуан. 723—787. Чанъан.
Китайский государственный деятель и художник Танской эпохи. Автор знаменитого свитка «Пять быков» (Пекин, Гугун).

Хуан Цзюцай. Конец X–начало XI в. Чэнду (пров. Сычуань).
Мастер жанра хуаняо («цветы и птицы»), сын и ученик знаменитого художника Хуан Цюаня.

Хуан Цюань. 903–968. Чэнду (пров. Сычуань).
Выдающийся художник, работал во всех жанрах, но считается классиком живописи *хуаняохуа*, основателем академического бесконтурного стиля в этом жанре, который стал образцом для художников XI–XIII вв. из Академии живописи.

Хуан Шэнь. 1687–1770. Нинхуа (пров. Фуцзянь).
Известный художник, каллиграф, поэт. Работал в жанрах пейзажа в духе юаньских мастеров и *хуаняохуа*, а также *жэньухуа* (человек, портрет), обращаясь не только к религиозным сюжетам, но и изображению обычных людей – рыбаков, торговцев и т.д. Включают в группу «Восемь чудаков из Янчжоу».

Цао Ба. VIII в.
Художник эпохи Тан, вошедший в историю китайского искусства как мастер, прекрасно рисовавший лошадей (его картины, к сожалению, не дошли до нашего времени). Его дарование отмечал Чжао Мэнфу, особо выделяя его картины, наряду с полотнами Хань Ганя: «они стремились к передаче духа древней живописи (*гуъи*), а не к внешнему сходству (*синси*)».

Цзинь Нун. 1687–1763. Жэньхэ (ныне Ханчжоу, пров. Чжэцзян).
Известный художник, каллиграф, поэт. Живописью стал заниматься только в возрасте 53 лет. Писал на разные темы, в том числе изображал бамбук. Никогда нигде не служил. Входит в группу «Восемь чудаков из Янчжоу».

Цзоу Игуй. 1686–1772. Уси (пров. Цзянсу).
Известный художник, поэт. Работал преимущественно в жанре *хуаняохуа* в манере *гунби*. Его композиции с изображением цветов и птиц отличались подчеркнутой декоративностью. Состоял на службе при императорском дворе.

Цзоу Юаньдоу. Конец XVII–начало XVIII в. Лоусянь (ныне Сунцзян, Шанхай).
Художник, каллиграф, поэт. Работал преимущественно в жанре *хуаняохуа*, особенно ему удавались цветущие персики, которые он писал, используя зарисовки с натуры.

Цзянь Тинси. 1669–1732. Чаншу (пров. Цзянсу).
Выдающийся художник, каллиграф, мастер жанра *хуаняохуа*. Писал цветы, птиц, насекомых как в яркой декоративной манере, так и одной черной тушью. Являлся членом Императорской Академии живописи. Служил при дворе. Находясь на государственной службе, занимал ряд весьма высоких постов, включая главу военного ведомства и наставника наследника престола.

Ци Байши (Ци Хуан). 1863–1957. Сянтань (пров. Хунань).
Художник, каллиграф, мастер резьбы печатей. Начинал как мастер столярного дела. С 1917 г. поселился в Пекине, где посвятил себя живописи *гохуа*. Работал практически во всех жанрах. Особенно известны его картины с изображениями цветов, креветок, лягушек, цыплят. В 1953–1957 гг. председатель Всекитайского союза художников.

Ци Чжицзя. XVII в.
Художник, работавший в академической манере в жанре *хуаняо* («цветы и птицы») в эпоху Цин.

Цуй Бо. ?–1074. Хаолян (пров. Аньхой).
Художник, один из ведущих мастеров жанра *хуаняо* эпохи Северная Сун.

Цянь Сюань. Около 1235–после 1299. Хучжоу (ныне Усин, пров. Чжэцзян). Известный художник, каллиграф, поэт. Работал во всех жанрах, но особенно прославился как мастер *хуаняохуа*. Писал птиц и цветы, травы, насекомых, бамбук и камни.

Цянь Хун. Конец XIX–начало XX. Учан (пров. Хубэй).
Художник, работал в жанре *хуаняохуа* в стиле Цзоу Игуя. Служил чиновником в Сычуани.

Чжао Линь. Середина XIV в.
Художник, внук Чжао Мэнфу. Один из авторов знаменитого свитка «Кони и конюхи», в создании которого принимал участие его дед и отец.

Чжао Мэнфу. 1254–1322. Хучжоу (ныне Усин, пров. Чжэцзян).
Выдающийся каллиграф, художник, поэт. Среди каллиграфических произведений особенно известны «Поэма о фее реки Ло», «Даодэцзин» и др. В западной литературе рассматривается преимущественно как анималист, мастерски писавший лошадей. Однако художник был одинаково одарен практически во всех жанрах живописи: писал картины на исторические сюжеты, обращался к пейзажу, изображал бамбук и камни, занимался живописью орхидей. Выработал особую манеру живописи, отличавшуюся большим обобщением, преобладанием общих контуров и свободных линий, выполненных полусухой кистью каллиграфическим приемом *фэйбай*, создающим впечатление почти полного отсутствия мелких штрихов *цунь*. Его творчество послужило импульсом к созданию пейзажных школ Хуан Гунвана и Ни Цзаня, коренным образом изменивших образ *шаньшуйхуа*. Иногда его включают в группу «Четыре великих мастера периода Юань»

Чжао Цзи (император Хуэйцзун). 1082–1135. Чжосянь (пров. Хэбэй).
Сунский император, правивший в 1101–1125 гг. под разными девизами, среди которых для изобразительных искусств особенно важным считается Сюань-хэ. Покровительствовал художникам, собирал произведения живописи, приказал составить ставший впоследствии знаменитым каталог «Сюань хэ хуа пу». Сам занимался каллиграфией и живописью в разных жанрах, в том числе *хуаняохуа*, оставив большое творческое наследие.

Чжао Чан. Конец X–начало XI в. Гуанхань (пров. Сычуань).
Выдающийся художник, каллиграф. Работал в жанре *хуаняохуа*, писал цветы, плоды, травы и насекомых. Уделял большое внимание наблюдениям за природой и рисованию с натуры.

Чжао Чжицянь. 1829–1884. Хуэйцзи (ныне Шаосин, пров. Чжэцзян).
Выдающийся художник, каллиграф, мастер печатей. Работал в жанре *хуаняохуа*, восприняв все лучшее из творчества Сюй Вэя, Чжу Да, Юнь Гэ и

Даоцзи. Продолжал традиции группы «Восьми чудаков из Янчжоу». В своих произведениях пытался добиться единства живописи, каллиграфии, поэзии и искусства печатей. Выступал в защиту самостоятельного творчества. Основанного на наблюдениях за живой природой, и против слепого копирования образцов мастеров прошлого.

Чжоу Фан. Работал в 780–810. Цзинчжао (ныне Сиань, пров. Шэньси). Выдающийся художник, литератор. Родился в аристократической семье. Освоив живописную манеру своего земляка Чжан Сюаня (VIII в.) стал прославленным мастером жанра *жэньухуа*. Излюбленные темы – сюжеты из жизни придворных красавиц, портреты знати и изображения религиозного характера. Произведения Чжоу Фана отразили идеал женской красоты в Китае танского времени и входят в золотой фонд классической живописи Китая.

Чжоу Чжимянь. Работал в 1542–1606. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу). Известный художник, работал в жанре *хуаняохуа*. Особенно любил рисовать птиц, множество которых содержал в доме. Наблюдения за поведением птиц и сочетание приемов, восходящих к живописи Хуан Цюаня (?–968), со свободной техникой *сеи* придавали его работам особую свежесть и одухотворенность.

Чжоу Чэнь. Середина XV в. – около 1537. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Выдающийся художник. Работал в жанре пейзажа и жэньухуа, изображал персонажи прошлых эпох, имеющие странный облик. Оказал влияние на ряд живописцев.

Чжу Да (Бада Шаньжэнь). 1626–1705. Наньчан (пров. Цзянси).
Выдающийся художник, каллиграф, поэт. Один из ярчайших представителей направления *вэньжэньхуа*. Работал в жанрах *хуаняохуа* и пейзажа. Развивал технику скорописного письма *сеи* и внес в нее много нового. Изображал птиц и рыб, породу которых нельзя определить, таким образом, передавая скорее свои впечатления от окружающей природы, чем изображая конкретные реальные объекты. «Импрессионистическое» отношение автора к живописи получило особо высокую оценку западных историков китайского искусства. Происходил из обедневшей аристократической семьи. После захвата Китая маньчжурами, в знак протеста, стал монахом. Склонялся в своих религиозных убеждениях то к буддизму, то к даосизму.

Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ, Сюань-цзун). 1399–1435 (правил 1426–1436).
Император-художник, каллиграф. Как живописец работал во всех жанрах.
Чжу Чэн. 1826–1900. Сюшуй (ныне Цзясин, пров. Чжэцзян).
Каллиграф и живописец. Работал в жанре *хуаняохуа*, особенно любил писать тыкву и другие овощи.

Чжэн Се (Чжэн Баньцяо). 1693–1765. Синхуа (пров. Цзянсу)
Известный литератор, художник, каллиграф, мастер искусства печатей. Как живописец работал в жанре хуаняохуа, любил изображать бамбук, орхидеи, цветы мэйхуа, причудливые камни (преимущественно в технике монохромной живописи). Добился удивительно органичного синтеза всех трех видов искусства – живописи, каллиграфии и поэзии. Последовательно выступал против слепого копирования классических образцов, отстаивая необходимость творческого подхода к живописи, опирающегося на внимательное изучение окружающего мира. Является видным представителем *вэньжэньхуа*, противостоявшего официальному искусству. Его относят к группе «Восемь чудаков из Янчжоу».

Чу Вэньчу (Чоу Вэнь). X в.
Художник периода Удай (Пяти династий). Писал портреты грациозных дам в садах, с домашними питомцами (кошками).

Чэнь Хуншоу. 1598–1652. Чжуцзи (пров. Чжэцзян).
Выдающийся художник, работал во всех жанрах, но особенно известен как мастер *жэньухуа*. Выходец из бедной семьи, был близок простому народу. С неодобрением относился к так называемой игре тушью художников-интеллектуалов (*вэньжэньхуа*). После завоевания Китая маньчжурами ушел в горы и скрывался под видом монаха. Позже жил в Ханьчжоу, зарабатывая на жизнь продажей своих работ. Его произведения отличали ясная простота композиции и ярко выраженный декоративизм.

Чэнь Чунь (Чэнь Даофу). 1483–1544. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Известный художник, каллиграф, поэт. Как живописец работал в жанрах пейзажа и *хуаняохуа*, следуя стилю своего друга Вэнь Чжэнмина.

Ши Кэ. X в. (даты рождения и смерти неизвестны). Чэнду (пров. Сычуань).
Художник периода Удай (Пяти династий), работавший в оригинальной, экстравагантной монохромной манере тушью, его работы очень ценят в Японии. Согласно Сюаньхэ Хуапу (Каталог императорского собрания живописи), в 965 г. его призвали украсить стены храма Сянго-си в столице Кайфэн, по некоторым сведениям ему предлагали должность в Императорской академии живописи, но он отказался. Писал даосских и буддийских монахов.

