На правах рукописи

Чжан Юн

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

Специальность: 5.10.3. Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствовведения

Москва 2025

Диссертация выполнена на кафедре истории искусства и гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Научный руководитель: **Трощинская Александра Викторовна**
доктор искусствоведения, профессор кафедры реставрации монументально-декоративной живописи, главный хранитель Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Официальные оппоненты: **Астраханцева Татьяна Леонидовна**
доктор искусствоведения,
заведующая Отделом проблем художественного образования Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств ФГБУ «Российская академия художеств»(НИИ РАХ), Академик Российской академии художеств, Заслуженный работник культуры РФ

Винокуров Сергей Евгеньевич
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории искусств ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»,
старший научный сотрудник МАУК «Екатеринбургский музей изобразительных искусств»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»**

Защита состоится _____2025 года в 12 часов на заседании Диссертационного совета 24.2.440.01 на базе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, по адресу: 125080 Москва, Волоколамское шоссе, дом 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова и на официальном сайте https://академия-строганова.рф

Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «__»_____2025 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения _____ А.В. Трощинская

Общая характеристика работы

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 наряду с шаньшуйхуа (пейзаж) и жэньухуа («люди») представляется одним из самых важных в национальной китайской живописи *гохуа* на всем протяжении ее существования.

Сегодня еще остро ощущается недостаточность теоретических исследований, касающихся изучения общих проблем, связанных с осмыслением художественных процессов, появления стилей, направлений, жанров в изобразительном искусстве Китая. Мировое признание современных китайских художников в значительной степени зависит от использования ими в своих работах уникальных элементов прошлого традиционного искусства. Поэтому, изучение особенностей классического китайского искусства, в том числе анималистического жанра, чрезвычайно важно. Этим объясняется **актуальность** заявленной темы и ее **новизна,** которые подкреплены отсутствием отдельных серьезных исследований, которые были бы посвящены анималистическому направлению в живописи Древнего, Средневекового и Нового Китая, как и перспективам его развития.

Китайскую традиционную живопись отличают выраженные своеобразие и специфика, она существенно отличается от европейской как по технике, художественным приемам нанесения изображения (китайские художники рисуют кистью, смоченной черной тушью разных тональных градаций, или цветными пигментами на специальной бумаге и шелке), так и способами построения композиции и особым пониманием пространства. Для обрамления китайских картин не используется паспарту, как и рама или багет; их формат всегда обусловлен размером горизонтального или вертикального свитка, формой веера, альбомного листа или панно для ширмы. Их сюжеты полны скрытых смыслов и значений, требующих от зрителя определенного напряжения и вдумчивого постижения семантики образов.

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: *хуаняохуа* (цветы и птицы), *шаньшуйхуа* (пейзаж) и *жэньухуа* (человек, портрет).

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 со временем стала более сложной. В китайской же традиционной живописи эти процессы происходили гораздо раньше, а само понятие жанра объединяло произведения скорее по смысловому содержанию и не так зависело от их предметного наполнения.

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».

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.

В данной работе при отборе китайских произведений был использован принятый в европейской практике критерий определения «анималистики» (от лат. animal – животное), как вида изобразительного искусства, в котором главным мотивом является изображение животного, однако отмечается принадлежность китайских картин к традиционным жанрам *хуаняохуа*, *жэньухуа* и др. До настоящего времени такого рода исследований в Китае, России и за рубежом не проводилось, что определяет **новизну** представленной работы.

На сегодняшний день существует достаточно большое количество публикаций, посвященных китайской живописи. Преимущественно они раскрывают общие проблемы развития китайского изобразительного искусства и посвящены традиционным «большим» жанрам: пейзажу (*шаньшуйхуа*), «цветы и птицы» (*хуаняохуа*), портрету (*жэньухуа)*, которые рассматриваются в контексте династических периодов Китая. Анималистика в силу продолжительности своего существования, обилию произведений разных эпох, не систематизированным документальным свидетельствам китайских мыслителей до сих пор остается недостаточно изученной. В

настоящее время отсутствуют исследовательские труды на русском языке, где предлагался бы всесторонний анализ произведений китайской анималистической живописи.

В данной работе впервые предпринята попытка всесторонне и комплексно исследовать развитие анималистического жанра, как одного из важнейших направлений в китайской традиционной живописи, определить его место и векторы развития в китайском искусстве, что является новым, неразработанным аспектом в исследовании данной темы.

Географические границы исследования охватывают всю территорию современного Китая, однако более пристальное внимание уделено наследию отдельных мастеров, групп и школ, локализировавшихся, прежде всего, на Юге, в крупных исторических культурных локациях (Чэнду, Нанкине, Ханчжоу, Сычуани, Сучжоу, Янчжоу, Шанхае и др.) Пристальное внимание уделено тем центрам, в которых в разное время существовала Академия художеств (пров. Сычуань, Цзянсу, Цжэцзян), а также тем местам, где происходила своего рода «концентрация» художественных сил национального искусства в разные периоды. Как место локализации придворного искусства, в исследовании рассмотрены и северные очаги культуры, прежде всего столица Китая, Пекин.

Самое пристальное внимание в работе уделено различным аспектам развития анималистики в китайской живописи исторических династических эпох, от начала ее формирования и раннего 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.). Этим обусловлены **хронологические рамки** данной работы, охватывающие более тысячи лет**.**

Историографическая база исследования. Теоретической и эмпирической основой диссертационной работы послужили труды известных российских, западных и китайских искусствоведов, этнографов, историков, культурологов, философов. В области китайского искусства, это исследования российских ученых Н.А. Виноградовой, Е.В. Завадской, 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 проблемы возникновения и развития 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.

Рубеж XX–XXI веков характеризуется появлением исследований междисциплинарного и культурологического характера, в которых комплексно рассматриваются проблемы синтеза религиозно-философских, мировоззренческих основ и решению художественного образа в китайском искусстве. Первые десятилетия XXI века отмечены публикациями переводов на русский язык трудов китайских ученых и историков искусства. 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; партнерская российско-китайскавыставочная деятельность продолжает развиваться.

Несмотря на увеличение переводных исследовательских работ, их количество все еще невелико, 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 трактаты: «Шесть базовых законов китайской живописи» (*Се Хэ, V в.*), «Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» (*Чжан Яньюань, IX в.*), «Беседы о живописи» (*Ши Тао, XVII в.*), «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (*Ван Гай, XVII в.*) и др.

Современное осмысление древней и средневековой живописи началось в Китае в XX веке. 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 работ более пристальное внимание было уделено жанру *хуаняохуа* (цветы и птицы), но анималистика в их работах 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 в Российской Федерации обучение. Подводя итог, следует отметить, что, несмотря на устойчивый и растущий интерес российских исследователей к китайскому традиционному искусству и, в частности, анималистической живописи, а также имеющийся значительный корпус фундаментальных работ выдающихся ученых в этой области искусствознания, все еще остаются определенные лакуны в изучении тех или иных художественных процессов и разных исторических периодов. Что касается изучения анималистической живописи Китая, как целостного явления, то оно еще ни разу не было предметом пристального внимания специалистов, и требует углубленной разработки и серьезного уточнения.

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 при анализе особенностей анималистического жанра послужило творческое наследие великих мастеров живописи Китая, работавших в анималистическом жанре – 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); 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 обусловлена спецификой объекта, материала, а также целью и задачами работы. Данное исследование является комплексным. Типологический подход применялся с целью уточнения классификации «поджанров» анималистического направления в традиционном искусстве Китая. Иконографический и иконологический методы позволили рассмотреть эволюцию развития анималистической живописи, выстроить сюжетные ряды, найти эталонные произведения крупных мастеров и интерпретации их последователей в разные периоды китайской истории, выявить и сопоставить традиционное и новое. Социокультурный метод позволил ввести материал в контекст социальных, культурных, художественных процессов и ситуаций, протекавших и существовавших в рассматриваемые периоды. Историко-биографический метод использовался при анализе творчества художников, воспитанных в духе древнекитайских эстетических и мировоззренческих традиций. Сравнительный метод и формально-стилевой анализ позволили сопоставить стили картин анималистического жанра придворных художников и художников-интеллектуалов, представлявших академическое направление и *вэньжэньхуа*.

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

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

– определено важное место анималистики в системе традиционной китайской живописи *хуаняохуа*, очерчены границы жанра, выявлены и систематизированы его «подвиды»;

– впервые на русском языке выполнено описание, проведен системный анализ большого количества произведений анималистической живописи Китая;

– подробно рассмотрена 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.

Теоретическая значимость данного исследования определена его научной новизной: диссертация существенно расширяет и дополняет существующие в искусствознании России представления об анималистическом жанре китайской живописи. Посредством системного анализа классической анималистической живописи смоделирован подход к прочтению традиционной и зарубежной анималистики, в том числе

современной, продолжающей и развивающей эстетические традиции великих мастеров прошлого.

Практическая ценность работы определяется тем, что раскрытая в диссертации тема 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 учебном процессе, при составлении лекций, спецкурсов, при подготовке семинаров, учебников и учебных пособий по истории китайского искусства, культуры, философии и эстетики; в музейной практике при организации выставок и работе над научными каталогами собраний; при создании справочных и общих трудов по истории искусства Китая и мирового анималистического искусства. Они могут быть полезны современным художникам, интересующимся традиционным китайским искусством 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).

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и библиографии (Том I). Приложение включает: 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).

Во **введении** обоснованы актуальность и новизна исследования; определены хронологические и географические границы, сформулированы его цели и задачи, а также положения, выносимые на защиту; рссмотрена степень научной разработанности темы и ее историография.

В **первой главе «Формирование и расцвет анималистической живописи в Классический период истории Китая (эпохи Тан и Сун, VII – нач. XII в.)»** рассматривается возникновение китайского анималистического искусства на примере памятников древности, постепнное сложение анималистической живописи, ее эволюция и первый расцвет.

В **первом разделе** главы (1.1) рассматриваются истоки возникновения анималистической темы в монументальной и станковой живописи Китая, обусловленные тотемическими представлениями и культом почитания природы (керамика, камень, кость, текстиль династии Шан и Чжоу, Сражающихся царств, 475–221 гг. до н.э.).

Крайнюю верхнюю границу появления в китайской живописи анималистического жанра определить довольно сложно. 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.). Реалистическое начало находит выражение в настенной живописи – фрагментах росписей, обнаруженных в захоронениях в Тайюане (570 г., провинция Шаньси),

Хелингире (145–220 г. Внутренняя Монголия), в Дуньхуане – древнем крупнейшем монастырском комплексе Китая. В это же время получает развитие религиозная живопись на свитках, сюжеты которой включали как мифических персонажей (к примеру, дракона), так и реальных.

Благодаря литературным трактатам и сохранившимся оригиналам живописи, или их более поздним копиям, можно утверждать, что анималистический жанр сложился в Китае в эпоху Тан (618–907).

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. 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.

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. 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*). В то же время, главная цель соединяется с необходимостью сохранения верности натуре (*сечжэнь*) и максимального сближения с нею (*бичжэнь*).

Последователем теории Гу Кайчжи и третьим выдающимся мастером эпохи Тан, которого можно приписать к художникам-анималистам, был Хань Хуан (723–787). Для него была интересна окружающая повседневность, ее бытовые подробности. Хань Хуану приписывается одно из самых значительных произведений танской анималистической живописи – картину «Пять буйволов» (Государственный китайский музей Гугун, Пекин).

В эпоху Тан нередко анималистическая 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.

Второй раздел первой главы (1.2) посвящен ***собенностям развития и дифференциации жанра хуаняо («цветы и птицы») в китайской живописи эпох Тан и Удай*** (907–959). В нем рассматривается вклад в анимлистическую живопись мастеров жанра *хуаняо* Хуан Цюаня (903?-965) и Сюй Си (886–975). Отмечается, что большая часть картин танских художников была выполнена для украшения императорских дворцов (работы

хужожников Янь Либэня, 600–673; Сюэ Цзи, 649–713; Бянь Луаня, 785–805).

Анималистическую живопись Хуан Цюаня отличает тонкая наблюдательность и тщательная проработка природного мотива. Этот художник стал основоположником нескольких тематических направлений в рамках *хуаняо*. Стиль Хуан Цюаня характеризуется большой оригинальностью, он получил название фу-гуй («[стиль] богатства и знатности»), который вплоть до второй половины XI в. занимал господствующее положение в станковой живописи.

Манера живописи Сюй Си, второго основателя жанра «цветов и птиц», принципиально отличалась от Хуан Цюаня. Ей была присуща эскизность, размашистость мазков и приглушенная колористическая гамма.

В дальнейшем стилистические варианты *хуаняо,* разработанные Хуан Цюанем и Сюй Си, составили две главные художественные линии этого жанра, что совпадает с главными для китайской живописи стилями письма – *гунби* («тщательная/прилежная/старательная кисть») и *се-и* («передача идеи», «писание идей/мыслей»).

Особенностью развития жанра *хуаняохуа* в эпохи Тан и Удай можно считать то, что с самого начала его формирования в нём проявилось стремление к сосредоточенности художников на какой-то одной теме (например, изображение только болотных или водоплавающих птиц, только креветок или рыб, только насекомых с цветами и т.д.). Процесс все большей тематической дифференциации привел к выделению множества сюжетных и стилистико-тематических вариантов *хуа-няо*, объединенных теоретиками в группы, получившие специальные названия». Важнейшие из них 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 и др.

Ряд танских анималистических произведений можно рассматривать в контексте взаимодействия нескольких жанров – *жэньухуа* и *хуаняохуа* (портреты красавиц с домашними питомцами). В эпоху империи Тан, а затем Удай были созданы основные каноны и традиции жанра *хуаняохуа* и анималистической живописи, как его важной составляющей, и создана прочная основа для его последующего развития.

Третий раздел первой главы (1.3) посвящен периоду ***расцвета анималистического жанра в эпоху Сун,*** что было связано с воссозданием Департамента живописи в Бяньляне (с 960 по 111 гг.), а затем основанием Академии живописи в начале XII века. *Хуаняо* и анималистика в этот период продолжали оставаться важнейшими жанровыми направлениями, что объяснялось общим образным религиозно-философским мировоззрением китайцев, в котором представления о внутренней связи между человеком и миром природы породили и особый аллегорический язык художественной традиции.

Эпоха Сун считается «Золотым веком» в истории развития китайской академической живописи. Традиционно в истории империи Сун выделяют два исторических периода: Северный (960–1127 гг.) и Южный (1127–1279 гг.). В столицах Бяньцзин или Кайфэн (совр. Кайфын) на севере, а затем при Южной Сун, в Линьане (совр. Ханьчжоу) на юге аккумулировались 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. Его произведениям свойственна наблюдательность и точность всех особенностей жизни этих зверей.

Наряду с И Юаньцзи, одним из самых известных художников эпохи Сун, работавших в жанре *хуаняохуа* и его жанровой линии *лин-мао* («пух и перо») был Цуй Бо (?–1074). В основу его живописной манеры легли приемы, разработанные Хуан Цюанем, в которые он привнес много нового. Несмотря на то, что все персонажи, изображенные на картинах Цуй Бо, несут благопожелательную символику, зрителя не покидает ощущение неуловимой тревоги и грусти («Цапля в камышах», «Воробьи зимой» и др.). Благодаря умело организованной композиции (в том числе пустому пространству), художник умело задает направление для ассоциаций зрителя, который «додумывает» всю картину, создает ее в своем воображении.

Ровесником Цуй Бо был Ли Гунлинь (1049–1106), известный прежде всего, как мастер, изображавший лошадей. Стиль и содержание его произведений связаны с художественными теориями, которые были разработаны Гу Кайчжи и У Даоцзы. Самые известные его картины, относящиеся к анималистике: «Пять лошадей», а также «Табун на выпасе». 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 мастеров кисти.

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).

Рубеж XI – XII веков был ознаменован переменами, которые совпали с приходом к власти императора Хуэйцзуна (Чжао Цзи, 1082–1135) – даровитого художника, каллиграфа, поэта, музыканта, мастера чайной церемонии, коллекционера произведений искусства, реформатора и основателя Академии живописи. 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. Работы Хуэйцзуна отличает особая сдержанная

красота, трогательность, иногда кажущаяся простота, как на картине «Голубка на ветке цветущего персикового дерева», которую император написал в 25 лет (Ок. 1108 г.). Большинство его работ отличает цветовая моделировка формы, но мастер писал и монохромные композиции, пользуясь исключительно тушью.

Неотделимой, составной частью его свитков являются печати и каллиграфически исполненный текст, который несет не только смысловую, но и художественно-декоративную нагрузку. Следует особо подчеркнуть стремление Хуэйцзуна 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.

В основу преподавания в придворной Академии живописи были положены каноны, которые постулировали обязательность правдивого отображения окружающей жизни и «насыщение произведений идеями века».

Неоконфуцианская мораль в эпоху Сун оказала сильнейшее влияние на теорию живописи Китая, она нашла отражение во взглядах как на функцию живописи, так и на природу ее выражения. На идеологические воззрения общества влияли также религиозные концепции даосизма и буддизма.

В Сунскую эпоху роль сюжета картины постепенно уступает свое место ее художественным качествам и содержанию. Придворные художники развивали техники и стиль живописи Хуана и Сюя, в основе которых лежало правило «следования натуре» и стремление к синтезу реализма и декоративности. 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*.

Во **второй главе «Анималистические сюжеты в живописи придворных мастеров и художников-литераторов – представителей направления вэньжэньхуа (эпохи Южная Сун, Юань, Мин; нач. XII–сер. XVII в.)»** рассмотрен отрезок времени, связанный с тремя крупными 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).

В **первом разделе** главы (2.1) анализируется ***академическое направление и философия чань-буддизма в отражении анималистической живописи эпох Южная Сун и Юань.***

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. 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*.

В определенный момент, благодаря профессиональной подготовке и интуиции, в анималистической 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), при Южной Сун он становится вице-директором Академии и во многом определяет господствовавший живописный стиль. В числе его картин много анималистических композиций, 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). 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.

Как автор композиций «Буйволы в бурю» и «Зима. Крестьянин на буйволе» Ли Ди предстает прекрасным знатоком животного мира и уклада крестьянской жизни. Серьезное значение имела семантика образов вола, буйвола или быка, связанная не только с его физичекой силой и мощью, но и чань-буддизмом (его изображения получили распространение в живописи художников–приверженцев этой религиозной секты).

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.); «Сокол и фазан» (Кон. XII в.).

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. Большинство композиций Му Ци решено в каноне монохромной живописи тушью, без участия цвета, что еще более усиливает их выразительность.

В монастыре Людунсы, возглавляемом Му Ци, возник главный центр чаньской живописи. Картины Му Ци имели огромное влияние на последующее развитие живописи тушью как в Китае, так и в Японии. 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 анималистическими картинами передал тревожное ощущение «эпохи перемен», привнеся в живопись новые смыслы и стилистику. Му Ци удалось в образах зверей в аллегорической форме запечатлеть свои переживания, чувство острого одиночества и потерянности в «безумном» мире, полном тревог и трагизма («Тигр», «Обезьяна с детенышем», «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» «Птица багэ на старой сосне» и др.)

Покорение Китая монголами впервые поставило страну под власть иноземцев. Эпоха Юань (1279 – 1368) длилась относительно недолго, однако это время было сопряжено с большими потрясениями китайского общества. В ранний период монгольского правления традиционная китайская живопись, как и остальные виды искусства, развивались с большим трудом, была прервана официальная художественная деятельность во всех областях национальной культуры и закрыта придворная Академия живописи.

Многие образованные люди находили прибежище на Юге Китая, вдали от политического центра, либо уходили в монастыри. Образованные китайцы не могли открыто выражать свои мысли, литературный жанр был под запретом под страхом смерти. 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. Их живопись отличали повышенная экспрессия мазка, порывистость и темпераментная размашистость движений кисти, эскизность и кажущаяся небрежность почерка, дающие почувствовать динамику жизни природы и создающие ощущение внезапной схваченности мотива, столь характерные для мастеров кисти более позднего времени и современных художников *гохуа,* которые наследовали направление, заданное именно во второй половине XII–XIII вв.

Во **втором разделе** главы (2.2.) рассматриваются аспекты ***реализма и принципиального символизма анималистической живописи эпохи Юань*.**

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 южно-сунских традиций.

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), которого не могут сломить невзгоды жизни и верного и преданного стране чиновника, государственного деятеля (конь).

Несмотря на то, что после распада Сунской империи монгольские правители перенесли столицу из Линьаня в Пекин на севере, именно юг Китая по-прежнему оставался оплотом национальной художественной культуры. Из южного города Усин вышла группа выдающихся художников, которую назвали «Восемь талантов из Усина», в их числе Цянь Сюань (1239–1299) и Чжао Мэнфу (1244–1322), которые специализировались на живописи жанра «цветы и птицы», а последний прославился виртуозным изображением коней.

Одной из самых плодотворных стала для Чжао Мэнфу тема «Кони и конюхи». До наших дней дошло множество копий с «конских картин» Чжао и несколько выдающихся его оригиналов: «Купание коней» (Сер. 1290-х гг.); «Кочевник с лошадью на ветру» (Ок. 1280 г.); «Чиновник верхом на коне» (1297 г.).

В манере живописи Чжао Мэнфу прослеживаются прямые отсылки к живописи эпохи Тан и Северной Сун (в особенности, к композициям с конями Хань Ганя и Ли Гунлиня), однако ее отличает более глубокое, личностное прочтение сюжета и выраженная индивидуальная манера его интерпретации.

В Юаньскую эпоху образ коня был одной из популярнейших тем живописи, многие художники с успехом рисовали лошадей, одним из лучших считается Жэнь Жэньфа (1254–1327). Некоторые его свитки имеют выраженный сатирический подтекст, чего не наблюдается у Чжао Мэнфу («Пара лошадей» или «Толстый и тощий конь». Ок. 1286 г.).

В картинах Жэнь Жэньфа в жанре *хуаняо* мы встречаем сюжеты с мелкими пичугами и хищными птицами, которые могут вызывать у зрителя сочувствие и обеспокоенность (вертикальный свиток «Ястреб, схвативший воробья», нач. XIV в.). Живопись Жэнь Жэньфа полностью отражала его собственные чувства и переживания, что сильно отличало ее как от академической живописи Сунской эпохи, так и эпохи Юань.

При монгольских правителях живопись стала важным способом выражения личных идей (в том числе политических). В отличие от придворных художников, изображавших сюжеты, связанные с императорским дворцом или по заказу монгольских правителей, художники-интеллектуалы эпохи Юань писали свое окружение, бытовые сюжеты. Кроме того, в эпоху Юань поддержку китайскому искусству оказали даосские и

чань-буддийские монахи, которые имели более высокий социальный статус, при этом стиль живописи *вэньжэньхуа* в полной мере соответствовал их эстетическому вкусу.