Шэнь Цюань (Шэнь Наньпин). 1682–после 1762. Дэцин (пров. Чжэцзян).
Художник, мастер *хуаняохуа*, автор ярких декоративных композиций поджанра *хуахуэй юймао* (цветы и травы, перья и мех) – изображений птиц и животных среди роскошных цветов. Особенно любил писать экзотических птиц: павлинов, фазанов и фантастических птиц *фэн* с ярким, красочным оперением. Был приглашен в Япония, приобрел там популярность и стал основателем отдельной школы, получившей наименование *нанхинга*.

Шэнь Чжоу. 1427–1509. Чанчжоу (ныне Сучжоу, пров. Цзянсу).
Выдающийся художник, каллиграф, литератор, поэт. Мастер жанров *хуаняохуа* и пейзажа. На своих живописных произведениях часто делал стихотворные надписи. Считается основателем Сучжоуской школы, входит в группу «Четыре великих мастера периода Мин».

Юнь Бин. Работала в 1670-е–1710-е. Уцзин (ныне Чанчжоу, пров. Цзянсу).
Художница. Работала в жанре *хуаняохуа* в духе семейных традиций, которым следовали также ее сыновья и внучка. Родственница Юнь Шоупина.

Юнь Гэ (Юнь Шоупин). 1633–1690. Уцзин (ныне Чанчжоу, пров. Цзянсу).
Выдающийся художник, каллиграф. Происходит из знатной, но обедневшей семьи. Принимал участие в борьбе с маньчжурами, перенес немало испытаний, которые повлияли на всю его дальнейшую судьбу. Никогда не служил, жил продажей своих картин. Наибольшего признания добился в живописи *хуаняохуа*, в котором он считается крупнейшим мастером раннецинского периода и вместе с членами группы «Четыре великих Вана» и У Ли включается в число «Шести великих мастеров начала периода Цин». Примыкал к направлению возрождения классики, следовал принципам, сформулированным Дун Цичаном. Наряду с тщательным изучением классиков, уделял внимание наблюдениям за живой природой. Его творчество оказало большое влияние на мастеров *хуаняохуа* более позднего времени.

Янь Либэнь. 600?–673. Юнчжоу (пров. Шэньси).
Художник, один из ведущих мастеров ранней эпохи Тан.

Приложение 4

Терминологический словарь

Баймяо – живопись, основанная на контурном рисовании с подчеркнуто тщательной детализацией.

Вэньжэньхуа (вэньжень хуа, вэньжэнь-хуа) – «живопись образованных/культурных людей/литераторов». Термин предложен одним из крупнейших теоретиков и историков живописи эпохи Мин (1368–1644) Дун Цичаном (1555–1636). Широко принят в китайском искусствоведении, а также и западными специалистами. Термин *вэньжэньхуа* употребляется в двух основных значениях. В широком смысле он прилагается к творчеству не профессиональных (самодеятельных) художников, т.е. людей, которые вообще не состояли на службе (что было достаточно редким явлением для китайского имперского общества за исключением монашествующих), или, будучи чиновниками, занимались живописью для собственного удовольствия, на досуге. В более узком смысле так обозначается творческое объединение, сложившееся вокруг знаменитого деятеля культуры (мыслителя, литератора) эпохи Северная Сун (960–1127) Су Ши (Су Дунпо, 1036–1101), и созданное его членами стилистическое направление в живописи, нередко называемое «школой художников-литераторов» (по одному из принятых словарных значений *вэньжэнь* – «литератор, писатель»). Нередко направление *вэньжэньхуа* противопоставляется деятельности придворных живописцев, работавших в Императорской Академии живописи и представлявших официальное направление в искусстве. Для представителей *вэньжэньхуа* характерен приоритет выражения своего собственного индивидуального отношения к окружающему миру и, соответственно, выбор таких художественных средств, как монохромность, скоропись, каллиграфичность живописи и т.п.

Проблемы структурной неоднородности китайской живописи и правомерности ее подразделения на официальную (академическую) школу и школу *вэньжэньхуа*, активно обсуждались в теоретико-эстетической мысли Китая после Дун Цичана и до сих пор остаются предметами научных дискуссий. С этими проблемами органически связан еще один фундаментальный вопрос: о существовании двух генеральных живописных направлений: «северной» и «южной» школ. Они также были выделены Дун Цичаном, который видел в «южной» школе воплощение идеала живописи *вэньжэньхуа*, тогда как под «северной» школой им понималось творчество художников-академистов, в первую очередь, эпохи Южная Сун (1127–1279). В дальнейшем была создана более подробная генеалогия обоих направлений. Родоначальником «южной» школы и одновременно традиции *вэньжэньхуа* стали считать Ван Вэя, а его главными преемниками и предшественниками «художников-литераторов» из творческого объединения Су Ши. Следует также

иметь в виду, что появление *вэньжэньхуа* было вызвано не столько идейно-эстетическими, сколько социально-психологическими факторами – разочарованием в политике, проводимой правящим режимом, переживанием усиливающегося кризиса в экономике и внутренней политике. Эти настроения, охватившие не только периферийное чиновничество, но и столичную знать, относившуюся к правительству более лояльно, чем Су Ши и его единомышленники, породили еще одно стилистическое направление – *шидафу хуа* («живопись сановников и аристократов»).

Гохуа (чжунгохуа) – термин, появившийся в конце XIX в., обозначающий китайскую живопись черной или цветной тушью на шелке и бумаге. Обычно китайская традиционная живопись выполнялась на вертикальных или горизонтальных свитках, ее не обрамляли в паспарту и раму, в отличии от европейской, выполненной в технике масла, или рисунков и акварелей.

Гунби – «прилежная кисть», манера живописи с тщательным исполнением и подробной деталировкой. Считается основным стилем академической живописи. Примечательно, что стиль *гунби* был разработан придворными художниками невысокого социального происхождения, в отличие от стиля *сеи*, характерного для живописи *вэньжэньхуа*, который был изобретен родовитыми художниками-интеллектуалами (образованными людьми, литераторами, которые славились поэзией, каллиграфией и живописью). *Гунби* зародился в период династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), одновременно с изобретением бумаги; получил развитие при династии Тан (618 – 907 гг.), а его расцвет выпал на эпоху Сун (960 – 1127 гг.), когда тщательно исполненные, изысканные картины в этом стиле были предметом коллекционирования и высоко ценились. В основе манеры *гунби* лежит живопись *баймяо* с выраженными контурами рисунка и подчеркнутой детализацией. Исполнение таких картин требует от живописца как хороших знаний и умений, так и большого количества времени, терпения и спокойствия души. Так как процесс рисования картины в стиле *гунби* был довольно длительным, то иногда требовалось предварительно много раз покрыть бумагу или тонкий шёлк квасцовой водой, чтобы предотвратить просачивание туши и красок. В целом, этот стиль требует хороших качественных материалов. *Гунби* являлся основным стилем всех жанров традиционной китайской живописи, таких как *жэньухуа* (человек, портрет), *шаньшуйхуа* (пейзаж) и *хуаняохуа* («цветы и птицы»).

Гунби даньцай – живопись в стиле *гунби* с точным очертанием (контуром) и светлым колоритом.

Гунби чжунцай – живопись в стиле *гунби* с выраженным контуром и насыщенным густым колоритом.

Гушихуа – жанровая и повествовательная живопись.

Жэньухуа – один из традиционных жанров китайской живописи, объектом которого является человек. Имеет разновидности (поджанры): портреты императоров и чиновников, персонажи буддийского и даосского пантеона, мифов и легенд, жанровая повествовательная живопись (*гушихуа*), картины занятий сельскохозяйственными работами и шелкопрядством (*гэнчжун цзичжиту*), портрет (*сяосян*), бытовой портрет (*синлэту*), фамильный портрет и др.

Кайшу – «уставное письмо», почерк в каллиграфии, предполагающий стандартное, наиболее легко поддающееся прочтению написание иероглифов.

Ланьхуа – изображение орхидей, разновидность жанра *хуаняохуа*.

Лин-мао - «перья и пух» или «птицы и животные» – изображения мелких домашних (кошка, собака) и диких (заяц) животных, тяготеющие к анималистической живописи, разновидность жанра хуаняохуа;

Лишу – почерк в каллиграфии, прототип «уставного письма» *кайшу*.

Муданьхуа – изображение пионов, разновидность жанра *хуаняохуа*.

Няошоухуа – изображение птиц и животных, разновидность *хуаняохуа* или *чжуаньхуа*.

Пинфэнхуа – живопись для ширмы или экрана.

Помо – «расплесканная тушь», манера живописи, характеризующаяся изображением объектов при помощи расплывов и пятен туши без очерчивания контуров.

Сеи – «писание мысли», манера живописи, характеризующаяся изображением объектов при помощи быстрых, беглых и смелых штрихов и пятен туши, близких к скорописной манере в каллиграфии. Является противоположным стилю *гунби,* который в большей степени свойственен. китайской академической живописи. Иероглиф «*се*» означает писать, а «*и*» – значение. Манера *сеи* предполагает использование как каллиграфических кистевых приемов, так и быстроту, спонтанность линий и пятен. В отличие от стиля *гунби*, картины *сеи* выполняются очень быстро, что требует от художника точности и большого мастерства. Согласно историческим сведениям, при выполнении живописи в стиле *сеи* художники не использовали подготовительные рисунки. Однако, в исключительных случаях, когда изображаемый сюжет был очень сложен, это было возможно. В этом случае,

сперва карандашом наносили рисунок на бумагу или тонкий шелк, а затем уже работали красками. Кисть при работе была всегда влажной, запястье художника – «свободным». Сам же процесс рисования длился всего несколько минут. Современный китайский художник Чжан Дацянь дает такое определение: «сеи – это запечатление духа, сущности изображаемого».

Синшу – «курсивное письмо», почерк, предполагающий полускорописное начертание иероглифов.

Сунхуа – изображение сосны, разновидность жанра *хуаняохуа*.

Фангу или ***нигу*** – своеобразный жанр интерпретации классики, подражание или копирование работ древних, старых мастеров.

Хуаняохуа – изображение цветов и птиц («цветы и птицы»), традиционный жанр китайской живописи, в котором объектом внимания художника являются цветы, травы, деревья, различные растения, птицы, животные, насекомые, земноводные и даже рыбы. Иногда выделяются поджанры или разновидности *хуаняохуа*: изображения цветов и трав (*хуахуэйхуа*), бамбука и камней (*чжушихуа*), сосен (*сунхуа*), орхидей (*ланьхуа*), пионов (*муданьхуа*), насекомых и рыб (*чунъюйхуа*), овощей и фруктов (*шуйгохуа*), птиц и животных (*няошоухуа*) и т.п.

Хуахуэйхуа – изображение цветов и трав, разновидность жанра *хуаняохуа*.

Цинь-няо – «пернатые», картины, посвященные исключительно птицам, разновидность жанра хуаняохуа;

Цянь – этикетка, китайская надпись на внешней стороне свитка, выполненная самим автором. Коллекционером, владельцем свитка, продавцом или иным лицом.

Чжихуа – «живопись пальцем», особая экспрессивная манера живописи без помощи кисти.

Чжуаньхуа – «специальные» жанры, иногда выделяемые в современных китайских исследованиях: изображение драконов, лошадей, тигров и др.

Чжуаньшу – почек в каллиграфии, предполагающий древнее или стилизованное под древнее начертание.

Чжушихуа – изображение бамбука и камней, разновидность жанра *хуаняохуа*.

Чунъюйхуа – «насекомые и рыбы», разновидность жанра *хуаняохуа*.

Шань(мянь)хуа – живопись для веера.

Шаньшуйхуа – пейзаж. Имеет разновидности: (пейзаж в сине-зеленой гамме), *цзехуа лоутайхуа* (живопись по линейке, пейзаж со строениями), стаффаж.

Шидафу хуа – «живопись сановников и аристократов». Стилистическое направление китайской живописи, на существование которого обратил внимание Су Ши (Су Дунпо, 1036–1101), и которое признается современными искусствоведами самой значительной, после академической школы и *вэньжэньхуа*, живописной традицией второй половины эпохи Северная Сун. Это направление, представленное работами самодеятельных, но принадлежавших к высшему эшелону столичной знати художников, также характеризуется ростом популярности монохромной техники и пейзажных

композиций, основанных на поэтических сюжетах и образах.

Шуйгохуа – изображение овощей и фруктов, разновидность жанра *хуаняохуа*.

Шу-сюань (шу-хуане) – мягкая, непроницаемая бумага из бамбуковых волокон или непроницаемый тонкий шелк, которые были покрыты одним или несколькими слоями желатина и квасцов, чтобы влажные краски и тушь не впитывались.

动物图像的宇宙学、神话诗意、宗教及吉祥象征意义

在中国传统艺术中，动物的图像可分为多个主题类别。然而，这种分类相当笼统，因为同一动物通常同时属于多个类别。最古老的形象与中国人民的宇宙学和仪式性-魔法观念相关，而数量最多的类别则是吉祥象征。

另一个特点是，许多形象和主题的象征意义与中文的特性紧密相关，这些象征通常以同音对的形式存在——即发音相同的不同汉字通过语义和语音的文字游戏构成。同音现象在中文中非常普遍。这些音素的意义被理想化，最终固定下来并长期保留。如果不理解这些隐喻，就很难领会艺术作品的深层含义。尽管汉语及其众多方言中存在大量基于文字游戏的双关语和笑话，但只有积极的吉祥符号被发展为视觉隐喻。大多数这些符号以中国艺术的视觉形象呈现，带有积极的祝福含义，或旨在保护人们免受危险。

本附录包括不同的主题类别，分别讨论了中国生肖动物、宇宙学和神话生物、动物、鸟类、昆虫与蜘蛛、两栖与爬行动物、鱼类及节肢动物的语义，这些内容在中国传统绘画中最为常见。每个类别的角色按字母顺序排列。最后列出数字隐喻——与数字象征相关的主题。

主题类别

1. 古代宇宙学形象包括龙（阳）、凤凰（阴，即“朱雀”）、白虎（既是邪灵之主，又是抵御邪灵的保护者）等。这一类别还包括中国十二生肖动物：虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪、鼠、牛。这些动物的象征意义不仅与特定的年度循环和历法相关，它们还象征季节和方位（如虎代表西方，龟和蛇代表北方等），五行甚至一天中的时辰。根据中国的家畜和家禽分类法，它们可以归为五种动物：牛（牛）、羊（羊）、鸡（鸡）、狗（狗）和猪（猪）。在中国与礼仪法规相关的宇宙学观念中，这些动物的肉被视为节庆食品，而它们本身也与五个方向相对应——中央（牛）、东方（羊）、南方（鸡）、西方（狗）、北方（猪）。

2. 一些动物象征着中国国家的统治权力和皇帝与皇后的化身，如龙、凤凰、马、鹿等。此外，这些动物还装饰着“补子”（从明代开始成为官员不同等级的制度标志）。补子为方形，缝在衣服的前后，图案越大，官员的等级越高。

3. 宗教象征：某些动物被视为六位尊者的随从（如虎、龙、麒麟等）。

4. 吉祥图案，包括一些幻想中的形象（如麒麟和狻猊），是数量最多的类别。这些图案象征幸福的爱情和多子多福，例如鱼群或成对的鸳鸯等。吉祥图案还包括各种猛兽

和食草动物，如大象、老虎、狮子、猫、狗、兔子、山羊、绵羊、牛、猴子等。此外，鸟类的种类也十分丰富，如公鸡、孔雀、戴胜鸟、燕子、翠鸟、鹌鹑等。蝙蝠作为幸福的象征被广泛使用。鱼类和两栖动物也带有吉祥象征，如鲶鱼、鲤鱼、龟、蛤蟆、蛇等。

中国十二生肖的动物

十二生肖动物中国的十二生肖与传统的农历和阴历密切相关。十二生肖以虎为起点，这是中国日历中春季的第一个动物。每个生肖还与季节和固定的五行元素相关，这些元素被认为赋予了每个生肖独特的特性。

春季：虎、兔、龙

夏季：蛇、马、羊

秋季：猴、鸡、狗

冬季：猪、鼠、牛

中国的十二生肖基于古代的五行学说，这一理论描述了宇宙中存在的运动和变化的普遍规律。十二生肖与其相应的五行元素构成了一个十二年周期。这种划分方式不仅适用于年份，还适用于月份、日期和时辰。与西方占星学不同，中国的生肖动物并不与星座相关，也不与天体直接挂钩，而是与季节相关。在古代遗迹中，经常可以看到按顺序排列的圆形生肖动物图案。

生肖周期以鼠为起点：鼠（阳、水），然后是牛（阴、土）；虎（阳、木）；兔（阴、木）；龙（阳、土）；蛇（阴、火）；马（阳、火）；羊（阴、土）猴（阳、金）；鸡（阴、金）；狗（阳、土）；猪（阴、水）

四柱命理（即八字学）最早可追溯至汉代，至今仍被用于中国风水学中。每一柱包含天干和地支，分别与出生的年份、月份、日期和时辰相关。第一柱表示生肖及其五行元素，第三柱表示日期，第四柱表示时辰。

这一理论的起源可追溯至汉代。当时为了方便记录一天中的时间，将其划分为12个时辰（每个时辰相当于2小时），每个时辰对应一个动物。例如，鼠代表午夜。

关于中国十二生肖的起源，有多个传说。一则传说与佛陀的生日相关，据说他邀请所有愿意来的动物，最终来了十二种。另一则传说则与道教玉皇大帝有关。玉皇大帝是道教神仙体系中的最高神祇之一，掌管人间命运。在道教三清体系中，他位列第二，女娲是他的女儿，她是人类的创造者、洪水的救世主，同时也是婚姻与媒合的女神。

中国十二生肖在整个东亚地区广泛传播，但在某些地区有些许变化。例如，在越南，兔子被猫代替。有趣的是，欧洲的匈人也使用过中国的十二生肖，这种被称为“中国-突厥生肖”的体系与希腊占星学完全不同。

宇宙学与神话生物

龙：龙是超自然的神话生物，是帝王权力的官方象征，这一地位在汉代确立。龙的图像学（如黄龙、青龙、天龙）在中国经过漫长的发展过程。《说文解字》记载：“龙为鳞甲之长，可隐可显，可小可大，可缩可伸。春分登天，秋分潜渊。”黄龙的形象融合了几乎所有动物的特征（如骆驼头、鹿角、兔眼、牛耳、蛇颈、神兽腹、鱼鳞覆盖的身体、虎爪和鹰爪），因此在中国传统文化中，龙被视为万物之王。

龙的爪数尤其引人注目：皇帝的龙有五爪，皇族的龙有四爪或三爪。在清代，复杂的龙图案常用于皇帝的礼仪服饰中。在佛教绘画中，降龙罗汉常被描绘成制服龙的形象。

龙凤呈祥（Lóng Fèng Chéng Xióng）

龙凤呈祥：意为“龙与凤带来幸福”。龙与凤凰是中国传统文化中两大重要的神话生物。龙象征降雨和丰收，同时也是帝王权力的象征；凤凰则掌管风，也是幸福的化身。龙与凤凰的结合象征着才德兼备的人，并寓意幸福、繁荣和喜悦。

双龙戏珠：双龙戏珠是一个经典的神话图案。龙是一种可以腾飞于天际、游弋于水中的神奇生物，而珠子则是一种珍宝，被认为可以在黑暗中发光（也称“夜明珠”或“火珠”）。双龙戏珠的形象源于民间“舞龙灯”的习俗，并成为幸福与丰收的象征。这一图案旨在召唤并凝聚幸福。

凤凰：“丹凤朝阳”意为“红色凤凰面向太阳”。凤凰是神话中的鸟类，欧洲传统中常译为“凤凰”。它常与神奇的梧桐树一起出现，象征天下的大安与幸福。传说若无梧桐树，则金凤凰不会降临。在中国文化中，凤凰是鸟类之王，象征高贵的人格、理想的治理和和平的秩序。据说凤凰栖息于人迹罕至之地，避开不值得尊重的生物，仅以“纯净”的食物为食（如竹子的种子）。凤凰的出现被视为贤明君主登临天下的吉兆。尽管凤凰最初与阳性（男性）相关，但在中国官方艺术与文化中，凤凰逐渐成为皇后的象征，代表阴性（女性）。它与龙共同组成了一对象征性的组合，分别代表皇帝与皇后，体现了天命与和谐的结合。

狮子狗：又称“佛犬”或“狮犬”，在中国文化中被视为守护者，因此它们的形象多出现在雕塑中，常常被安放在庙宇入口处的门前，用以守护圣地。在经典绘画中，神话中的佛犬形象较为罕见，而类似佛犬的真实犬种却常见于画作中。这些犬种包括京巴犬、西藏猎犬、拉萨犬以及哈巴狗等。这些短鼻东方犬种不仅在画作中备受青睐，还被认为具有驱赶恶灵的能力。

麒麟：麒麟是一种源远流长的神话生物，在欧洲文献中常被称为“独角兽”。传统上，麒麟的形象通常描绘为鹿身、马腿、牛蹄、羊尾、羊头，并带有一对鹿角，或额头上长着一根锐角。在中国古代哲学文献中，麒麟被视为偶蹄动物的始祖和统治者，同时也是生灵至高美德的化身。麒麟象征仁爱、慈悲和高贵，被认为是人性至善的拟人化表现。据说麒麟走路时会小心翼翼，不踩坏一株草，也不会伤害任何昆虫。它被视为国家繁荣的象征，以及贤德、智慧之人的化身，尤其是君主及其顾问的象征。麒麟还作为等级标志，用于区分高级军官的地位。此外，“麒麟送子”的图像常作为婚礼礼物或送给新生儿的贺礼，寓意繁衍昌盛和家庭幸福。

<u>动物</u>

松鼠与葡萄藤一起象征繁荣与富足；与垂悬植物搭配，则寓意家族的延续与壮大。

牛这一术语包括母牛、公牛与水牛（在艺术表现中通常不强调性别特征）。在古代中国的宗教与宇宙学传统中，牛与西方、不朽和星辰世界相关联。牛或水牛被认为是老子骑行的坐骑，他骑牛西行而去。此外，牛是禅宗佛教的重要象征之一，与“十牛图”这一经典主题密切相关（见下文）。在中国文化中，牛象征勤劳、可靠和勇敢（通常代表强健的力量）。同时，牛的形象也体现了中国农业为主的文化传统。