В **третьем разделе второй главы** (2.3) последовательно анализируется ***анималистика в контексте дихотомии придворной живописи и вэньжэньхуа в эпоху Мин*** (раннего, среднего и позднего периодов)**.**

После падения монгольской династии Юань и воцарении династии Мин (1368–1644) идеи возрождения национальной государственности, преемственности великих достижений государств Тан и Сун получили повсеместное распространение.

2.3.1. Ранний период. Академическая живопись, оплотом которой была Чжэцзянская школа (ее называют также «школа Чжэ»), начала свое восстановление раньше. 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 стали придворными художниками.

Дай Цзинь работал в Академии живописи при дворе императора Сюаньдэ (Чжу Чжаньцзи, 1399–1435), который сам был замечательным художником. 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.

Сюаньдэ мастерски писал собак («Пара салюки», 1427 г.), обезьян «Играющие гиббоны» (1427 г.), других зверей и птиц. Его картины полны реализма и тонкой наблюдательности, они проникнуты камерным лиризмом, в них нет пафоса и пышного декоративизма дворцовых академических картин. Они не перегружены деталями, а животные изображены в естественных позах в реалистической манере.

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 гг. В своем творчестве он является продолжателем направления *фу-гуй* («[стиля] богатства и знатности»), родоначальником которого был Хуан Цюань. Бянь Цзинчжао отдавал предпочтение *линмао* («пух и перо») и изображал исключительно птиц с растениями и цветами.

В исследовании проводится сравнение картины Бянь Цзиньчжао на популярный в придворной живописи Китая в начале XV в. сюжет «Сто птиц» с композициями «Птичьих концертов» фламандских художников эпохи барокко, в частности, известной картиной Франса Снейдерса и Пауля де Воса (?), из собрания ГЭ (1630–1640-е гг.). Картины фламандских художников отличает динамичное, бурлящее движение, резкие повороты и даже гротескность изображений птиц (при выраженном реализме). В их

произведениях нет спокойной грации сюжетов и гармонии китайских картин, и толкование близкого сюжета при всей своей метафорической семантике различно.

2.3.2. Средний период. В середине правления династии Мин все более явственно стало проступать противостояние академического направления и *вэньжэньхуа*.

От художников, которые работали в Придворной академии живописи по императорским заказам, требовалось строго соблюдать установленные правила, отступление от норм строго каралось. Их композиции *хуаняохуа*, как и анималистические сюжеты, усложнились, наполнились излишней повествовательностью и многими деталями. Творения придворных художников приобрели похожие черты, т.к. мастера были вынуждены следовать строгим установлениям.

В ряду придворных художников-академиков среднего периода эпохи Мин ярко выделяются Линь Лян (1428–1494) и Люй Цзи (1477–?) – последователи основателя Чжэцзянской школы Дай Цзиня.

Линь Ляна отличает необычная для придворной живописи беглая манера кисти, которая очень напоминает стиль *сеи*, а также монохромная работа исключительно тушью, без подцветки. 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 («Осенний сокол», 1465 г.; «Два ястреба», 1485 г.)

Люй Цзи, напротив, работал в иной манере и являлся продолжателем «[стиля] богатства и знатности» (*фу-гуй*), предложенного танским мастером Хуан Цюанем. Со временем ему удалось найти свой собственный стиль, который, с одной стороны, отличался великолепным мастерством, а с другой – лирикой и реализмом («Весенний дворцовый сад», 1498 г.). Его картины в жанре *хуаняо* со временем стали классическими образцами для подражания не только в Китае, но и в Японии, Корее и Вьетнаме.

Живопись *вэньжэньхуа*, находясь в оппозиции к академическому направлению, продолжала существовать и развиваться, но не в стенах Академии, а вдали от столицы. В картинах художников-интеллектуалов отразилось стремление к духовному покою, что соответствовало принципам *дао*, базировавшихся на соблюдении законов мироздания и стремлении к единству природы и человека.

Плодотворной средой для *вэньжэньхуа* на рубеже XIV–XV вв. становится Сучжоу – однин из крупных культурных центров Юга с развитой экономикой. Здесь появляется школа *Умэнь («Школа У»)* и ее главные представители Шэнь Чжоу, Вэнь Чжэнмин, Тан Инь и др.

Шэнь Чжоу (1427–1509) – основатель школы *Умэнь* и яркий представитель *хуаняохуа*. В его анималистических картинах нашли отражения новые стилистические черты и технические приемы. Он был большим мастером «трех Совершенств – живописи, поэзии и каллиграфии».

2.3.3. Поздний период. В отличие от *вэньжэньхуа,* в развитии академической живописи в поздний период наметился спад, расходы императорского двора на содержание Академии живописи стали сокращаться. *Вэньжэньхуа* же не нуждалась в такой поддержке со стороны правящей династии, она развивалась самостоятельно.

Одним из самых ярких представителей последнего направления был Сюй Вэй (1521–1593) – выдающийся художник, каллиграф и литератор, который внес огромный вклад в развитие китайской традиционной живописи. 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 направление *вэньжэньхуа*. Несколько картин Сюй Вэя включают представителей фауны («Краб и лотос», «Рыба» и др.). Полные воздуха, его композиции несут в себе огромную образную емкость, сближающую манеру мастера с манерой художников-монахов секты Чань.

Его оппонентом был Чэнь Хуншоу (1598–1652), который с неодобрением относился к так называемой игре тушью художников-интеллектуалов *вэньжэньхуа*. 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.

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.

В **третьей главе** рассматривается **«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). Эпоха Цин характеризуется мультикультурной ситуацией, что было связано с приходом к власти иноземных правителей и работой при дворе иностранных художников, ученых и мастеров.

Первый раздел главы (3.1.) посвящен проблеме ***«эстетического сопротивления» Чжу Да и его анималистическим картинам.***

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 рассказать о трагических обстоятельствах своей жизни, и выразить протест иноземному цинскому правительству.

Он был последователем художественной традиции, основанной юаньскими художниками Ни Цзанем и Му Ци, а упрощенность композиции,

свободный стиль рисования и преувеличенные формы роднят его живопись с Сюй Вэем и Лян Каем.

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.

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. 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.

Образы рыб очень характерны для анималистики Чжу Да. Их изображения восходят к даосской, конфуцианской и буддийской образности. 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.

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. Его приемы и работа над художественным образом намного опередили свое время.

Во **втором разделе** главы (3.2.) рассмотрены ***особенности анималистической живописи придворных художников и отдельных представителей вэньжэньхуа в эпоху Цин.***

В средний период династии Цин наметились тенденции к преодолению спада, началось движение к возрождению лучших традиций прошлого. Развитию живописи способствовало воссоздание Придворной академии художеств, в которой были сохранены структура и функции прежнего учреждения эпохи Мин. Расцвет академической живописи связан с периодами правления императоров Канси (1661–1722), Юнчжэна (1722–1736) и Цяньлуна (1736–1795), а XVIII столетие в Китае принято называть «процветающий век Кан–Цянь».

Одним из выдающихся художников-академиков 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 работал в жанре *хуаняо* («цветы и птицы») в манере *гунби*, развивая технику, художественные и композиционные приемы своих предшественников эпохи Мин. Шэнь Цюань преобразовывает «дворцовый стиль» *хуаняохуа* в сторону еще большей декоративности и тщательнейшей выписанности всех деталей;

его великолепные картины на шелке написаны яркими красками («Зайцы и цветущая слива в снегу», 1716 г.; «Два феникса на рассвете», 1735 г.; «Сосна, мэйхуа и журавли», 1759 г.).

В придворном искусстве династии Цин художники все активнее начинают обращаться к сюжетам с фантастическими птицами-фениксами (как и Шэнь Цюань) и к изображениям драконов. Основные мифологические существа традиционной китайской культуры – феникс и дракон (*лун*) были выбраны маньчжурской династией Цин в качестве символов своего правления.

В придворной живописи династии Цин изображения животных и птиц несли исключительно благопожелательную символику, не должно было быть никакой двусмысленности прочтения, при малейшем подозрении, 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, канонам.

Соблюдению традиций, канонов и правил способствовали многочисленные теоретические трактаты и иллюстрированные ксилографиями руководства по живописи, в которых детально описывались живописные приемы великих мастеров (важнейший из них – «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», 1679–1801 гг.).

В теории искусства XVII–XVIII вв. 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. К ним относятся художники, которых объединяют в группу «Янчжоу Багуай» («Восемь чудаков из Янчжоу»). К этой группе иногда причисляют и знаменитого китайского художника Бянь Вэйци (Бянь Шоумин, 1684–1752). Художник прославился тем, что прекрасно рисовал диких гусей (однако он обращался и к пейзажам, писал цветы в жанре *хуаняо*). Птицы написаны Бянь Вэйци широкой кистью в бесконтурной технике *помо*, свободно и уверенно, с использованием всего нескольких оттенков краски.

В произведениях мастеров-индивидуалистов «Янчжоу багуай» нашли выражение национальное мировоззрение, тоска по утраченному царству Мин и горестное переживание своей судьбы. 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.

В **третьем разделе** главы (3.3.) рассматривается ***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.

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. Он служил при трех императорах династии Цин (Канси, Юнчжэне и Цяньлуне) и сыграл большую роль в развитии анималистической живописи того времени.

Одним из первых успешных опытов Дж. Кастильоне стал панорамный свиток «Сто лошадей» (1723–1728 гг.). Его 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.), «Четыре афганских скакуна» (1763 г.), а также к ним можно отнести конный портрет «Императора Цяньлуна в церемониальных доспехах на коне» (1739 г.) и картины со сценами императорской охоты.

Еще одной интереснейшей работой Кастильоне в анималистическом жанре, является серия «Десять благородных собак» (1747 г.). Художнику удалось поразительно точно передать не только особенности различных охотничьих собак, вплоть до разного оттенка их глаз и цвета шерсти, но и повадки. Собаки изображены в движении, объемно и с мельчайшими подробностями их анатомического строения.

Наследие итальянского художника составляют прекрасные образцы картин с изображениями птиц среди цветов. Некоторые из его полотен сопоставимы с картинами придворного художника эпохи Мин Люй Цзи, а также ровесника Кастильоне Шэнь Цюаня.

Реалистическая живопись в европейском вкусе, внедренная Джузеппе Кастильоне, оказалась очень популярной при Цинском дворе, где ее высоко ценили за документальные качества. Однако все же следует отметить, что она не считалась в Китае «высоким искусством». Несмотря на то, что в XVIII в. китайские придворные живописцы достигли отточенности техники, западный реализм вызывал неоднозначную оценку у художников и теоретиков, как в то время, так и позднее. Из-за непримиримых концептуальных противоречий и художественных различий между китайской и западноевропейскими традициями, их интеграция и в древние времена и сегодня представляется крайне сложной.

Четвертый раздел главы (3.4.) посвящен проблеме ***внутренней и внешней интеграции анималистического направления в китайской живописи второй половины XIX–начала XX вв. и тенденциям ее будущего развития.***

Рубеж конца XIX – начала XX вв. 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. В Шанхае зарождается новый стиль живописи, 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 («Хайпай»), представители которой развивали, в том числе, и анималистическое искусство. 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» (XVIII в.).

Начало было положено творчеством Жэнь Боняня (Жэнь И. 1840–1896) – видного художника позднего периода династии Цин. 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.

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. В творчестве Сюй Гу совсем не нашли отражения его суровое и мужественное профессиональное ремесло военного (он был генералом цинской армии), а затем 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 картин шире и затрагивает все классические жанры китайской живописи).