山羊：在中国传统文化中，山羊象征幸福、好运与安康。现代的“吉祥”一词可以用“吉祥”二字表达，而在古代，这一表达写作“吉羊”。其中，“羊”字本身是一个象形字，描绘了带有两只角的动物头部。

马：马的形象在历史上长期作为文人官员的隐喻。例如，在宋徽宗编撰的《宣和画谱》中提到：“有人说，文人常喜画马，因为马象征他们所有行为的类比：马可分为无名劣马与纯种骏马，迟缓或快速，平庸或卓越，不幸或幸运。”

猫：一词在古代中国与“耄”（指八九十岁的老人）同音。因此，猫与牡丹（象征尊贵与富贵）一同描绘时，寓意长寿、富足与繁荣。

兔：兔子在花丛中常象征自然的和谐。而“月兔”则是中国帝王象征体系的一部分，寓意长寿。月兔常被描绘在帝王礼服的右肩上，站在白色月光下的桂树下，用杵捣制

赋予不朽的灵药。由于兔子与不朽药物的制作紧密相连，它也成为长寿与健康的象征。在中国神话中，白兔是动物的守护者，象征神圣的本质；而红兔则是好运与繁荣的标志。在中国生肖中，兔子象征阴性与品德。此外，兔子还出现在佛教的本生故事中，这些故事于公元3至6世纪传播并被中国文化吸收。其中一则讲述了化身为兔子的菩萨为他人献身的道德壮举。

蝙蝠：“蝙蝠”的汉字“蝠”与“福”（幸福）的发音相同，因此蝙蝠被视为幸福的象征，寓意繁荣与富贵。蝙蝠还有许多形象化的别称，例如“天鼠”（天上的老鼠）、“仙鼠”（不死的老鼠）、“飞鼠”（会飞的老鼠）以及“夜燕”（夜晚的燕子）。由此可见，蝙蝠在中国文化中被认为与鼠类相关，并深受人们喜爱。

老鼠：在中国文化中，鼠被视为智慧的动物，备受崇敬。老鼠是财富与充裕的象征，同时也代表生命力与智慧。在中国十二生肖（由十二地支组成）中，鼠被赋予了开启年周期的荣誉。由于老鼠繁殖能力极强，新婚夫妇常向鼠祈祷以求子嗣。鼠的形象广泛出现在民间故事、谚语和中国古典绘画中。例如，中国文化中有许多与鼠有关的俗语，如形容人“比老鼠还狡猾”或“变化无常如老鼠”。古代中国的部落将鼠视为成功与繁荣的象征，并相信鼠能够与神灵交流。

猴子：猴子的形象是中国文学中的传统主题，这些文学作品与绘画艺术紧密相连。除了家喻户晓的《西游记》中孙悟空（约在1500－1582年，由吴承恩创作的中国文学角色）外，长臂猿和猕猴也常在中国诗歌中出现。

长臂猿生活在原始森林的高层树冠中，极少见且难以捕捉。它被认为栖息于高山深谷之间的神秘世界，与仙人和魔法师为伴。因此，猕猴象征人类的狡猾，以及人类的轻信与愚蠢。而长臂猿作为中国绘画中最受欢迎的角色之一，则象征超自然的世界，充满神秘且远离日常生活。

中国佛教徒借用了传统的“猴子”隐喻，扩展了其含义，用来象征人类的各种特质。其中最著名的例子是“猩猿”，这一隐喻象征着“不安、躁动和无常的心灵”。这种形象深刻地反映了佛教对人性弱点的观察与洞察。

羊：在中国文化中具有重要象征意义。与西方文化中羊往往被视为愚蠢和盲从的象征不同，在中国，羊是一种温顺无害的草食动物，是纯洁和善良的象征。虽然中国的国家象征是虎和龙，但民间常将百姓比作羊。羊的形象被视为中华民族传统道德和风俗的象征，寓意幸福、美好、善良。在古代，“羊”与“吉祥”的意义紧密相连，而“好”、“美”等字的意义也与“羊”相关。汉代，儒家正统创始人董仲舒将“羊”赋予了儒

家文化中的核心概念，如“仁”、“义”和“礼”。在明代儿童道德启蒙书《增广贤文》中，“羊”成为仁德的典范。比如，“小乌反哺，小羊跪乳”这一寓意至今仍被广泛使用，用以教导儿童孝顺和顺从。由于羊的高尚道德品质，古代官员常穿着羊皮制成的礼服以彰显其道德品行。一些学者认为，中国人以善良、公正、礼貌和孝顺为基础的高尚道德、真诚和宽容等品质，与羊的形象密切相关。“献羊为礼”是初次拜访时的高规格礼物，通常仅限于高级官员；普通官员献鹅，文人献雉，而百姓则献布帛。

鹿的形象在汉语中与“禄”（官职、俸禄）同音。鹿与一位大腹便便的官员一起被描绘时，寓意“加官受禄”，即职位晋升、事业有成。鹿也是道教高人葛洪（或称葛稚川）的随从，他被描绘为牵着鹿行走的形象。著名的“福禄寿”图景中，鹿常与仙鹤和松树一起出现，象征幸福、繁荣和长寿。

狗：是中国十二生肖之一，千百年来在中国文化中具有重要的象征意义，并出现在许多神话中。例如，传说狗教会了人类农业；黑狗“天狗”居于月亮之上，在日食时吞噬太阳；而名为“盘瓠”的狗因忠诚立功，被赐予皇帝的女儿为妻，成为某少数民族的祖先。最著名的“十全十美之犬”系列画由郎世宁（意大利画家朱塞佩·卡斯蒂廖内）为乾隆皇帝绘制，纪念狗年的开始。在中国古典绘画中，狗的形象被认为是最复杂的题材之一，因为狗是日常生活中常见的动物，不同于龙等“虚拟”神话生物。在宫廷画中，短鼻东方犬种如京巴犬、西藏猎犬、拉萨犬和哈巴狗颇受欢迎。这些犬种不仅被描绘在画中，还承担重要角色，如捕鼠、猎刺猬等小型猎物，甚至被认为是“捉妖犬”，能捕捉和驱逐恶灵。人们相信，这些小型但警觉的动物能够保护家庭，其吠声能驱逐邪恶。

背负花瓶的大象-大象是一种吉祥的动物，其形象被认为能够带来福祉与祥和。在汉语中，“象”一词既指“大象”，又有“形象”或“象征”的意思，因此大象的形象蕴含了丰富的隐喻意义，从丑陋到崇高皆可表现。花瓶（瓶，ping）在汉语中与“平”（和平、平安）谐音，因而象征和平与安宁。装饰有珍贵花瓶的大象，隐喻着观音菩萨手中盛有“净瓶水”的宝瓶。而“大象背大瓶”在汉语中读音与“在大平之中有象”（寓意伟大的世界中存在着形象）相同，因而这幅吉祥图案传达了对“大净与平和”的祝愿。

大象背花瓶的图案中常出现一些儿童形象，他们手持吉祥物（如写有“福”字的叶子、如意权杖、莲花或笙等乐器）。这些元素组合形成的寓意是“连如意”，其中“莲

”（莲花）谐音“年”，象征岁岁连绵；“如意”意为“事事如意”或“心想事成”。整幅构图的寓意是“愿岁岁如意，事事如愿”。

老虎

白虎-是邪恶之灵的克星，同时也是保护人们免受邪祟侵扰的守护者。白虎的形象常被描绘为下山时咆哮，或用尾巴拍打自己身体的威猛姿态。白虎与“西方”相关联，能够驱赶邪恶力量，因而具有强大的护卫功能。在古代，白虎不仅具有宇宙学意义，还曾被视为统治权力的象征之一，属于保护君权的神兽之一。尽管随着时间推移，这一功能逐渐淡化，但白虎作为驱邪的象征却日益显著。

老虎与伏虎罗汉。在佛教绘画中，伏虎罗汉的形象十分常见，通常描绘一位年长的智者坐在地上，脚边卧着一只驯服的老虎；或者智者将头枕在温顺躺卧的老虎身上安睡。这一形象寓意着智慧、力量与内心的宁静。

芦苇中的老虎。在芦苇随风摇曳的背景中，老虎的形象常与《易经》中的名句相关联：“云从龙，风从虎。”风的形成被比喻为伟大人物的行动。这幅构图象征着开创大业，并表达对事业成功的祝福。

鸟类

鸟类在中国古典绘画中是花鸟画（“花与鸟”）的重要组成部分，与植物一样重要。花鸟画的发展及其内部在特定主题上的分化（例如“竹画”“牡丹画”等）表明，这一类别的画作可能不一定包含鸟类的描绘。然而，在中国，鸟类长期以来与文人雅士的生活密切相关，这不同于像牛这样以强壮体力著称的动物。这种关联性使得鸟类在中国艺术中极受欢迎。鸟类的形象往往更贴近中国社会文化精英，他们崇尚人文和学术。**中国艺术图像体系中常见的鸟类包括鸦科、雉科、燕科、水鸟和沼泽鸟。**

麻雀：是传递喜讯的使者，象征和谐与阳刚之气。

乌鸦：古老的太阳象征，与“红鸟”形象相关。在汉代哲学著作中，乌鸦被描述为生活在太阳上的神奇鸟类，这一形象也出现在中国古代艺术中。

鸽子：鸽子象征和平与宁静，同时代表对后代的关爱。在中国文化中，鸽子还是长寿的象征之一。

大雁：大雁与天鹅一样，作为候鸟，是春天的象征，同时也象征自然界周期的循环与更替。此外，大雁还象征人的孤独感、身处异乡的惆怅和对家乡、亲人、朋友或爱人的思念。飞翔的大雁和雁鸣常常唤起深切的乡愁。因此，大雁的形象也寓意与亲近之人

早日重逢，家庭幸福。大雁是佛教象征，关联于释迦牟尼的一次前世经历，其别名为“雁王”。因此，大雁的名称常用于佛教建筑的命名。大雁还被用作四品文官的等级标志。

鹤：传统上，鹤的形象与长寿相关。其修长的脖子和双腿被认为能吸收“气”，帮助其寿至千年。鹤的脖颈曲线象征智慧，它能滞留轻率的言辞，为深思熟虑和慎重答复争取时间。鹤和松树、岩石一起象征长寿与智慧，同时也是“和平、和谐”的同音字。此外，鹤与莲花、和谐的字词音同“和”，因此鹤常寓意官运亨通或长寿安康。在佛教艺术中，鹤与长臂猿的组合（“猿鹤”）象征长寿。著名的鹤、鹿和松树的组合象征“幸福、繁荣与长寿”。

翠鸟（翡翠）：翠鸟以其深邃浓郁的青绿色羽毛在中国绘画中象征美丽、优雅和高贵。中国文学中常以翠鸟比喻佳人，“翠鸟眉”更是对女子外貌的极高赞誉。翠鸟成双成对筑巢，因此在中国也被视为夫妻忠贞的象征。

黄鹂（莺）：被视为少女美德的象征。其歌声优美，可以带来喜悦。

燕子（燕）：是春天到来的象征，与开花的梅树一起，寓意“春日色彩的回归”。

鹰与隼：猛禽的形象在元代蒙古统治时期的中国绘画中广为流传，因为蒙古贵族喜欢狩猎并用隼鹰捕猎。鹰与隼象征敏锐、力量、权威、速度和洞察力。坐在松树上的鹰象征长寿，而孤鹰立于山岩上则象征斗士。然而，在中国传统绘画中，这些猛禽形象并不常见，可能与其所代表的争斗和暴力有关。