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 («Кот и нарциссы», 1910-е гг.)

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. Фраза «истинное обаяние природы» – творческий принцип Ци Байши, философия его жизни.

Художественный метод Ци Байши основывался на внимательном, вдумчивом наблюдении, изучении повадок зверей, рисовании с натуры и изучении творчества предшественников, великих мастеров живописи прошлых эпох Сюй Вэя и Чжу Да. Каллиграфия и печати Ци Байши столь же декоративны, поэтичны и ассоциативны, как и сама его живопись.

Особое пристрастие Ци Байши питал к миру водной фауны: рыбам, головастикам, лягушкам, крабам. Особенно ему удавались креветки, к изображению которых он обратился уже на склоне лет, достигнув в передаче их абсолютного мастерства. 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

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 Пекине (1918), Ханчжоу, Нанкине, Гуанчжоу и др. городах основываются художественные институты. Сумев синтезировать западные и китайские традиции, прогрессивные художники смогли создать изысканнейшие образцы современного искусства.

К мастерам, 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, много нового было привнесено ими в анималистический жанр национальной китайской живописи *гохуа*.

Творчество Пань Тяньшоу было во многом родственно и близко Ци Байши. 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. Сохраняя 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. У Пань Тяньшоу мы видим 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.), а также в более поздних композициях китайских художников, например у Ли Кучаня

(«Орел», 1979 г.), что свидетельствует о вхождении таких сюжетов в круг популярных тем национальной живописи *гохуа*.

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 Сюй Бэйхуна таким важным символом-эмблемой стал образ коня. Мастер пишет лошадей, привольно пасущимися или мчащимися галопом, одиноких скакунов или группой, в табуне, 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. Несущийся на просторе, полный жизни «Галопирующий конь» (1941 г.) Сюй Бэйхуна стал символом творчества художника и искусства Нового Китая – это одна из самых ярких и запоминающихся его работ.

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 данном разделе рассмотрены аспекты, которые спровоцировали не только внутренний отклик китайского искусства на вызовы времени, но и на примере русского анималиста В.А. Ватагина (1884–1969) показаны внешние импульсы, повлиявшие на развитие анималистического искусства за пределами Китая. 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.

В исследовании рассматриваются не только натурные зарисовки животных В.А. Ватагина, хранящиеся в различных музеях (прежде всего, в Государственном Дарвиновском музее), но его копиии картин китайских

мастеров из собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова: «Тигр» Му Ци (1269 г.); «Цапли» художника эпохи Юань, «Орел» и «Птица на ветке».и др.

В.А. Ватагин стал ярким представителем «новой анималистики» искусства XX в., одним из родоначальников российского анималистического жанра, отличного от европейского. Его творчество питали многие источники, в числе которых можно назвать и искусство Китая, китайскую классическую анималистическую живопись. Графика Ватагина ярко иллюстрирует аспекты внешней интеграции китайской анималистической живописи в мировое пространство искусства.

Классические периоды китайской истории, как и 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 иностранных анималистов.

В **Заключении** подводятся итоги, формулируются выводы. 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, 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.)

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, ширм).

2. Выявленные истоки происхождения анималистической живописи показали, что в эпоху Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) был проложен путь дальнейшей ее эволюции. 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.

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). Эти тенденции существенно влияют на развитие анималистики, которая характеризуется так называемой дихотомией академического, профессионально-придворного и интеллектуально-«любительского» искусства ученых-литераторов. Анималистическую живопись отличают многообразие почерка и манеры кисти, разная стилистика, 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.

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: *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, чему способствовало основание Академии живописи в начале XII 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 ученых-литераторов (*вэньжэньхуа*). Однако разграничить стили гунби и сеи в минской и цинской

живописи бывает зачастую сложно (в работе разрешены некоторые противоречия между этими двумя стилями, а также выяснены социальные и другие причины, определившие противоположность академической анималистической живописи и живописи *вэньжэньхуа)*.

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. Эта особенность в значительной мере отличает китайскую анималистическую живопись от европейской, которая в большей степени имеет назидательный, морализирующий и дидактический смысл.

5. В диссертации прослежена эволюция китайской анималистической живописи, выделены три важных периода в истории развития жанра, согласно которым структурирована работа: Эпохи Тан и Сун (VII– нач. XII в.); Эпохи Южная Сун, Юань (нач. XII–сер. XIV вв.) и Мин (сер. XIV–сер. XVII в.); Эпоха Цин и первые десятилетия Китайской республики (сер. XVII в. –1912 гг.; 1920–1940-е).

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).

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, 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).

Основные положения и выводы исследования отражены в следующих публикациях автора, в том числе в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. ***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.**

2. ***Чжан Юн*. 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.** (В соавт. с *Трощинской А.В*.)

3. *Чжан Юн.* 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. (В соавт. с *Трощинской А.В*.)

4. *Чжан Юн*. 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. (В соавт. с *Трощинской А.В*.)

5. *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.

6. ***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 РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 2. Ч. 1. – С. 333–354.** (В соавт. с *Трощинской А.В.*)

7. ***Чжан Юн.*** **Особенности развития анималистики и дифференциация жанра «цветы и птицы» китайской классической живописи эпох Тан и Удай (Пяти династий) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 3. Ч. 1. – С. 290–304.**

8. ***Чжан Юн.*** **Анималистические картины императора Хуэйцзуна в контексте деятельности придворной Академии художеств эпохи Сун // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – РГХПУ, 2023. – № 3. Ч. 1. – С. 305–316.**

9. *Чжан Юн*. Копии произведений традиционной китайской анималистической живописи В.А. Ватагина из собрания музея РГХПУ им. С.Г. Строганова // Россия–Китай. Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». Материалы международной научной конференции. – Москва, 2024. – С. 76–82. (В соавт. с Трощинской А.В.)

10. **Чжан Юн. Художественные и семантические особенности анималистических картин Чжу Да // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно–аналитический журнал. – 2025. – № 2. – С. 59–66.**

Автореферат – в аторизованном переводе с китайского языка.

著作权归作者所有

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 艺术形式

(美术、装饰艺术和建筑）

作者

学位论文

艺术史候选人

莫斯科 2025

论文在“ 联邦国家高等教育机构，俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学艺术史与人文历史系完成。

导师：亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅

艺术史博士，俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学纪念性和装饰性绘画修复系教授，装饰、应用和工业艺术博物馆总馆长。俄罗斯国立斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学

正式评论员：塔季扬娜 - 列昂尼多夫娜 - 阿斯特拉罕采娃

艺术学博士
俄罗斯艺术学院美术理论与历史研究所艺术教育问题系主任，俄罗斯艺术学院院士，俄罗斯联邦荣誉文化工作者。

谢尔盖-叶夫根尼耶维奇-维诺库罗夫

艺术学博士
俄罗斯总统叶利钦命名的乌拉尔联邦大学艺术史系副教授、
叶卡捷琳堡美术博物馆装饰和应用艺术部主任

牵头机构：**"赫尔岑俄罗斯国立师范大学"。俄罗斯国立赫尔岑师范大学**

答辩时间为 _____2025年 12点地点在俄罗斯国立特罗加诺夫工艺美术大学学位论文委员会 24.2.440.01 会议上进行（地址：125080 Moscow, Volokolamskoe shosse, 9）。

论文可在俄罗斯国立工艺美术大学图书馆和官方网站 https://академия-строганова.рф。 上查阅

请参加论文答辩，并将评语一式两份寄到指定地址。

摘要发送时间“_____”_____2025 。

学位论文委员会科研秘书
艺术学博士 _____ 亚历珊德拉 维克托罗夫娜 特洛什斯卡娅

学位论文总体评述

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。

花鸟画对中国的所有装饰性应用艺术产生了深远的影响——瓷器、金属制品、丝绸和漆器等艺术品至今仍能看到其印记。直到今天，这一艺术形式在中国现代艺术中依然占有重要地位，尤其是 20 世纪杰出的艺术家齐白石和徐悲鸿，凭借其作品赢得了世界范围的认同，广为人知。

中国传统艺术文化自古以来便是中外学者关注的焦点。首先，它成为了“汉学”这一学科的重要研究对象，而汉学自 19 世纪下半叶起逐渐发展，并在 20 世纪蓬勃发展。中俄文化交流的复兴促进了双方经验的交流，并激发了俄罗斯学者对中国传统文化遗产，尤其是中国绘画的浓厚兴趣。中俄艺术家的合作项目、学术会议和展览组织自然而然地推动了两国文化的融合、相互影响以及民族绘画流派和学术传统的传播。

目前，仍然存在一个突出的问题，即在对中国艺术过程、风格、流派和题材的理解上，理论研究仍显不足。现代中国艺术家的世界声誉，在很大程度上取决于他们作品中如何借鉴和运用传统艺术中独特的元素。因此，研究中国经典艺术的特点，尤其是动物画这一重要题材，显得尤为重要。这也是本课题的研究价值所在，且具有创新性，因为迄今为止，尚未有关于中国古代、中世纪和近现代动物画发展的单独系统研究。

目前，关于中国绘画的出版物已有相当数量。这些出版物主要探讨了中国艺术和中国绘画发展的普遍问题，并聚焦于其传统的“大”流派：山水画、花鸟画、人物画，这些流派通常在中国不同历史时期的背景下进行讨论。动物画由于其悠久的历史、不同历史时期大量的作品以及缺乏系统的中国思想家的文献资料，至今仍未得到充分的研究。目前，尚不存在俄语的研究著作，全面分析中国动物画作品的文献仍然缺乏。

本研究首次尝试全面、系统地研究动物画流派的发展，作为中国传统绘画中最重要的流派之一，确定它在中国艺术中的地位以及发展方向，这是这一研究主题中一个全新的、尚未深入探讨的方面。

研究的地理范围：涵盖了现代中国的整个领土，但更为深入的关注则集中在一些特定的历史文化区域，特别是位于中国南部的主要文化中心（如成都、南京、杭州、四川、苏州、扬州、上海等）。研究重点放在那些曾经存在艺术学院的地区（四川、江苏、浙江等省），以及那些在不同历史时期见证了民族艺术力量“集中”的地区。作为宫廷艺术的代表，北方的文化中心，尤其是中国首都北京，也成为了研究的重点。

本研究最为详细地探讨了中国历史上的各个朝代时期，动物画在中国绘画中的发展。研究从唐宋时期动物画的初步形成与第一次繁荣开始，直到清朝（1644－1912）满洲王朝的统治，以及中华人民共和国成立之前的几十年（即民国时期），该时期的中国艺术特点包括多元文化主义与欧洲传统对中国学术性和传统艺术的影响。因此，本研究的时间跨度超过千年，涵盖了中国历史上多个重要的艺术发展阶段。

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。

20 世纪，中国开始对古代和中世纪绘画进行现代化的重新理解。这一时期，滕固、王伯敏、高名潞、叶尚敬、陆泓、邹跃进、宗白华、齐蓝、张肇兰、舒克文、杨起、胡曼、郑炜、王逊、李习凡、袁杰等著名学者做出了卓越贡献。他们对中国不同历史时期的传统绘画艺术进行深入研究，系统地整理了各个流派和风格的资料。在他们的诸多著作中，花鸟画（花鸟画）这一体裁受到了特别关注，但动物画作为一个独立的现象从未被单独研究或特别