孔雀：可能是凤凰形象的原型。在中国古代，孔雀栖息于黄河流域，被视为神圣的鸟类。唐代随着萨珊文化艺术进入中国，孔雀的形象得到了更广泛的传播，与凤凰的语义相近，孔雀象征女性之美与繁衍生息，同时也是七品文官的等级象征。

鹌鹑：鹌鹑的形象与和平的祝愿相关，其汉字名称由两个字组成，其中第一个字是“安”，与“和平、安定、繁荣”同音。画面中常出现两只或九只鹌鹑的组合。鹌鹑与禾穗（禾）的组合，构成“安禾”的谐音，意为“和平与和谐”。

公鸡：“功名富贵”（功名福贵）是中国文化中以公鸡为主题的画作常见寓意，表现为公鸡啼鸣于牡丹花丛中。公鸡报晓象征幸福，因为“鸡”（吉）与“幸福”同音。有时“公鸡”的全称“公鸡”（功鸡）被简化为“公”，这个字的发音接近“功劳”的“功”。中国谚语“雄鸡一唱天下白”就运用了这种谐音，表达祝愿人们获得显赫的功绩与光明的前途。此外，公鸡啼鸣与“名”（名字、名誉）同音，代表名声与幸福，而牡丹则象征富贵。因此，公鸡在牡丹中的画面寓意祝愿获得名声、幸福、财富与高贵，

象征事业成功。同样，“冠”一词既指公鸡的鸡冠，也指官帽，隐喻仕途顺利，步入仕界。

鹦鹉因其绚丽的羽毛成为美丽的象征，常用作年轻未婚女性的象征。

天堂捕蝇鸟象征着纯洁与美丽。雌鸟的羽毛呈红棕色，腹部为浅色，喉部呈灰色；而雄鸟在其一生中外貌会发生变化。幼年时期，它们与雌鸟相似，但喉部是黑色的，眼部周围有明亮的蓝色环。到了第二年，它们的尾羽会长到约20厘米；第三年时，雄鸟的羽毛变为全白色，尾羽长度可达30厘米。有趣的是，在中国画中，艺术家通常描绘一对天堂捕蝇鸟，而画中的两只鸟通常都拥有长尾羽，即画中的两只鸟实际上都是雄鸟。

喜鹊：在中国文化中，喜鹊象征着幸福与美满爱情。其名称“喜鹊”中的“喜”与“幸福、欢乐”同音，因此有一句俗语“喜鹊报喜”，即“报喜的喜鹊”。若画中只有一只喜鹊停在开花的梅树枝头，这一画面是“眉梢喜事”的隐喻（“梅”与“眉”同音），寓意喜悦和幸福。若画中有两只喜鹊，则代表双倍的美好祝福。

戴胜鸟：在中国画中，戴胜鸟与梅花、竹子、水仙一起构成了一个象征长寿的寓意图景。其隐喻“天仙赐寿”来源于音义联想：“戴胜”中的“寿”与“长寿”同音；“天竹”与“天仙”（中的“天”同音，“水仙”与“仙人”同音，“竹”则与“祝”音近。因此，这种画面寓意祝愿长寿与幸福。

鸭子：“鸭”字的发音与“第一”或“最佳”同音。在画中，成双成对的鸭子与荷花一起，象征着在科举考试中取得第一的美好愿望。词语“鸳鸯”指的是鸳鸯这一成双的鸟类，其中雄鸟羽毛色彩鲜艳，雌鸟则以朴素的灰色为主。鸳鸯自古以来是婚姻幸福与家庭美满的象征，雄鸟与雌鸟寓意恩爱夫妻。画中“紫鸳鸯”以其鲜艳的红棕色羽毛象征高贵之人，并且与古代七品文官的身份相关。

野鸡（雉鸡）

野鸡是体现阴阳哲学思想的重要意象：雄野鸡象征阳；雌野鸡象征阴。雄野鸡以其美丽的羽毛和勇敢的性格在中国受到高度评价，特别是在求偶时期，它们无畏地与其他雄鸟竞争。野鸡也是不同品级官员的象征，其中“金雉鸡”出现在皇室的礼仪服饰中，而“山雉鸡”的羽毛则装饰着武士的头盔，象征着勇敢与爱国精神。

鹤：鹤常出现在中国花鸟画和诗歌中，是一个重要的文化意象。鹤的中文名称“鹭”与“俸禄”（官职收入）以及“路”（道路）同音。在莲花中出现的鹤象征着儒家“德行官员”的理念，以及仕途顺利的美好愿望。鹤与鱼一起出现时，寓意“俸禄有余”（与“有余”同音），是象征财富与富足的吉祥图案。

昆虫和蜘蛛类

蝴蝶：象征意义源于“蝶”字与“耋”（指 70 至 80 岁的老人）的谐音，在中国传统文化中，这一年龄被视为人类寿命的极限。因此，蝴蝶成为长寿与幸福晚年的隐喻。带有蝴蝶装饰的物品通常被用作赠送长者的礼物。此外，另一个不太常见的“蝴蝶”词汇“胡”（Hu）在南方方言中读作“福”，意为“财富”或“幸福”。这些词的音同符合道教和佛教对蝴蝶意象的理解。蝴蝶的生命周期（毛虫、蛹、蝴蝶）既象征着从一种形态转变为另一种最终获得永生，也隐喻了轮回与涅槃。蝴蝶翩翩起舞的意象还与春天、花朵——女性、青春和美丽联系在一起。

螳螂：由于螳螂的攻击性和无畏的特性，它常以捕猎者的姿态出现在画作中。螳螂的形象与成语“螳螂捕蝉”相关，该成语寓意：那些只顾眼前利益而忽视未来隐患的人，可能会面临不利后果。

蜘蛛（喜）：蜘蛛的“喜”与“喜悦”的发音相同，因此常被用作女性装饰品上的图案，象征幸福和喜庆。

蟋蟀：蟋蟀因其清脆的鸣叫声而广受喜爱，是家庭温暖、舒适与平静的象征。相比蚱蜢，蟋蟀的鸣声更加丰富。只有雄性蟋蟀能鸣叫，其形象在中国绘画中象征夏季、勇气和斗志。

蜻蜓：中国神话中，蜻蜓被视为龙的化身，而龙是幸福的象征。在风水学中，蜻蜓预示新的开始并带来繁荣。其轻盈灵动的飞舞象征变化，尤其是转向过去或反思的能力。这种昆虫的灵活性还被视为平衡与力量的象征，代表随着年龄增长而培养的品质。此外，蜻蜓常与和平和谐联系在一起，人们相信观察蜻蜓的飞舞会带来内心的宁静。蜻蜓与水的关系也被神话化，其在水面飞舞的动作象征超越表面，寓意对人生意义的更深探索。

蝉：蝉的意象来源于其自然生命周期（从地下幼虫蜕变成蝉），中国人将此过程视为从地下世界重生的能力。因此，自古以来，蝉与长生不老的观念紧密相连。在吉祥寓意中，蝉象征长寿与健康。在文学和诗歌中，蝉被描绘为“歌唱的昆虫”，其鸣声象征自然美与诗意灵感，同时也是脱离尘世烦恼的象征。然而，蝉的形象也可能暗示秋天、老年和孤独感。相比之下，蝗虫则象征富足与子嗣繁茂。

两栖类与爬行动物

蟾蜍/青蛙：蟾蜍和青蛙在中国神话与象征体系中占据重要地位。根据古代宗教观念，蟾蜍与水元素相关，被视为能降雨的神圣动物，雨水能带来丰收。后来，蟾蜍被纳入“月亮”相关的宇宙学形象，与兔子类似。有传说称，蟾蜍的背部能生长灵芝，象征长生不老。从明代初期起，蟾蜍逐渐与财富相关联，成为神祇的象征之一，带来物质富足。

乌龟：乌龟是中国艺术和装饰工艺中最古老、最持久的主题之一。在中国神话中，乌龟被视为地母的化身，具有宇宙创造与宇宙结构的象征意义。乌龟的背壳被认为是世界空间的体现，能支撑大地。古代中国存在“神龟”的崇拜，认为它寿命极长，是“五大圣兽”之一。乌龟的形象代表永生，同时也与知识和学术联系在一起，因而经常出现在砚台的装饰中。

<u>鱼类和甲壳类</u>

鱼：鱼是最古老的艺术形象之一，后来被赋予了多重意义，源于道教、儒家和佛教的象征，以及汉字读音的特点。汉字“鱼”（yú）与“余”同音，意为“富余、剩余、盈余”，因此鱼象征着“年年有余”的繁荣和富足。在道教的意象中，鱼或一群在水中嬉戏的小鱼象征自然的纯真和隐士的独处，代表那些选择精神修炼之路的人。钓鱼在道教文学中直接与领悟“道”的过程相关，渔夫本身就是道家智者的化身。例如，《庄子》的作者常被描绘成这样的形象（因此，风景画中常常引入独自持竿垂钓于岸边或小舟上的渔翁）。在佛教的象征和图像中，鱼则是佛陀的隐喻。

鲤鱼：有一个众所周知的传说，鲤鱼逆流而上，跃过龙门，化身为龙。因此，鲤鱼象征着坚持和毅力。同样，鲤鱼的形象也象征着好运、军功、幸福、长寿，并具有驱邪避凶的作用。

虾：“万万顺”——意为“一切顺利”。古时候在浙江省，每逢新年，即春季的第一个月，餐桌上都会摆上火红的虾，这样的款待寓意着整年的幸福和美好的命运。虾以其敏捷、跳跃和生命力而闻名。因此，虾在象征意义上代表了在所有事务中保持和谐、灵活，并同时取得成功的能力。

螃蟹：在中国的象征体系中，螃蟹是吉祥的象征。汉字“蟹”的发音与“谐”、“协”相同，意为“和谐、协调”。此外，螃蟹也是强有力的护身符之一。螃蟹爬上芦苇杆的图案，象征着“金榜题名”的愿望，即在科举考试中取得成功，进而获得官职晋升。

数字隐喻

两只翠鸟栖枝。翠鸟的中文名称“白头翁”意为“白头偕老”。一对翠鸟象征夫妻和谐美满的关系，寓意夫妇白头偕老，共享长寿和幸福的生活。在牡丹花（象征显贵和富足）枝头的翠鸟组合，传达了夫妻安定、长寿、富足的祝愿。

两只孔雀。象征事业成功、宏图大展。

一对鸳鸯。鸳鸯象征夫妻幸福、美满家庭和爱情忠贞。

两条鲶鱼。图案中通常描绘两条鲶鱼（“鲶”与“年”同音），象征“年复一年”的连续性。与大橘子搭配，则寓意“大吉年年”；与灵芝一起则象征“年年如意”，祝愿一生遂心如意。