突出。我们可以发现，同样的情况也存在于接受俄罗斯联邦高等教育的年轻中国学者的学位论文中。总结而言，尽管俄罗斯研究者对中国传统艺术，特别是动物画的兴趣持续增长，并且在这一艺术研究领域已积累了大量基础性的著作，但在对某些艺术发展过程和不同时期的研究中仍存在一些空白。至于对中国动物画作为一个完整现象的研究，它至今尚未成为专家学者关注的焦点，亟需进一步深入探讨和严谨的学术梳理与完善。

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：研究方法取决于研究对象、材料以及工作目的和目标的特殊性。研究采用了多学科综合方法。采用了类型学方法来明确中国传统艺术中动物性方向的 “亚类型 ”分类。图像学和符号学方法使我们能够考虑动物画的发展演变，建立情节系列，找到中国历史上不同时期主要大师的参考作品及其追随者的解释，识别和比较传统和新的动物画。社会文化法使我们能够将材料置于所研究时期发生和存在的社会、文化、艺术进程和情况的背景中。历史和传记方法用于分析在中国古代美学和世界观传统精神下成长起来的艺术家的作品。通过比较法以及形式和风格分析，对宫廷画家和代表学术潮流的知识分子艺术家以及文人画家的动物画风格进行了比较。

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）。

引言：引言部分论证了研究的现实意义与创新性；明确了研究的时间和地域范围，提出了研究目标与任务以及需要阐明的主要论点；并探讨了主题的科学研究现状及其编年史。

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）的形成与繁荣讨论了中国动物画艺术的起源，分析了这一艺术形式在古代艺术遗产中的体现、逐渐形成的过程、其演变及首次繁荣。

第 1.1 节探讨了动物主题在中国宏伟壁画和架上绘画中的起源，其产生受到图腾崇拜观念和自然崇拜习俗的影响。研究内容涵盖了从商周时期到战国时期（公元前 475 至 221 年）陶器、石雕、骨雕以及织物上的表现形式。

动物画作为一个独立体裁在中国绘画中具体出现的时间难以确切界定。最早的鸟类绘画实例可追溯至战国时期（公元前 475 至 221 年）和汉代（公元前 206 年－公元 220 年）。其现实主义表现手法可以在墓葬壁画中找到印证，例如在山西太原（570 年）、内蒙古贺兰山（145 至 220 年）以及中国最大的古代佛教寺庙敦煌壁画中。这一时期的宗教画卷也得到发展，题材既涵盖神话人物（如龙），也包含真实生物。

借助文献记载和保存下来的原始绘画作品或其后期复制品，可以确定动物画体裁在唐代（618 至 907 年）形成。唐代的杰出艺术家，如阎立本（约 600－673）和韩干（706－783），在动物画领域留下了显著成就。他们以画马闻名。战马形象在唐初不仅象征军士的战友，还象征国家公务员，甚至被视为中国国家的象征。

在中国传统绘画艺术的早期，动物画体裁既体现了科学观察，又展现了艺术概括。画家力求忠实于现实生活（"写真"），并通过概括升华动物形象，赋予其象征意义。这种理论基础在唐代之前便由顾恺之（345－406）的名言“以形写神”奠定，同时强调保持对自然的忠实性（"写真"）和逼真性（"逼真"）。

顾恺之理论的继承者、唐代另一位杰出的动物画家是韩滉（723－787）。他对日常生活和细节表现非常感兴趣。他的代表作品《五牛图》（现藏于北京故宫博物院）被认为是唐代动物画的杰作之一。

在唐代，动物画常被视为一个独立体裁，这一点在中国古代艺术理论家与历史学家的著作中有所体现（如朱景玄的艺术论著）。与此同时，唐代还是“花鸟画”体裁（即“花鸟”）形成并获得独立地位的时期。在这一体裁框架内，动物画作为其中的重要组成部分，得到了进一步的发展。

第一章第二节（1.2）探讨了**唐代及五代时期（907－959 年）中国绘画中“花鸟画”（花鸟）体裁的发展特征及其分化。**在这一部分中，分析了花鸟画大师黄荃（约 903－965）和徐熙（886－975）对动物画的贡献。文中指出，唐代画家创作的大部分作品都是为了装饰皇宫，例如阎立本（600－673）、薛稷（649－713）和边鸾（785－805）的作品。

黄荃的动物画以细腻的观察力和对自然题材的精雕细琢著称。这位画家开创了花鸟画中多个主题方向。他的风格独具一格，被称为“富贵”（即“富贵风格”），这一风格在直至 11 世纪下半叶的中国画坛占据主导地位。

作为“花鸟画”体裁的另一位奠基人，徐熙的绘画风格与黄荃有着显著不同。他的作品以写意风格为主，笔法潇洒，色彩柔和低调。这种风格与黄荃形成鲜明对比。

在随后的发展中，黄荃和徐熙各自形成的风格构成了花鸟画的两大主要艺术路线。这与中国绘画中的两大主要书写风格相吻合：工笔（细致、工整的笔法）和写意（意象表达）。

唐及五代时期花鸟画体裁的一个显著特点是，从形成初期开始，就体现出画家专注于某一单一主题的倾向，例如专注于描绘湿地或水鸟，仅画虾或鱼，或只绘花卉与昆虫等。随着主题分化的不断深化，逐渐形成了多个风格化、主题化的花鸟画形式。这些形式被理论家归类并命名，其中一些与动物画关系密切，例如“羽毛与皮毛”（“禽兽”）——描绘家禽（猫、狗）与野生动物（兔子）；“羽禽”（“禽鸟”）——专注于鸟类的绘画作品等。

部分唐代的动物画作品可以置于多种体裁交融的背景下理解，例如将人物画（如美女肖像）与花鸟画结合，描绘美女与宠物的画作。在唐代及五代时期，花鸟画及其重要组成部分——动物画的主要传统与规范已然确立，为这一体裁的进一步发展奠定了坚实基础。

第一章第三节（1.3）探讨了宋代动物画体裁的繁荣发展时期。这一时期的兴盛与汴梁绘画院的重建（960 年至 111 年）以及 12 世纪初绘画学院的建立密切相关。在这一阶段，花鸟画与动物画继续作为最重要的体裁方向存在，这与中国人整体的形象化宗教哲学世界观息息相关。在这种世界观中，人类与自然界内在联系的观念催生了中国艺术传统中独特的寓意语言。

宋代被认为是中国学院派绘画发展的“黄金时代”。根据历史惯例，宋代可分为两个历史时期：北宋（960－1127 年）和南宋（1127－1279 年）。在北宋时期的都城汴京或开封（今开封），以及南宋时期的临安（今杭州），中国最杰出的艺术力量得以汇聚。

北宋时期最杰出的动物画家之一是易元吉（约 1000－约 1064 年）。他因擅长绘制猴子而享誉盛名。他的作品以对猴子生活特征的细致观察和精准刻画而著称。

与易元吉齐名的另一位宋代著名画家是崔白（？—1074），他活跃于花鸟画体裁及其分支“翎毛”（“羽毛和绒毛”）领域。崔白的绘画风格在继承黄荃技法的基础上加入了许多新的元素。尽管崔白画作中的角色都承载着吉祥寓意，但观者常常能感受到一种难以言喻的忧虑与哀伤，如《芦苇丛中的鹭》和《冬天的麻雀》等作品。他通过精妙的构图，特别是对留白的运用，巧妙地引导观者的联想，使观者能够在自己的想象中“完成”整幅画。

崔白的同时代人李公麟（1049—1106）则以擅长描绘马匹而闻名。他的绘画风格和作品内容深受顾恺之和吴道子的艺术理论影响。他最著名的动物画作品包括《五马图》和《牧放图》。这些作品一方面继承了由阎立本和韩干奠定的传统，另一方面又具有强烈的个人特色，对后世画家的艺术创作产生了深远影响。

除了动物、花卉和鸟类的画作外，宫廷中描绘鱼类的画作也颇受欢迎。杰出画家刘采专注于这一题材，他可能活跃于宋神宗（？—1086 年）统治期间，成为这一领域的重要代表人物。

11 至 12 世纪之交，中国艺术领域迎来了一系列变革，与宋徽宗（赵佶，1082－1135）的登基密切相关。宋徽宗是一位多才多艺的艺术家，不仅是画家、书法家、诗人、音乐家、茶道大师，还兼具艺术品收藏家与改革家的身份，同时也是宫廷画院的创始人。尽管徽宗涉猎广泛，创作了山水画和人物画等多种题材，但他最钟爱的始终是花鸟画。这不仅因其个人的兴趣与才华所致，还与这一题材在装饰性方面的卓越表现契合了宫廷的审美需求。徽宗的作品具有独特的含蓄之美和感人至深的情感，有时呈现出一种近乎朴素的表面风格。例如，他在 25 岁时创作的《桃鸠图》（约 1108 年）即为代表性作品。其大部分作品以色彩塑形为特点，但徽宗也创作了许多单色水墨画，充分展现了他的艺术技巧。

徽宗作品中不可或缺的组成部分是篆刻的印章和精心书写的题款，这些不仅承载了文字内容，还在艺术装饰上发挥了重要作用。徽宗特别追求写实风格，这是其艺术风格的核心特质之一。在其弟子和后续画院的发展中，这一方向得到了进一步的深化，与对自然的深入研究及对生命哲学的理解密不可分。

宋徽宗在宫廷画院的教学中确立了一套绘画准则，强调作品必须真实再现现实生活，同时需“赋予作品时代精神”。宋代的新儒家道德观对绘画理论产生了深远影响，这种影响体

现于绘画功能的定位及艺术表达的本质上。此外，道教和佛教的宗教理念也深刻地影响了当时的社会思想。

在宋代，画作的叙事性逐渐让位于其艺术品质和内涵。宫廷画师在创作中进一步发展了黄荃和徐熙的绘画技法与风格，其核心是“师法自然”的原则，并追求现实主义与装饰性的结合。同时，在宫廷画风兴盛的背景下，一种由文人士大夫群体主导的“非专业”绘画形式——“士大夫画”开始兴起。这种以文人官员为主体的绘画实践更多是出于个人兴趣，后来发展为“文人画”的独立艺术流派。

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探讨了中国历史上的三个重要时期：外族入侵的南宋时期（1127－1279 年）、蒙古统治的元朝（1279－1368 年），以及民族国家复兴的明朝（1368－1644 年）。

在本章的第一部分（2.1）中，**分析了南宋和元代的动物画创作中所体现的学院派艺术方向及禅宗佛教哲学。**

南宋时期的画院创作依然延续了以往的原则：要求画家们深入观察自然，通过不断的练习来完善绘画技法，模仿古代大师的作品及其笔法，并以崇敬的态度对待过去的艺术遗产。这一时期的绘画形式包括大型壁画、卷轴画、册页、扇面画以及屏风画等。

动物画所属的花鸟画是这一时期的主要艺术流派之一。大部分作品以审美和诗意的方式表现自然形象，蕴含着传统的象征意义及对哲学经典的敬仰。12 至 13 世纪中叶，绘画作品的象征性特质愈发显著，其中蕴含了特定的社会隐喻与比喻。

12 世纪，儒家绘画的道德化特性变得更加复杂和深刻，要求观者或作品委托者具有较高的文化修养、诗意和艺术理解能力。道教的影响则赋予绘画情感的深度与表现力，注重情绪的表达，这一特质不仅体现在学院派的宫廷画中，也出现在士大夫和非职业画家的文人画中。

在某些情况下，通过专业的训练与直觉，动物画在表现对象或现象的“本质”及“意念”方面达到了惊人的逼真程度。

12 世纪的杰出画家李迪（约 1100 年—约 1197 年）在南宋时期担任画院副院长，对当时主流绘画风格的形成起到了重要作用。他的众多画作以动物题材为主，其中一些作品以诗歌作品和佛教寓意为背景，体现了简洁和内敛的风格。李迪才华横溢，既能创作复杂多层次的绘画，也能完成单一主题的作品（如一只狗或猫）。这些看似简单的题材在当时的中国画

中并不被视为易于表现，相反，像狗、牛或其他日常可见的家畜或鸟类，被认为是绘画中最为困难的主题。

李迪的代表作如《风雨牧归图》和《雪中牧归图》，李迪展现了他对动物世界和农村生活的深刻理解。牛、水牛或黄牛形象的语义学意义不仅与其强大的体魄和力量有关，还与禅宗佛教密切相关。这些动物的描绘在信奉禅宗佛教的画家作品中广泛流传，成为他们表达宗教思想的重要意象。

在李迪的画作中出现了猛禽这一题材，例如《冬日树上的伯劳》（1187 年）和《枫鹰雉鸡图》（12 世纪末）。这一主题在此前的中国宫廷绘画中较为罕见。

南宋及元初禅宗绘画的杰出代表画家牧溪（1181/1210–1250/1281）的创作中可以看到宫廷学院派绘画体系危机的体现，以及全然不同的艺术表现方式。牧溪的绝大多数作品采用单色水墨画的形式，不加以颜色渲染，这种处理手法进一步增强了画面的表现力。

牧溪主持的柳东寺成为禅宗绘画的主要中心。他的作品对中国和日本后来的水墨画发展产生了深远影响。这位画家的创作时期正值南宋王朝衰落，随后蒙古人建立元朝（1279–1368）。通过动物画，牧溪捕捉了“变革时代”的焦虑情绪，为绘画注入了新的意涵与风格。在他的作品中，动物形象往往以寓言形式呈现，表现出画家对动荡世界的孤独感和迷失感，如《虎》、《松猿图》、《竹鹤》和《叭叭鸟图》等。

蒙古征服中国首次使国家落入异族统治之下。尽管元朝（1279–1368）统治时间相对较短，但这一时期伴随着中国社会的巨大动荡。在元朝早期的蒙古统治下，传统的中国绘画以及其他艺术形式发展举步维艰。官方艺术活动中断，国家画院也被关闭。

许多知识分子选择逃往南方，远离政治中心，或者隐居于寺庙之中。他们无法公开表达思想，文学创作受到严厉禁令，违者甚至面临死刑。禅宗画家通过对奢华和富足生活的刻意蔑视，以及大胆甚至略显怪诞的作品，在纸卷或画纸上呈现出对学院派规范的挑战。他们的绘画以强烈的笔触表现、充满激情的挥洒和看似随意的草稿风格著称。这种风格体现了自然生命的动态，并营造出对瞬间抓取主题的强烈感受。这些特点不仅深深影响了后来的画家，也成为现代中国工笔画（国画）创作的重要传承，其根基正是奠定于 12 至 13 世纪后期的这一时期。

在本章的第二部分 (2.2.) 中，**探讨了元代动物画的现实主义与原则性象征主义的诸多方面。**

元代美学发展的主要趋势呈现出双重特点：一方面，严格的传统主义在艺术的官方领域占据主导地位；另一方面，南宋传统的浪漫主义和个人主义风格依然具有很强的影响力。

在元代，竹子与马成为绘画中最为稳定和广泛的主题。这些形象与儒家伦理、道家哲学以及禅宗佛教有着密切联系。竹子象征着不畏艰难困苦的学者理想，而马则代表忠诚的国家官员与有担当的治国之才。

尽管宋朝灭亡后，蒙古统治者将都城从临安迁至北方的北京，但中国南方依然是民族艺术文化的重要据点。从南方城市湖州（原称乌程和归安）走出了被称为“湖州八俊”的杰出画家群体，其中包括钱选（1239–1299）与赵孟頫（1244–1322）。他们专注于“花鸟画”这一题材，尤其是赵孟頫以精妙的马匹绘画闻名。

赵孟頫绘画主题中最富成果的之一是“马与牧马人”。现存有许多赵孟頫马画的复制品以及几幅重要的原作，例如《浴马图》（约 1290 年代中期）、《三世人马图》（约 1280 年）以及《人骑图》（1297 年）。

赵孟頫的绘画风格明显承袭了唐代和北宋时期的艺术传统，特别是与韩干和李公麟的马画作品一脉相承。然而，他的作品体现了更为深刻的个人化诠释与鲜明的个性化表现。

在元代，马的形象是最受欢迎的绘画题材之一，许多画家以画马见长。其中杰出者包括任仁发（1254–1327）。任仁发的一些画作具有明显的讽刺意味，这在赵孟頫的作品中较少见，例如《二马图》或《肥瘦马》（约 1286 年）。

任仁发的花鸟画作品中包含了许多描绘小鸟与猛禽的主题，这些画面常能引发观者的怜悯与忧虑，例如他的竖轴画《鹰隼图》（14 世纪初）。任仁发的绘画完全反映了他个人的情感和感受，与宋代或元代的宫廷绘画风格形成了鲜明对比。

在蒙古统治下，绘画成为表达个人思想（包括政治观点）的重要方式。与那些为蒙古统治者服务的宫廷画家不同，元代的知识分子画家更多描绘他们的周围环境与日常生活场景。此外，元代的道教与禅宗僧侣为中国艺术提供了支持，他们具有较高的社会地位，而文人画风格（文人画）也完全符合他们的审美趣味。

在第二章的第三部分（2.3）中，**系统分析了明代宫廷绘画与文人画在动物画中的二元对立。**

在蒙古元朝灭亡和明朝（1368 – 1644 年）建立之后，恢复民族国家的理念以及继承唐宋两朝伟大成就的思想得到了广泛传播。

2.3.1 早期阶段。元朝灭亡后，明朝（1368–1644）建立，恢复民族国家的思想和对唐宋伟大成就的继承观念得到了广泛传播。宫廷绘画的复兴始于以浙江为中心的浙派（也称“浙派”）。浙派的创始人是戴进（1388–1462），他是明朝早期最重要的宫廷画家之一。他的许多弟子后来也成为了宫廷画家。

戴进在宣德皇帝（朱瞻基，1399–1435）统治时期的宫廷画院工作。宣德皇帝本人也是一位卓越的画家。他的许多存世作品以花鸟画为主，特别是描绘鸟类和野兽，因此他常被称为动物画家。宣德皇帝的艺术才华使他在艺术史上与北宋徽宗皇帝相提并论。

宣德皇帝擅长绘画犬类（如《双犬图》，1427 年）、猿类（如《嬉猿图》，1427 年），以及其他动物和鸟类。他的画作充满了写实主义和细腻的观察力，洋溢着私密的抒情气息，没有宫廷学派画作中常见的豪华装饰主义或夸张气派。他的作品不繁杂，动物被自然地表现于真实的姿态中，体现出高度的写实风格。

同一时期的宫廷画家边景昭（边文进，约 1354–约 1428）则展现了另一种艺术风格，作品以精致的装饰性、复杂性和对每个构图元素的细致刻画而著称。边景昭约在 1410 至 1435 年间创作活跃，他继承了由黄筌开创的“富贵画派”（“富贵风格”）的传统，专注于“翎毛画”（即描绘鸟类和植物）。

研究中对边景昭的《百鸟图》（这一主题在 15 世纪初的中国宫廷绘画中非常流行）与佛兰德斯巴洛克时期画家弗朗斯·斯奈德斯和保罗·德·沃斯（1630–1640 年代）的《百鸟音乐会》等作品进行了比较。这些佛兰德斯画家的作品以动态、激烈的画面运动以及鸟类形象的夸张表现（尽管仍体现出高度的写实性）为特点。然而，这些作品缺乏中国绘画中那种宁静优雅的氛围与和谐意境，尽管两者的主题在隐喻意义上有所相似，但其解读方式和表现风格却截然不同。

2.3.2 中期阶段，在明朝中期，宫廷绘画的学院派风格与文人画之间的对立日益明显。

在宫廷画院按皇帝命令作画的画家，必须严格遵守既定的规范，任何偏离规定的行为都会受到严厉惩罚。他们的花鸟画以及动物主题的绘画变得更加复杂，带有过多的叙事性和繁复的细节。这使得宫廷画家的作品呈现出相似的特点，因为画家们被迫遵循严格的创作规定。

在明代中期的宫廷画家中，林良（1428–1494）和吕纪（1477–?）是继承浙派创始人戴进艺术风格的杰出代表。

林良的作品以其在宫廷绘画中罕见的奔放笔法而著称，这种风格与写意画颇为相似。他的作品采用单色水墨，不加渲染上色，形成了独特的艺术表达。林良的构图也非常特别，他

更喜欢描绘自然环境中的鸟类，而非帝王花园里盛开花卉中的禽鸟（如《秋鹰图》，1465年；《双鹰图》，1485年）。

相较之下，吕纪采用了另一种风格，是唐代画家黄筌提出的“富贵画派”的延续者。然而，吕纪在其艺术生涯中逐渐形成了自己的风格，这一风格既表现出高超的技艺，也充满抒情性与写实性（如《春庭图》，1498年）。吕纪的花鸟画逐渐成为后人效仿的经典范例，不仅在中国广为流传，还对日本、韩国和越南的绘画产生了深远影响。

文人画虽然与学院派绘画对立，但在宫廷之外继续蓬勃发展。这些知识分子画家在作品中表达了对精神宁静的追求，这与道家思想相一致，道家主张遵循自然法则，追求天人合一。

在14至15世纪之交，苏州成为文人画发展的沃土。作为中国南方的重要文化中心，苏州经济发达，文化氛围浓厚。在这里，出现了“吴门画派”，其主要代表人物有沈周、文徵明、唐寅等人。

沈周（1427–1509）是吴门画派的创始人，也是花鸟画的杰出代表。他的动物画体现了新的艺术风格与技法。他以“诗书画三绝”著称，是一位集绘画、诗歌与书法于一身的大师。

2.3.3. 晚期， 与文人画的发展不同，晚期的院体画出现了衰退的迹象，皇家对绘画院的资助开始缩减。而文人画并不依赖于统治王朝的支持，它以自主的方式得以发展。

文人画这一流派中最为杰出的代表之一是徐渭（1521－1593），他是著名的画家、书法家和文学家，为中国传统绘画的发展做出了巨大的贡献。徐渭并不认同当时流行的对古代大师的盲目模仿，他认为创作是“现代画家充满灵性的内心自然流露”。在很大程度上，正是由于他的影响，泼墨单色画和写意画的风格得以流行并广泛传播，同时也推动了文人画的发展。徐渭的一些画作描绘了动物的形象（如《鱼蟹图卷》、《鱼》等）。这些充满了空气感的构图蕴含着极强的意象表达，使徐渭的风格与禅宗僧人画家的风格相近。

徐渭的对立面是陈洪绶（1598－1652）。他对文人画家所谓的“墨戏”持否定态度。陈洪绶的绘画技巧深受李公麟和赵孟頫风格的影响，但他更多地以宋代绘画的改革者身份而非模仿者闻名。

因此，在明代晚期，写意画的继承者（包括吴门画派的代表）占据了主导地位。他们的创作对清代艺术产生了深远的影响。

第三章讨论了**在满洲统治与中华民国初期的多元文化背景下，中国传统动物画的发展（清代，17世纪中期–1912年；1912年–1940年代）**。

中国历史上最后一个朝代是满清，其统治时间长达约三百年（1644–1912）。清代的显著特征是多元文化的融合，这一现象与外族统治者的登基以及宫廷中外籍画家、学者和工匠的活跃密切相关。