两尾鲤鱼。象征家庭和谐与幸福的婚姻。

五只蝙蝠（五福）。蝙蝠象征五种福气：长寿、富贵、平安、好德（德行）和善终（安然离世）。

五只小鸡。寓意“五子登科”，描绘五只小鸡栖于巢中（五子登科）。与公鸡或母鸡一同出现，表达对后代学业有成、考试顺利、仕途辉煌的美好祝愿。

九只山羊。“九羊献瑞”寓意“九”代表中国数字文化中的圆满与完美。九只羊（“羊”音同“祥”）象征至高无上的阳气和九重福祉，可解读为对事业、生活一切顺遂的祝愿。

九只鹌鹑。“九代同堂”常用菊花与九只鹌鹑的组合来表现。菊花是隐士（君子）的象征，其发音“菊”与“居”（意为居住）谐音，寓意高尚之人和“共居九代”。九只鹌鹑与菊花搭配，传递家庭和睦、健康长寿和团结的美好愿望。同时，九只鹌鹑也代表“永远的和平”，因为“九鹌鹑共处”与“长久和平”发音相似。

十头牛（或水牛）。十头牛的题材在禅宗画家中广泛流传，寓意“禅宗的精髓”。最著名的版本是郭庵释圆的《十牛图》，描绘了大乘修行的十个阶段：“寻牛”“见迹”“见牛”“得牛”“牧牛”“骑牛”“忘牛存人”“牛人双忘”“返本还源”“入市随缘”。寻找“牛”象征对“真理”的追寻。

百马图。是多幅著名卷轴画（如李公麟、郎世宁）的主题，象征强健有力的动物、为民服务的官员以及更广泛的中国人民。

山林百鹿。这一主题在18世纪的中国宫廷艺术中特别流行。鹿象征长寿，并因“鹿”与“禄”谐音，寓意仕途顺畅与财富富足。

百鸟朝凤。寓意和平与丰饶的百鸟图包含许多种类的鸟类，常与松树、梅花、竹子搭配。该题材在明代尤其流行，其中经典画面包括百鸟环绕着凤在牡丹丛中起舞，象征对凤的尊敬和赞颂。

百蝶图。《百蝶穿花》象征着百倍的春日之美、女性的魅力和爱情的幸福。

著名中国动物题材画家词典[1]

边维祺（边寿明）（1684－1752），江苏淮安人。诗人、画家、书法家。以泼墨技法绘制野鹅而著名，同时也创作山水画和花卉画。

边景昭（边文进）（？－约 1429），福建沙县人。明代初期花鸟画大师，宫廷画派的代表。专注于花鸟画（“花、果、羽毛”），以工笔技法精心绘制细节，创作出色彩斑斓的装饰性作品。他的三个儿子卞初祥、卞初芳、卞初山也继承了他的风格，活跃于 15 世纪上半叶。

卞永誉（1645－1712），辽宁盖县人。画家、书法家、诗人，同时也是绘画和书法收藏家及鉴赏家。他的花鸟画以花卉、草木为主，著有《师古堂书画记》和《师古堂书画汇考》。

王维（701－761 或 698－759），山西太原人。著名诗人、画家、绘画理论家和作曲家。他以山水画和人物画（尤其是单色泼墨技法）闻名，是北派画风的奠基人。他开创了一种新颖的绘画风格，用笔自由奔放，抛弃了传统的线条勾勒和局部着色。

王概（1645－1707 后），浙江嘉兴人。考古学家、山水画家、诗人和书法家。他是《芥子园画谱》第一卷的作者，也是第二卷和第三卷的编纂者之一。

王谷祥（1501－1568），江苏常州（今苏州）人。画家、书法家、篆刻家和诗人。他的创作主题包括山水画和花鸟画，注重写生。

王谕（14 世纪中叶），河南鲁县人。书法家、花鸟画大师，擅长绘制鱼类和龙，并撰写了绘画理论著作《彩绘法》。

王丽（1813－1879），江苏太仓人。书法家、画家，专注于山水画和花鸟画，尤其喜欢描绘山石与岩石。

王翎（18 世纪），南京人。画家，擅长花鸟画、山水画和人物画。

王鸣升（1722－1797），上海嘉定人。书法家、画家，以花鸟画为主，书法风格偏向隶书与行书。

王美鼎（18 世纪末），安徽休宁人。诗人、书法家和画家，以宋元时期的山水画和花鸟画风格为主。

王蒙（1308－1385），浙江湖州人。元代四大家之一，是赵孟頫和管道升的外孙。他的作品以山水画和花鸟画为主。

[1] 论文研究中提到的艺术家姓名及其画作被分析的艺术家姓名以红色突出显示。

王冕（1287－1359），浙江诸暨人。著名画家、篆刻家，以梅花、竹子和山石的单色画闻名。他出身农民家庭，以艺术创作为生。

王肃（1794－1877），江苏扬州人。书法家、画家、篆刻家和诗人。他是“扬州八怪”之一，风格接近黄筌。

王涛（约1800年），江苏扬州人。画家，擅长描绘元代传统的山水画和花鸟画。

王武（1632－1690），江苏常州（今苏州）人。收藏家、艺术鉴赏家、画家，擅长花鸟画和山水画。

王振（王一亭）（1866－1938），浙江湖州人。画家、书法家，活跃于上海，以泼墨技法描绘花卉、果实、鸟类及动物，作品风格深受日本欢迎。

王渊，14世纪中期，钱塘（今浙江省杭州市） 画家，早年师从赵孟頫，擅长山水画（山水画）、人物画（人物画）和花鸟画（花鸟画）。在花鸟画领域，他坚持写生创作，延续了黄筌的传统。

文洛，1790－1899，吴江（今江苏省） 画家，专注于山水画和花鸟画。他尤其擅长描绘花卉、草木、昆虫、螃蟹以及其他水生和河流生物。

文徵明，1470－1559，常州（今江苏省苏州）著名画家、书法家、诗人和学者。他精通各种画风，包括对古代名家风格的深入研究。他擅长描绘实地景色，最喜爱的题材是山水画，同时涉猎其他题材。他以画竹子和兰花闻名。作为苏州“吴门四才子”之一，他在明代“吴门画派”中占据重要地位，并与唐寅、沈周、仇英并称为“明四家”。文徵明的三位儿子文彭、文嘉和文泰也成为著名画家。

文同，1018－1079，梓潼（今四川省） 著名画家、书法家和文学家。他精通各种书体，在绘画中擅长山水画和花鸟画，尤喜用墨画竹石和梅花。

文仲翰，19世纪 ，画家，主要从事花鸟画创作。

改琦，1773－1828，新疆 ，著名画家、书法家和诗人。他是维吾尔族，主要居住在松江（今上海）。擅长山水画、人物画和花鸟画，尤其以小尺幅的兰花和竹子画见长。

高翔，1688－1753，甘泉（今江苏省扬州），著名画家、书法家、篆刻家和诗人，擅长山水画和花鸟画。他喜欢写生，画风简练。晚年因右手瘫痪，改用左手作画，被归入“扬州八怪”之一。

高凤翰，1683－1749，胶州（今山东省），著名画家、书法家、篆刻家、收藏家和艺术鉴赏家，亦是诗人。擅长山水画和花鸟画。因右手瘫痪，改用左手作画，被列入“扬州八怪”。

高其佩，1672－1734，铁岭（今辽宁省），杰出的画家，以指画（指画）闻名，同时也采用传统的学院派画风。他擅长山水画、人物画和花鸟画，曾在政府任职并担任重要的军事职务。

高云，约1849－1921，仁和（今浙江省杭州），书法家、古文物鉴赏家和画家。他擅长山水画和花鸟画，追随朱耷和石涛的传统。

高阳，17世纪上半叶，四明（今浙江省宁波），画家，擅长山水画和花鸟画，尤其喜欢画竹子和奇石。

顾恺之，约346－407，无锡（今江苏省），画家、书法家、画论家和诗人，是人物画领域的杰出代表。

顾洛，1763－1837后，钱塘（今浙江省杭州），画家、书法家，涉猎多种题材，包括山水画、人物画和花鸟画。他以描绘古装美女著称，曾在朝廷任职。

顾淳，1765－1832，常州（今江苏省苏州），显赫官员，擅长书法与绘画。在花鸟画中，他尤爱画兰花。

管道升，1262－1319，湖州（今浙江省吴兴），画家、书法家，赵孟頫之妻。她以兰花画和书法闻名，同时擅长画竹子、梅花、室内景致和佛教主题。她曾在湖州的一座寺庙中创作了一幅超过三米高的巨型竹石壁画。

戴进，1388－1462，钱塘（今浙江省杭州），杰出的画家，擅长各种画科。早年曾是珠宝匠，后改从事书画创作，靠卖画为生。他是浙派画派的创始人，其艺术遗产被归为北派画风。

石涛，1641－1719，全州（今广西），杰出的画家、画论家和诗人，涉足所有画科，是清初独立（在野）或创新画派的代表人物之一。他是“黄山画派”的重要成员，也是“扬州八怪”之一，在西方艺术史上受到高度评价。

丁仁，浙江省汉贤，收藏家、书法家和花鸟画画家。

丁云鹏，1547－1628，海阳（今安徽省休宁），画家、书法家，曾为宫廷效力，擅长山水画、人物画和花鸟画。他的作品包括长卷、扇面和屏风。

德林活动于19世纪末。官员，曾任职于汉军（汉人军队），是河南一地区的地方行政长官。以擅长书法闻名，精通楷书、隶书、草书和篆书等多种书体。同时也从事绘画，主要创作花鸟画。

任仁发（1255－1327）出生于松江（今上海）。画家、书法家。在政府部门担任灌溉事务的专业官员。绘画领域主要从事花鸟画和人物画，但尤以画马闻名，其作品不逊色于赵孟頫。

任伯年（1840－1896）出生于山阴（今浙江绍兴）。出身商人家庭，主要生活和创作于上海。凭借天赋和勤奋成为一名画家，精通各种绘画题材。在花鸟画领域形成了独具特色的个人风格，对20世纪中国传统绘画的发展产生了重要影响。

任熏（1835－1893）出生于萧山（今浙江）。知名画家、书法家。主要创作人物画和花鸟画，擅长小幅构图，风格富于想象力，突破传统经典规范。

任预（1853－1901）出生于萧山（今浙江）。任熏之子。画家，主要创作山水画和花鸟画，延续了父亲的艺术风格。

易元吉 11世纪初，出生于长沙（今湖南）。知名画家，花鸟画领域的代表人物，延续徐熙（10世纪后期）的传统，特别喜爱描绘蝴蝶和其他昆虫，也擅长画猴子和其他动物。

英保活动于18世纪末至19世纪初。满族人。诗人、书法家、画家。主要创作山水画和花鸟画，喜爱指画（指画艺术），并擅长篆刻。

柯勋 18世纪中叶，出生于成都。画家、书法家。擅长花鸟画，特别是画鹅，风格师从边寿民。

赖庵元代画家（1279－1368）。创作了《鱼与水草》等作品（创作时间不详）。

郎世宁（Giuseppe Castiglione，1688－1766）出生于意大利米兰。耶稣会士，传教士。到达广州后学习中文、习俗和文化，后移居北京，并取名“郎世宁”。担任康熙、雍正、乾隆三朝的宫廷画家和建筑师。他的绘画结合了欧洲的技法和中国的传统风格，尤以花鸟画著称，也擅长肖像画、山水画和叙事性构图，尤其擅长画马。郎世宁在中国绘画史上占有重要地位。