在第三章的第一部分（3.1）：朱耷的“美学抗争”及其动物画作品

朱耷，号八大山人（1626–1705），是中国个性化画家中最著名的一位。在他的动物画中，他尤为成功地以象征性的形式和强烈的表现手法讲述了自己人生中的悲剧境遇，同时表达了对外族清政府的抗议。

朱耷继承了元代画家倪瓒和牧溪的艺术传统，同时其简约的构图、自由的画风和夸张的形式也与徐渭、梁楷的作品有异曲同工之妙。他的画作以深刻的个人化笔触著称，而其主要创作风格为泼墨法，通过洒脱的笔墨、书法般的笔触和表面看似随意的画法，进一步增强了作品的情感表达。

朱耷常以孤独的小鸟或无助的小鸡作为题材，这些形象似乎在广阔而冷漠的空间中“沉浮”，令观者不由自主地产生共鸣和情感共振。画中鸟类的目光有时显得傲慢，有时充满疑惑，有时则流露出深深的悲哀与无力感。这些形象让人联想到画家本人，仿佛他将自己刻画成了一个固执地独脚站立、孤独而迷失的生命体。

鱼的形象在朱耷的动物画中极为突出。这些描绘承载了道教、儒家和佛教的象征意涵。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。他与画鸟时一样，特别注重表现鱼的眼睛，在他的诠释中，鱼的眼睛象征着对现实生活中无法实现的梦想以及人类在追求幸福过程中的渺小与无力。

朱耷对后世绘画的影响与其前辈有所不同。他不仅成功创造出了独特而鲜活的动物画风格，还赋予了这一题材以永恒的生命力。朱耷的艺术手法和对画面形象的处理远远超越了他的时代，在当今仍具有极大的艺术价值和现实意义。

在第三章的第二部分（3.2）：清代宫廷画家与个别文人画家的动物画风格特征

在清朝中期，艺术发展开始走出低谷，逐步恢复以往的辉煌传统。清宫廷重建了绘画院，其结构和功能继承了明代的制度，这为绘画的复兴提供了支持。清代宫廷绘画的繁荣主要集中在康熙（1661–1722 年）、雍正（1722–1736 年）和乾隆（1736–1795 年）三朝，18 世纪也因此被称为中国的“康乾盛世”。

清代宫廷画家中，沈铨（沈南屏，1682–1760 年）堪称杰出代表。他不仅恢复了宫廷动物画的优良传统，还对日本江户时代的绘画产生了深远影响。沈铨专注于花鸟画（“花鸟”），采用工笔画风格，并在明代前辈的基础上进一步发展了技巧和构图方法。他将“宫廷风格”的花鸟画推向更高的装饰性，精致地描绘每一个细节。他的绢本画作色彩鲜艳、细腻

动人，例如《雪梅群兔图》（1716 年）、《丹凤朝阳图》（1735 年）以及《松鹤延年图》（1759 年）。

清代宫廷艺术中，画家们愈发偏爱描绘凤凰等神话鸟类，以及龙的形象。这些传统中国文化中的主要神话动物——凤凰与龙——被清朝满族统治者选为皇权的象征。

在清代宫廷绘画中，动物和鸟类的形象被赋予了明确的吉祥象征，避免任何可能的政治含义或歧义。任何被怀疑带有政治暗示的作品，甚至仅仅暗示性的线索，都会导致画家受到严厉惩罚，甚至被处死。因此，清代宫廷绘画的每一笔、每一条线都经过严格审慎的安排，作品的主题必须完全符合既定的绘画规范与主题。

这种严格的传统、规范和规则由大量理论著作以及附带木刻插图的绘画指南加以维护，例如《芥子园画传》（1679–1801 年），其中详细描述了前代大师的绘画技巧。

在 17 至 18 世纪的艺术理论中，理性与学识被强烈甚至极端地对立于直觉与自然，这一思想在清代艺术的另一条脉络中得到了体现。这条脉络由反对学院派风格的画家群体最为鲜明地展现出来，他们被归为“扬州八怪”之列。这个群体中有时也包括著名的中国画家边维祺（边寿民，1684–1752）。边维祺以出色描绘野雁而闻名（此外，他也创作山水画和花鸟画）。他的鸟类画作采用宽笔无轮廓的泼墨技法，运笔自由自信，仅用少量的色彩便将形象表现得淋漓尽致。

在“扬州八怪”的个人主义画家作品中，体现了深刻的民族世界观、对失落明王朝的深深怀念以及对自身命运的悲哀感叹。他们的笔法、写意画风（泼墨画法）、书画印相结合的表现形式，以及从自然景物中汲取灵感的诗意，不仅表达了个人的情感与思想，还奠定了文人画作为中国传统绘画未来关键流派的发展方向。这一方向成为清代及以后的中国画艺术发展的重要支柱。

在第三章的第三部分（3.3）中，**探讨了 18 世纪学术派与中西结合风格的动物画发展。**

在清代康乾盛世期间，清宫画院（华苑）占据了主导地位，画院内的职业画家专为皇室执行艺术创作任务。此时期的学术派绘画在国家支持下达到了发展的顶峰。

清宫画院的重要事件之一是外国画家的引入，其中最著名的是意大利耶稣会修士朱塞佩·卡斯蒂廖内（Giuseppe Castiglione，1688–1768），在中国被称为郎世宁。他在康熙、雍正和乾隆三位皇帝时期供职，对当时动物画的发展起到了重要作用。

朱塞佩·卡斯蒂廖内的首批成功作品之一是《百骏图》（1723–1728 年），这幅画被认为是他在清廷创作的主要且规模最大的作品。随后，他赢得了皇帝的进一步认可，多次接受皇帝委托绘制名贵马匹，马题材成为他艺术创作的关键主题之一。其中包括保存于台湾台北故

宫博物院的《十骏图》（1743–1748 年）、《《爱乌罕四骏马》（1763 年），以及《乾隆皇帝戎装骑马像》（1739 年）和多幅描绘皇帝狩猎场景的画作。

在动物画领域，卡斯蒂廖内另一部令人瞩目的作品是《十骏犬图》（1747 年）。画家精准地捕捉了各种猎犬的特征，包括眼睛颜色和毛发色调的细微差异，甚至展现了每只猎犬的行为特性。这些猎犬以动态姿态呈现，画面立体且细致入微地展现了其解剖结构。

郎世宁的艺术遗产还包括一系列描绘鸟类与花卉的优秀画作。其中一些作品与明代宫廷画家吕纪以及同时期的清代画家沈铨的画作相媲美。

郎世宁（朱塞佩·卡斯蒂廖内）引入的具有欧洲风格的现实主义绘画在清廷广受欢迎，因其具有纪录性的特质而受到高度评价。然而，需要指出的是，这种艺术在中国并未被视为“高雅艺术”。尽管 18 世纪的中国宫廷画师在技艺上达到了炉火纯青的境界，但西方的现实主义风格在当时以及后世的艺术家和理论家中仍然引起了褒贬不一的评价。

由于中国传统艺术与西方艺术在理念和艺术表现方式上存在不可调和的本质差异，这两种传统的融合，无论是在古代还是在当今，都显得极为困难。

第四节 (3.4.) 主要**探讨 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**

这一时期对中国而言是一个动荡的阶段。西方的先进技术和新思想逐渐传播到中国，为艺术家们带来了前所未有的冲击。许多画家开始受到欧洲艺术的影响。在上海，一种适应新兴中产阶级需求的新绘画风格开始出现。

在一批醉心艺术的文人画家和艺术市场的繁荣推动下，艺术团体和学派逐步形成，这些团体大多以文人画为基础。由此产生的“上海画派”（海派）也涵盖了动物题材的艺术创作。上海画派的艺术家们以明代的徐渭、清初的朱耷（八大山人）和石涛，以及清中期“扬州八怪”的作品为典范。

上海画派的开创者之一是清末杰出的画家任伯年（任颐，1840–1896）。虽然他更多以肖像画闻名，但他的艺术遗产中，花鸟画占据重要地位。他描绘仙鹤的作品尤为精彩，展现了鲜明的个人绘画风格。

晚清时期另一位著名的画家是徐古（朱怀仁，1824–1896）。尽管他形式上并未正式加入“上海画派”，但与该派的思想领袖任伯年和吴昌硕有着深厚的友谊，并且认同他们关于艺术的“革命性”观点。

在徐古的创作中，完全看不到他严酷而英勇的职业生涯的痕迹（他曾是清朝军队的一名将军），也没有展现出他后来严格遵守佛教戒律的僧人身份。相反，他的作品中占据主要地

位的是花鸟画，而他最钟爱的题材是金鱼、燕子以及其他“羽毛和绒毛”的小动物（尽管他的创作题材范围更广，涉及中国画的所有经典题材）。

徐谷的“细腻”画风在艺术领域的新审美趋势和艺术市场的需求下得到了发展，而这一影响主要来自他的朋友——著名画家、书法家及篆刻家吴昌硕（1844–1927）。吴昌硕是第三位被视为上海画派核心思想家的代表人物。尽管他的动物题材作品不多（与他以花鸟为主的绘画相比），但却以鲜明的风格和独特的艺术语言令人印象深刻，例如其《猫与水仙》（1910 年代）。

吴昌硕那种自发而充满生命力的创作精神，与齐白石（齐渭清，1863–1957）的艺术追求形成了共鸣。齐白石出身于湖南的一个农民家庭，是一位专业的篆刻家和书法家。他涉猎多种绘画题材，但在花鸟画和动物题材方面取得了卓越成就。他的创作理念“自然真趣”不仅体现了他的艺术观，也融入了他的生活哲学。

齐白石的艺术方法建立在对自然的细致观察之上，他专注于动物行为的研究，从自然中汲取灵感，并潜心学习先贤如徐渭、朱耷的艺术精髓。齐白石的书法与篆刻同样充满装饰性、诗意和联想性，与他的绘画风格相得益彰。

齐白石对水生动物尤其钟爱，如鱼、蝌蚪、青蛙和螃蟹。他特别擅长表现虾，这一题材成为他晚年的标志性创作，达到极高的艺术水平。他的绘画技法并不复杂，但他用简单的笔触表达了自由的情感和艺术灵感，最终在艺术领域取得了极大的成就。齐白石的艺术形象连接了旧时代与新时代。1920 年代的中国不仅是反帝反封建运动的时代，同时也是西方价值观广泛传播的时期。大量青年赴欧洲和日本学习素描、油画及水彩画。在国内，各地也纷纷开设美术课程，从上海到北京（1918 年）、杭州、南京、广州等地，相继成立艺术学院。通过中西艺术的融合，进步的艺术家们创造出精美绝伦的现代艺术作品。

在开创中国传统艺术新篇章的画家中，潘天寿（1897–1971）与徐悲鸿（1895–1953）占有重要地位。他们在艺术创作、教学和文化推广方面贡献卓著，尤其在国画（工笔与写意）的动物题材创作中，注入了许多新的元素，为中国画的发展开辟了新天地。