李公麟（1049－1106）出生于舒城（今安徽潜山）。杰出的画家，擅长人物画，发展并完善了白描技法（以线条勾勒的绘画）。尤爱画马。

李迪（1100－1197后）出生于河阳。南宋皇室画院画家（1174－1197），开封皇家画院成员，也是杭州皇家艺术学院26名画师之一。以现实主义风格创作山水画，擅长装饰性手法绘制水果、花卉、竹子、动物和鸟类。部分作品是对同时代诗作的插图。

李茵（1616－1685）出生于钱塘（今浙江杭州）。女画家、诗人。创作花鸟画，风格受陈淳影响，特别喜欢画野鹅。

李茵活动于 17 世纪末至 18 世纪初，出生于扬州（今江苏）。画家，创作山水画和花鸟画。

李苦禅（1899－1983）出生于高唐（今山东）。画家、书法家、教育家，出身贫寒农家，师从徐悲鸿和齐白石，后者认为他是最优秀的学生。自 1926 年起在北京教授绘画，1950 年后在中央美术学院任教至去世。擅长以写意技法绘制花鸟画，作品充满大胆和自然的笔触。

李流芳（1575－1629）出生于嘉定（今上海）。画家，创作山水画和花鸟画。

李霄活动于 16 世纪后半叶至 17 世纪初，出生于无为（今安徽）。画家，擅长山水画和花鸟画，喜欢描绘草木和昆虫。

李唐（约 1050－1130）出生于三城（今河南孟县）。杰出的画家，擅长山水画、人物画和花鸟画，传承并发展了南派画风，曾任皇家画院院长。

李方膺（1695－1755 后）出生于南通（今江苏）。知名画家，擅长画松、竹、石、兰、菊、鱼和昆虫，尤以梅花画闻名，是“扬州八怪”之一。

李鱓（1686－1758 后）出生于兴化（今江苏）。著名画家、书法家、诗人。多才多艺，是“扬州八怪”之一。

林良（1416－约 1480）南海（今广东广州）著名画家，擅长花鸟画。常绘制以四季为主题的系列作品，每幅画中描绘两只鸟（如锦鸡、野鹅等），结合工笔与写意技法。他也擅长单色画，曾担任宫廷画师。

冷枚（17 世纪－18 世纪初），胶州（今山东胶县），著名画家，涉足多种画风，尤擅仕女图和带有建筑元素的山水画，曾在宫廷任职。

刘采（活跃于 1068－1086 年），画家，专注于描绘水中游鱼，活动于北宋神宗年间。

吕纪（1477－?），鄞县（今浙江宁波）著名画家，精于多个画种，尤其以花鸟画闻名。他曾受邀为宫廷画师，兼任翰林院官职，并掌管锦衣卫相关事务。

吕坚（16 世纪末－17 世纪），画家，专注花鸟画创作。

马兴祖（活跃于 1130－1160 年代），河中（今山西永济）画家、艺术鉴赏家，擅长多种画风，包括花鸟画，是宋代皇家画院的成员，并对宫廷收藏品进行了鉴定。

马远（约 1170－约 1240），河中（今山西永济），杰出的画家，擅长多种画风，尤以抒情诗意山水画著称。董其昌将他归为北派画家，曾在宋代皇家画院任要职。

牧溪（法常）（13 世纪），开封，僧人画家，禅宗画的杰出代表，其作品在日本尤为流行，目前公认仅有三幅画作由中国传至日本，创作于 1241 年前后。

梅清（1623－1697），宣城（安徽省），著名画家、书法家、诗人，以山水画见长，也画梅花和松树。他曾在黄山与石涛共居多年，以大幅卷轴画和精致的册页作品闻名。

缪家慧（19 世纪末－20 世纪初），昆明（云南省），女画家、书法家，才艺多样，尤擅花鸟画。曾任慈禧皇太后御用画师，称为“代笔之手”。

倪瓒（1301－1374），无锡（江苏省），著名画家、书法家、诗人，主要创作山水画，也绘竹石。他是“元四家”之一。

倪长勋（19 世纪下半叶），画家，专注于花鸟画创作。

潘天寿（1897 或 1898－1971），宁海（浙江省），画家、书法家、艺术理论家，涉足几乎所有画种，是苏联艺术科学院荣誉院士。

蒲华（1834－1911），秀水（今浙江嘉兴），画家，擅长山水画、花鸟画，以墨竹著称，发展出独特的画风。定居上海，工作室名为“九琴十砚斋”。

苏汉臣（？－约 1167），开封（河南省），宋代皇家画院画家，早期以寺庙壁画和佛道题材卷轴著称，后转向贵族妇女及儿童题材创作。

苏轼（苏东坡）（1036－1101），眉山（四川省），著名文学家、诗人、哲学家、书法家、画家及艺术理论家。他喜画老树怪石，以红墨画竹而闻名，是文人画的杰出代表之一，同时曾任职于朝廷。

徐子（14 世纪），明代宫廷画家，擅长绘制猎禽，主攻花鸟画。

徐悲鸿（1895－1953），宜兴（江苏省），20 世纪杰出画家，曾于 1917 至 1927 年在日本、法国和德国学习。回国后兼修西洋绘画和国画，从 1949 年到 1953 年任全国美术协会主席。

徐渭（1521－1593），山阴（今浙江绍兴），杰出的画家、书法家、文学家，擅长写意画。他的艺术风格影响深远，其追随者形成了“青藤派”。

虚谷（1823－1896），歙县或徽州（今安徽歙县），著名画家、书法家、诗人，擅长山水画和花鸟画，尤喜描绘松鼠和金鱼，其作品富有一定的讽刺性。

徐熙（10 世纪下半叶），江宁（今南京）或钟陵（今江西进贤）杰出画家，花鸟画大师，创作题材涵盖花草、竹石、昆虫等。他创立了以他为名的花鸟画“许派”，与黄荃为代表的院体画风形成对抗。

薛稷（649－713），唐代画家、书法家、政治家，被誉为唐初四大书法家之一，与虞世南、欧阳询、褚遂良齐名。

项元汴（1525－1590），秀水（今浙江嘉兴），艺术鉴赏家、书画收藏家和陶瓷收藏家，出身富裕世家。他虽非职业画家，但在书法和绘画方面成就显著，花鸟画题材包括松树、竹子、梅花和兰花，风格偏爱写意和单色画。

项元华（18 世纪），画家，擅长花鸟画。

唐寅（1470－1523），吴县（今江苏苏州）杰出的画家、书法家、诗人，涉及多种题材，包括花鸟画，被列为“明四家”

滕昌祐（9 世纪），吴（今江苏省），从 881 年起从事绘画，为花鸟画家，同时也是书法名家。

吴俊卿（吴昌硕）（1844－1927），安吉（浙江省），著名画家、书法家和篆刻大师。作为画家，他涉猎多种画风，但以花鸟画最为著名。他的画作常以日常生活中的事物为题材，如花卉、葡萄、莲花、瓜果等。在日本颇受欢迎，对 20 世纪中国画家影响深远。

吴镇（1280－1354），秀水（今浙江嘉兴），

杰出的画家、书法家，以山水画闻名，同时也擅长花鸟画，尤其喜绘竹石。他是“元四家”之一。

方坦（17 世纪），常州（今江苏苏州），

职业书画装裱匠，同时也是画家和书法家，擅长花鸟画，尤其偏爱画兰花、竹子和石头。

韩干（8 世纪），

著名画家，以动物画见长，尤其擅长描绘马匹。

韩滉（723－787），长安，

唐代画家和政治家，其代表作《五牛图》现藏于北京故宫博物院。

黄居寀（10 世纪末－11 世纪初），成都（四川省）

花鸟画大师，著名画家黄荃之子与学生。

黄荃（903－968），成都（四川省）

杰出的画家，涉猎多种画风，但以花鸟画著称。他是花鸟画院体画派的创始人，其创立的工笔无勾描画法成为 11－13 世纪画院画家的典范。

黄慎（1687－1770），宁化（福建省）

著名画家、书法家、诗人，擅长山水画、花鸟画和人物画。他不仅创作宗教题材，还描绘普通百姓如渔夫、商人等，是“扬州八怪”之一。

曹霸（8 世纪）

唐代画家，以画马著称，其作品虽未传世，但赵孟頫曾高度评价其技艺，认为他与韩干一样注重传达古画的神韵（古意），而非仅追求外在的相似性（形似）。

金农（1687－1763）仁和（今浙江杭州）

著名画家、书法家、诗人，53 岁后才开始从事绘画。他的画题材广泛，包括竹子等。他未曾出仕，是“扬州八怪”之一。

邹一桂（1686－1772）无锡（江苏省）

著名画家、诗人，主要从事工笔花鸟画创作，其作品装饰性强。曾在清廷任职。

邹元斗（17 世纪末－18 世纪初）娄县（今上海松江）

画家、书法家、诗人，主要从事花鸟画，尤其擅长画桃花，创作时常以写生为基础。

蒋廷锡（1669－1732），常熟（江苏省）

杰出的画家、书法家，花鸟画大师，擅长画花卉、鸟类和昆虫，既有鲜艳的装饰风格，也有单色水墨画。他是清代皇家画院成员，并在朝廷担任多项高官职务，包括兵部尚书和皇太子导师。

齐白石（齐璜）（1863－1957），湘潭（湖南省）

著名画家、书法家、篆刻家，早年从事木工。1917 年定居北京，专注于国画创作。他的作品题材广泛，尤以花卉、虾、青蛙和小鸡为著名。1953－1957 年间任全国美术家协会主席。

齐之鸾（17 世纪）

清代画家，在花鸟画领域采用学院派风格创作。

崔白（?－1074），濠梁（安徽省）

北宋时期著名画家，是花鸟画的代表人物之一。

钱选（约1235年—1299年后），湖州（今浙江吴兴）

著名画家、书法家、诗人，擅长多种画风，尤以花鸟画闻名。他描绘鸟类、花卉、草木、昆虫、竹子和石头，是该领域的杰出代表。

钱洪（19世纪末—20世纪初），武昌（湖北省）

画家，主要以花鸟画著称，其风格受邹一桂影响。他曾在四川担任官职。

赵麟（14世纪中期）

画家，是赵孟頫的孙子。他参与了著名长卷《马与马夫》的创作，与其祖父和父亲共同完成了这一作品。

赵孟頫（1254年—1322年），湖州（今浙江吴兴）

杰出的书法家、画家、诗人。在书法领域，他的《洛神赋》《道德经》等作品享有盛誉。在西方文献中，他常被视为以画马见长的动物画大师。然而，他在所有画风中均有卓越表现，包括历史题材、山水画、竹石以及兰花画。他独创了一种画风，注重整体轮廓与自由线条，用飞白技法（干笔笔法）营造细腻的画面效果。赵孟頫的创作启发了黄公望和倪瓒的山水画流派，对山水画发展具有深远影响。他有时被归为“元四家”之一。

赵佶（徽宗皇帝，1082年—1135年），涿县（河北省）

北宋皇帝，1101年至1125年在位。他是艺术的赞助者，搜集并编纂了著名的《宣和画谱》。赵佶本人也精通书法与绘画，尤其是在花鸟画领域留下了丰富的艺术遗产。

赵昌（10世纪末—11世纪初）广汉（四川省）

杰出的画家和书法家。他在花鸟画领域成就卓越，特别擅长描绘花卉、果实、草木和昆虫，以对自然的观察和写生为特点。

赵之谦（1829年—1884年）

出生地：会稽（今浙江绍兴）

杰出的画家、书法家、篆刻家。他在花鸟画领域深受徐渭、朱耷、恽寿平和石涛的影响。他继承了“扬州八怪”的传统，并在作品中融合了绘画、书法、诗歌和篆刻，强调以观察自然为基础的独创性，反对盲目模仿古代大师的作品。

周昉（活跃于780—810年）

出生地：京兆（今陕西西安）

杰出的画家、文学家，出生于贵族家庭。他继承了同乡张萱的画风，是著名的人物画大师，尤其擅长描绘宫廷仕女、贵族肖像和宗教题材。他的作品体现了唐代女性的美学理想，是中国古典绘画的瑰宝之一。

周之冕（1542年—1606年）

出生地：常州（今江苏苏州）

著名画家，以花鸟画著称，尤其喜爱画鸟类。他在家中饲养大量鸟类，通过观察其行为创作画作，作品风格结合黄荃的精细技法和写意画的自由笔法，富有清新生动的艺术气息。

周臣（15世纪中期—约1537年）

出生地：常州（今江苏苏州）

杰出的画家，擅长山水画与人物画，尤其描绘过往时代中外貌独特的人物，对后世画家影响深远。

朱耷（八大山人）（1626年—1705年）

出生地：南昌（江西省）

杰出的画家、书法家、诗人，是文人画的重要代表人物。他擅长花鸟画和山水画，发展并创新了写意画技法。他的作品通过描绘难以辨别物种的鸟类和鱼类，传递了他对自然的主观感受，而非单纯再现现实物象。他的“印象主义”风格在西方艺术史研究中备受推崇。他出身于没落贵族，为抗议满清入侵而出家，信仰游离于佛教和道教之间。

朱瞻基（宣德皇帝，宣宗）（1399年—1435年，1426年至1436年在位）

明代皇帝，同时也是杰出的画家和书法家，擅长多种画风。

朱偁（1826年—1900年）

出生地：秀水（今浙江嘉兴）

书法家和画家，擅长花鸟画，尤其喜爱描绘瓜果和蔬菜。

郑燮（郑板桥）（1693－1765年）

出生地：兴化（江苏省）

著名文学家、画家、书法家、篆刻大师。作为画家，他擅长花鸟画，尤喜描绘竹子、兰花、梅花和奇石，多采用单色水墨画技法。他成功地将绘画、书法和诗歌三者融为一体，形成独具一格的艺术风格。他坚决反对盲目模仿经典样式，主张创作应基于对自然的深入观察。他是文人画的重要代表之一，也是“扬州八怪”之一。

周文矩（周文）（10世纪）

五代时期画家，擅长描绘园林中优雅女子及她们与宠物（如猫）的互动。

陈洪绶（1598－1652年）

出生地：诸暨（浙江省）

杰出的画家，虽涉猎多个画种，但以人物画最为著名。他出身贫寒，与普通百姓关系密切，不赞同文人画家“玩墨”的艺术风格。在清军入关后，他隐居山中伪装成僧人，后迁至杭州，以出售画作谋生。他的作品以构图简洁明快和强烈的装饰性著称。

陈淳（陈道复）（1483－1544年），常州（今江苏苏州）

著名画家、书法家、诗人。绘画领域以山水画和花鸟画见长，其风格深受友人文徵明的影响。

石恪（10世纪，生卒不详），成都（四川省）

五代时期画家，以大胆夸张的单色水墨画风闻名，其作品在日本尤为珍贵。据《宣和画谱》记载，965年，他曾受命装饰开封相国寺的墙壁，并可能被邀请加入皇家画院，但他拒绝了。他的作品主要描绘道教和佛教僧侣形象。

沈铨（沈南屏）（1682－1762年后），德清（浙江省）

花鸟画大师，以色彩鲜艳、装饰性强的“花卉羽毛”题材著称，作品中常描绘孔雀、雉鸡等珍稀鸟类及凤凰等幻想中的神鸟。他曾受邀赴日本，在当地广受欢迎，并创立了被称为“南屏画派”的画派。

沈周（1427－1509年），常州（今江苏苏州）

杰出的画家、书法家、文学家、诗人，擅长花鸟画与山水画，作品中常附有题诗。他是苏州画派的创始人，被列为“明四家”之一。

恽冰（1670年代－1710年代），武进（今江苏常州）

女画家，以家族传统风格从事花鸟画创作，其子孙及孙女也从事类似艺术活动。她是恽寿平的亲属。

恽寿平（恽格）（1633－1690年），武进（今江苏常州）

杰出的画家、书法家，出身于没落的名门望族。他曾参与抗清斗争，生活艰难，这些经历深刻影响了他的艺术风格。他以花鸟画成就最高，是清初花鸟画的代表人物之一，被列为“清初六大家”之一。他的作品不仅深入研究古代大师，也注重观察自然，对后世花鸟画家影响深远。

阎立本（约600－673年），雍州（今陕西省）

唐代杰出的画家，是早唐时期最具代表性的艺术大师之一。

术语词典

白描 – 一种绘画风格，以线条描绘为主，强调细致入微的细节表现。

文人画 – 文人画是“文人之画”，该术语由明代（1368 – 1644 年）著名绘画理论家和艺术史学家董其昌（1555 – 1636 年）提出。文人画这一概念在中国艺术研究中得到了广泛接受，同时也被西方学者所认可。

文人画的含义有两种主要解释：广义：文人画泛指非职业（业余）画家的作品，即那些没有担任公职的人（在中国帝制社会中，这种情况较为少见，僧侣除外），或是身为官员却仅将绘画作为闲暇之余自娱自乐的一种活动。狭义：文人画特指北宋（960 – 1127 年）时期，以文化名人、思想家、文学家苏轼（苏东坡，1036 – 1101 年）为核心形成的一个艺术创作群体以及其成员开创的绘画风格，这一风格常被称为“文人画派”（依据词语中“文人”一词的含义，即“知识分子、文人”）。文人画的风格通常被用来对比宫廷画院的职业画家，后者代表官方艺术的主流方向。文人画的艺术倾向在于优先表达画家自身对周围世界的独特感受，并因此选择了某些特定的艺术手段，如单色水墨、书写般的笔法以及书法化的绘画等。

文人画和中国绘画传统的结构性多样性问题以及将其划分为官方（学院派）与文人画派的正当性问题，在董其昌之后的中国美学理论中被积极讨论，并一直是学术界的重要研究课题。

这一问题还涉及一个更为根本的议题，即中国绘画是否可以划分为两个主要流派：“北派”和“南派”。这两个流派也是由董其昌提出的，他认为“南派”体现了文人画的理想，而“北派”则主要代表南宋（1127 – 1279 年）职业画家的创作。后来，对这两个流派的起源进行了更为详细的梳理和传承系统化。通常认为，“南派”以及文人画传统的创始人是王维，而其主要继承者和北宋时期文人画家的先驱者是苏轼的创作群体。

需要注意的是，文人画的兴起更多地受到社会心理因素的驱动，而非单纯的思想或美学因素。这种社会心理因素包括对当时统治政权政策的失望、对经济和内部政治危机加剧的忧虑。这种情绪不仅影响了地方官员，也波及到比苏轼及其同道更为忠于朝廷的首都贵族阶层。正是在这种氛围下，另一种风格“士大夫画”（“官僚和贵族之画”）应运而生。

国画 –19 世纪末出现的术语，指以墨或彩色墨在纸或丝绢上进行创作的传统中国画，通常不装裱于画框内，与欧洲油画或水彩作品有明显不同。

工笔-“工整的笔触”，是一种以细致入微的描绘和精细刻画为特点的绘画技法，被认为是学院派绘画的主要风格。值得注意的是，工笔风格是由社会地位较低的宫廷画家发展而来的，与之相对的是文人画中的写意风格（写意画），这种风格由有身份的知识分子画家（即文人，他们以诗歌、书法和绘画著称）所创立。工笔画起源于汉代（公元前206年－公元220年），与造纸术的发明几乎同时诞生。它在唐代（618－907年）得到发展，到了宋代（960－1127年）达到鼎盛时期。在宋代，工笔画以其精美的制作和讲究的艺术风格成为收藏的珍品，备受推崇。工笔画的基础是白描技法，其特点是明确的线条轮廓和细致的刻画。创作这样的画作需要画家具备良好的知识和技能，以及大量的时间、耐心和内心的平静。 由于工笔画的过程相当漫长，有时需要事先多次用明矾水覆盖纸张或薄丝，以防止墨水和油漆渗入。总的来说，这种风格需要优质的材料。工笔是中国传统绘画流派的主要风格，如人物画、山水画和花鸟画。

工笔淡彩 -工笔画中的一种技法，线条精细，色彩清淡。

工笔重彩 -工笔画中的另一种技法，线条精细，色彩浓郁鲜艳。

故事画 -叙事性绘画，着重表现文学、历史或宗教题材中的故事情节。

人物画 -人物画是中国传统绘画的一个主要类别，以描绘人为主题。其分支（子类别）包括：帝王和官员的肖像；佛教与道教神灵；神话和传说中的人物；叙事性风俗画；农业劳动与养蚕图；正式肖像画；生活肖像画；家族肖像画等。

楷书 -书法中“楷书”的意思，是一种规范化、易读性强的书写方式。

兰花画-以兰花为主题的绘画，属于花鸟画的一个分支。

翎毛画- “羽毛和毛皮”，主要描绘小型家禽（如猫、狗）和野生动物（如兔子）的绘画，接近动物画范畴。

隶书 - 书法中楷书的前身，较为古老的书体形式。

牡丹画 - 以牡丹为主题的绘画，属于花鸟画的一个分支。

鸟兽画 -以鸟类和动物为主题的绘画，属于花鸟画或特殊题材画的一种。

屏风画 - 用于屏风或隔扇的绘画作品。

泼墨- “泼洒之墨”，一种不拘泥于线条勾勒、强调墨迹泅染效果的画法。

写意 - “写意”，一种强调自由笔触和奔放墨迹的绘画风格，接近书法的意境。与工笔画风格相对。

行书- 书法中的“行书”，一种介于楷书和草书之间的书体，具有一定流畅性。

松画- 以松树为主题的绘画，属于花鸟画的一个分支。

仿古-模仿或再创古代绘画作品的一种特殊艺术形式。

花鸟画- 传统中国画的重要类别之一，以花草、树木、鸟类、昆虫及动物为表现对象。

花卉画-专注于花草描绘的绘画，属于花鸟画的分支。

禽鸟画 -以鸟类为主体的绘画，属于花鸟画的一个分支。

题签 - 画卷外部的标签，可由画作者、收藏者、拥有者或其他相关人士书写。

指画 -“指头画”，一种特殊的绘画技法，直接用手指蘸墨作画。

篆书 - 一种仿古的书法风格，模仿或借鉴古代字体。

竹石画 -描绘竹子和石头的绘画，属于花鸟画的分支。

虫鱼画 -“昆虫和鱼类”，花鸟画的一个分支，以昆虫和鱼类为表现对象。

山水画 - “山水画”，即中国传统风景画。

蔬果画 - 描绘水果和蔬菜的绘画，属于花鸟画的一个分支。

生宣- 一种特殊的绘画用纸或丝绢，表面经过多层涂胶处理以防墨迹渗透，用于工笔或写意画。