潘天寿的创作与齐白石有许多相似之处。他时常使用指画（“指画”）的技法，并偏爱写意画风（“泼墨”），通过细腻的笔触和精确的细节描绘，赋予画面柔和的质感与流动的形式感。他坚持作品的意义表达（在当时许多画家选择摒弃这点的背景下尤为突出），并有选择地限制传统意象的数量，专注于少数对他而言具有重要象征意义的主题。其中，猛禽的形象被赋予了特殊的庄重与宏伟。在潘天寿的画作中，我们可以看到雕鸮与雄鹰形象的英雄化及其宏大处理，它们作为民族象征显得格外突出。这种处理方式与创新性的笔法在徐悲鸿的画

作中也有所体现，例如他的《鹰》（1940 年）以及更晚期李苦禅的《雄鹰》（1979 年）等作品中，这些题材已成为中国传统绘画“工笔”中的热门主题。

可以说，潘天寿的绘画，尤其是他的雕鹗与雄鹰形象，反映了画家内心世界的转变。他的艺术手段似乎意在表现新中国成立（1949 年）这一壮丽的历史事件以及国家独立的确立。正如徐悲鸿一样，他在传统鸟兽意象中寻求宏大的格局和重要性，这些意象表达了国家胜利的激情和正在展开的建设性进程。

在徐悲鸿的创作中，马的形象成为了一个重要的象征性标志。他描绘的马或悠闲地在草原上吃草，或疾驰而过；既有孤独的骏马，也有成群奔腾的群马，仿佛延续了中国传统绘画的历史脉络。从贺兰山和敦煌的壁画，到汉代韩干的图案，再到李公麟、任仁发与赵孟頫的作品，直至当代。徐悲鸿的马画系列令人惊叹，他不仅展现了对马匹解剖结构的深刻理解，还以其对生活本质的洞察力和卓越的技艺令人叹服。其代表作《奔马》（1941 年）是一匹在广阔天地间奔腾的骏马，充满生机，成为了徐悲鸿艺术及新中国艺术的象征，也是他最耀眼的作品之一。

徐悲鸿还是一位杰出的艺术组织者和中国艺术的宣传者。他不仅通过个人努力获得了世界范围的认可，还极大地推动了中国文化和艺术的传播，将中国传统绘画的伟大遗产推广至全球，包括俄罗斯。

本节还探讨了不仅仅是中国艺术对时代挑战的内部回应，同时还通过俄罗斯动物画家瓦塔金（V.A.瓦塔金，1884–1969）的例子，展示了外部因素对动物画艺术发展的影响。瓦塔金的部分动物素描与水彩作品可与中国经典“花鸟画”中的最佳代表作媲美。从外在特征、技法、构图到内在含义，它们之间都有许多共通之处。瓦塔金的作品似乎完美契合了中国传统，这可能并非仅靠直觉实现，而是他在寻找动物画艺术核心与灵魂时从经典作品中得来的结果。

本研究还分析了瓦塔金的一些动物写生作品，这些作品保存在不同的博物馆中（尤其是莫斯科国家达尔文博物馆），以及他对斯特罗加诺夫艺术学院博物馆藏中国名画的临摹作品，如牧溪的《虎》（1269 年）、元代画家的《鹭鸶》、以及《鹰》《树上的小鸟》等。

瓦塔金成为 20 世纪“新动物画”艺术的杰出代表之一，是俄罗斯动物画派的重要创始人，与欧洲传统风格迥异。他的创作受到了多种艺术来源的滋养，其中包括中国艺术与经典动物画。瓦塔金的作品生动地展示了中国动物画在全球艺术领域中的外部整合方式。

中国历史上的经典时期以及清朝晚期为中国动物画的发展指明了方向，并对未来产生了深远的影响。时至今日，它们仍具有重要的现实意义，而中国传统绘画“工笔”的构图与风格技法已在许多杰出的外国动物画家作品中得到了显著体现。

在结论部分，总结了研究成果并给出了主要结论。本次全面研究达成了预定目标，解决了设定的任务。收集的理论和图像资料经过深入分析，按照历史时期、风格特点和画派进行系统分类；详细探讨了中国动物画的构图方法与技法。主要结论如下：

1.中国动物画是古代、中世纪和近代中国传统美术的重要组成部分，具有鲜明的民族特色：独特的构图与技法、稳定的题材、象征意义和神话诗意的内涵。动物画作为一种画种在中国拥有不间断的传统，其出现与发展时间远早于西方。最早的动物画家可追溯到唐代的阎立本、韩干和韩滉（7 至 8 世纪）。

动物画的兴起及其与花鸟画的关联源自中国的壁画传统，其后因“花鸟画”题材的广泛适用性而流行，并持续发展。从小型的册页、折扇和屏风到大型壁画、画卷和屏风装饰，花鸟画都能发挥出卓越的表现力。

2.动物画起源的研究表明，早在汉代（公元前 206 年至公元 220 年），这一画种就已奠定了其后续发展的基础。随着现实主义的鸟兽花卉画逐渐成为帝王府邸和贵族府第中的重要装饰元素，与此相关的“宇宙观”与神话语义体系已然成型。

在唐、五代和宋朝统治时期，动物画的风格逐渐摆脱程式化，趋于真实。文学与诗歌传统对其象征意义的形成有重要影响。在 8 世纪左右，“花鸟画”逐渐独立成画科。

元、明和清时期，中国动物画呈现出两大流派的对立：宫廷院体画与文人画。这种对立推动了动物画的发展，使其形成“专业的宫廷艺术”与“知识分子业余艺术”之间的鲜明二元性。动物画在笔法和表现风格上呈现多样化，画面象征意义更加复杂，不仅包含吉祥寓意，还时常隐含社会和政治思想。同时，绘画与题跋、印章融合形成一种复杂且极具美感的综合艺术，要求观者具备一定的文化素养去解读。

3．唐代奠定了动物画发展的重要基础，尤其体现在宫廷画与文人画对立的萌芽。在黄荃（“富贵体”）和徐熙（“野逸”）的个人风格影响下，工笔（“精致的笔触”）与写意（“意境表达”）两大风格逐渐形成。到宋代初期，由于宫廷画院的建立，动物画迎来了进一步发展的黄金时期。

元代则以单色水墨画的兴盛为特征，尤其在“禅画”中，画家以纯粹的墨色及娴熟的笔法表达极富情感的艺术效果（如石恪、牧溪、李公麟等）。水墨画作为中国文化的巅峰成就，在明代迎来新的发展，结合文人画强调“写意”的风格，其形式与内容的结合极具独创性。

明清时期，工笔与写意风格的界限在实践中逐渐模糊，本研究对这些风格矛盾进行了深入剖析，并探讨了造成宫廷画与文人画对立的社会及其他原因。

4.中国动物画独特的象征意义与复杂的符号体系，来源于宗教哲学传统（儒家、佛教和道教的影响）以及汉语言文字的特点——多义性与同音字的使用使得许多动物形象具有吉祥寓意。本研究对这一方面给予了充分重视，并系统整理了常见题材及其象征意义（见附件2）。尽管某些时期（如元、清的异族统治）个别画家的作品中出现了社会政治隐喻（如朱耷的作品），但大多数动物画仍以表达祝福为主，这一特性显著区别于道德说教色彩更浓的西方动物画。

5. 本论文系统梳理了中国动物画的演变历史，并将其发展分为三个重要时期，以此作为研究框架：唐宋时期（7 世纪至 12 世纪初）、南宋、元和明时期（12 世纪初至 17 世纪中期）以及清代与中华民国初期（17 世纪中期至 1912 年；1920—1940 年代）。

在探讨动物画体裁随朝代更替及社会文化背景变化的发展过程中，发现艺术逐渐经历了民主化的过程，绘画变得更加平民化，逐渐向更广泛的非富裕阶层开放。在古代中国，绘画创作仅限于社会上层的特权阶级，而到清朝末期，绘画的从事更多取决于个人的才华、发展机会及艺术教育的可获得性。一个典型例子便是齐白石，他出身农家，最终成为一代艺术大师。

在晚清时期，随着中国的国门逐渐向外部世界开放，上海成为世界经济与艺术中心，新画派开始形成，中国民族艺术领域涌现出了一批杰出的代表人物，如齐白石、徐悲鸿、潘天寿等。他们的动物画融合了中国数百年的传统艺术与新的绘画技法，鲜明的表现力与个性化的艺术风格成为中国民族艺术发展的新篇章，奠定了现代传统绘画——国画的概念。他们的创作活动以及中国艺术整体，通过国际展览和传统中国绘画的全球推广，激发了国际艺术界的回应和影响。这种“回响”也体现在外国及俄罗斯画家的作品中，例如，瓦塔金的动物画作品中便清晰可见这种影响。

研究的主要规定和结论反映在作者的下列出版物中，包括俄罗斯联邦科学和高等教育部下属的高级认证委员会推荐的出版物：

1.张勇.中国古典绘画中动物性体裁的特殊性问题 // 装饰和应用艺术与物体空间环境.Vestnik MGKhPA.- MGHPA, 2019.-№ 4.CH. I. С.- С.342-347.

2.张勇.中国唐代古典绘画中动物性体裁的形成 // Decorative and applied art and object-spatial environment.Vestnik MGHPA.- MGHPA, 2020.№ 4.CH. I. С. 223-234.- С. 223-234.(In co-authororship with A.V. Troshchinskaya).

3.张勇.中国古典绘画中的动物性方向：流派区分的复杂性问题 // "俄罗斯-中国.造型艺术对话 "国际科学实践会议资料。- mgkhpa, 2022.- P. 241-245. (In co-authororship with A.V. Troshchinskaya).

4.张勇.瓦塔金与齐白石：两位大师--服务艺术的一种方式 // Heavenly Ladder.艺术作为上升.基督教世界的美术和装饰艺术、建筑、设计和物体空间环境.根据第三十一届国际教育读书会"现代性的全球挑战与人的精神选择"材料编写的集体专著。- S.G. Stroganov 俄罗斯国立艺术与设计大学，2023 年。-С.131-137.(与 A.V. Troshchinskaya 合著)。

5.张勇.中国传统绘画与西欧绘画在观念和艺术上的主要差异 // The Silk Road of Art: Crossroads of Ideas.国际学术会议资料汇编.10 月, 2022 / Comp. А.Н.拉夫连季耶夫，郭晓斌.- М., 2023.- P. 158-161.

6.张勇中国古典绘画黄尧（花鸟）与瓦塔金（V.A. Vatagin）的动物图形。比较和识别相似之处的经验 // 装饰艺术和物体空间环境.Vestnik RGKhPU.-RGKHPU, 2023.- № 2.Ч.1.-С.333-354.(与 A.V. Troshchinskaya 合著)。

7.张勇.唐五代中国古典绘画中 "花鸟 "体裁的动物学发展特征与分化 //Decorative Art and Spatial Environment.Vestnik RGKhPU.- RGKHPU, 2023.- № 3.Ч.1.- С. 290-304.

8.张勇.宋代宫廷画院活动背景下的徽宗动物画 // Decorative Art and Spatial Environment.Vestnik RGKhPU.- RGKHPU, 2023.- № 3.Ч.1.- С.305-316.

9. 张勇.俄罗斯国立艺术大学 S.G. Stroganov 博物馆收藏的瓦塔金（V.A. Vatagin）中国传统动物画作品复制品 // 俄罗斯-中国。首届中俄论坛 "艺术教育的理论与实践：二十一世纪现代、传统与民族学校的挑战"。国际科学会议资料。- 莫斯科，2024 年。- С. 76-82.(与 A.V. Troshchinskaya 合著)。

10. 张勇.朱耷动物画的艺术和语义特征 // Burganov's House.文化的空间.科学与分析杂志.- 2025.- № 2.

作者摘要为中文授权翻译。