В диссертационный совет 24.2.440.01
на базе ФГБОУ ВО «Российский
государственный художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова»

**ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА**
**Астраханцевой Татьяны Леонидовны**
**на диссертацию Чжан Юна «Анималистика в китайской традиционной живописи: жанровая специфика, особенности развития, проблемы внутренней и внешней интеграции»**
**на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**
**по специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)**

В последнее время заметно оживились российско-китайские культурные контакты – осуществляются крупные совместные выставочные проекты, развивается сфера образования, научно-исследовательская и издательская деятельность. В русле развития искусствознания мы наблюдаем увеличение интереса к художественному наследию Китая, что находит отражение в новых исследованиях молодых китайских ученых, раскрывающих малоизученные области своего национального искусства и своей национальной культуры. К таким работам относится представленная Чжан Юном диссертация «Анималистика в китайской традиционной живописи: жанровая специфика, особенности развития, проблемы внутренней и внешней интеграции», в которой автор комплексно и системно исследует один из главных жанров классической живописи Китая – анималистический жанр.

Во многом, пути развития этого жанра, его эволюция представляются еще недостаточно изученными в России, как и нет пока устойчивого и синхронного понимания всех особенностей его формирования и развития в китайском, европейском и российском искусствознании. К тому же, сам термин «жанр» представляется дискуссионным применительно к китайскому искусству. Этим объясняется **актуальность и новизна** работы Чжан Юна, т.к. она является первой попыткой осмысления анималистики в китайской традиционной живописи с позиций европейской теории изобразительного искусства, в которой понятие «жанр» (фр. genre – род, вид) определяется, прежде всего, по предмету изображения. В Китае, как известно, не предметное, а смысловое содержание определяет

принадлежность произведений живописи одному из трех важнейших жанров: пейзажу (шаньшуй), «цветы и птицы» (хуаняо), изображение человека, портрет (жэньу).

Что касается анималистики, то по справедливому заключению Чжан Юна, в китайской жанровой иерархии она не только существует в границах хуаняохуа, но и находит яркое проявление в жанре жэньу (к примеру, сюжеты «кони и конюхи», портреты красавиц с домашними питомцами), в пейзаже (в композициях Ли Ди), религиозной буддийской живописи и др. Более того, диссертант обнаруживает упоминания об изображениях зверей у теоретиков живописи Древнего Китая, где они определяются как отдельная тематическая (жанровая) группа. Автор доказывает, что анималистический жанр, как самостоятельный жанр живописи и непрерывная художественная традиция, сформировался впервые именно в Китае. Произошло это гораздо раньше, чем на Западе, где анималистика зачастую причислялась к «второстепенным» жанрам. В Китае, напротив, она всегда считалась одной из самых главных тем живописи, а ее важнейшее значение подкреплялось мнением авторитетных теоретиков искусства древности, которое заключалось в том, что достоверно изображать зверей могут только самые умелые мастера кисти.

Широкие хронологические рамки представленной работы (автор охватывает около тысячи лет и пять династических периодов – Тан, Сун, Юань, Мин и Цин, вплоть до основания КНР в 1949 г.) обусловлены устойчивостью традиций китайского искусства, развивавшегося неспешно, при постоянном обращении мастеров живописи к художественному наследию предшественников, путем изучения и непременного копирования живописи прошлого (большое количество сохранившихся произведений классической китайской живописи являются копиями старых картин). В то же время, Чжан Юн акцентирует внимание на наиболее ярких этапах развития и периодах расцвета анималистики, выявляя причины с этим связанные, выделяя главные проблемные аспекты, которые характеризуют анималистическую живопись Китая на том или ином историческом отрезке (ее расцвет в связи с основанием Академии живописи в эпоху Сун; связь с философией чань-буддизма в трудные и переломные эпохи при смене династий и иноземном правлении; соперничество академиков и представителей вэньжэньхуа; проблема интеграции западной и восточной художественных традиций в эпоху Цин и т.д.).

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Она строится по хронологическому принципу, в трех главах диссертации последовательно рассматриваются и анализируются анималистические

картины наиболее известных китайских мастеров, некоторых из которых с полным основанием можно причислить к выдающимся художникам-анималистам мирового уровня. Стоит отметить, что всего диссертант последовательно рассматривает творчество 50 китайских художников, на примере 180 произведений живописи разного времени, включенных в альбом иллюстраций (они происходят из государственных музейных собраний КНР, Тайваня, России, Японии, США, Великобритании, частных коллекций). К достоинствам работы относится и то, что автором активно привлекаются источники – в их числе китайские исторические 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.

Во ***введении*** определены предмет и объект исследования, четко изложены его цели и задачи, обоснованы выбор темы, ее актуальность, методология, позволяющая комплексно поэтапно охарактеризовать анималистическое направление в живописи исследуемых хронологических периодов.

В **первой главе «Формирование и расцвет анималистической живописи в Классический период истории Китая (эпохи Тан и Сун, VII – нач. XII в.)»** отмечается, что возникновение анималистики в Китае уходит корнями в глубокую древность, что обусловлено культом почитания природы, пантеистическими и космологическими представлениями, существовавшими в Древнем Китае.

В первом параграфе главы *«Происхождение и формирование анималистического жанра в китайской живописи»* (1.1.) Чжан Юн делает заключение, что в эпоху Тан (618–907) анималистика определенно выступает как самостоятельный жанр, что подкрепляется не только произведениями таких художников как Янь Либэнь (ок. 600–673), Хань Гань (706–783) и Хань Хуан (723–787), но и свидетельствами теоретиков искусства Древнего Китая. Одновременно исследователь подчеркивает, что при Тан оформляется и обретает самостоятельность жанр «цветы и птицы», в границах которого преимущественно будет развиваться анималистика в дальнейшем. В следующих параграфах Чжан Юн подробно останавливается на *проблеме внутренней дифференциации жанра хуаняо в китайской живописи эпох Тан и Удай* (1.2.). В контексте эпохи Сун им анализируется *первый расцвет анималистического жанра, во многом обусловленный деятельностью Департамента живописи и придворной Академии художеств, организованной в начале XII в.* (1.3). 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. В этой связи рассмотрены два важнейших мастера – Хуан Цюань (903–965) и Сюй Си (ок.886–ок.975) – основатели двух художественных концепций «Хуана и Сюя», определившие два главных, сформировавшихся позднее, стиля письма «гунби» («тщательная кисть») и «сеи» («беглая кисть», «живопись идей»), которые, в свою очередь, повлияли на стилистику и различную манеру академической живописи и 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.)»** отмечается, что развитие живописи в эти периоды происходило в диалектическом идейном противостоянии академиков и интеллектуалов-любителей (вэньжэньхуа). В первом разделе главы (2.1) на примере творчества таких художников как Ли Ди (ок. 1100–ок. 1197) и Му Ци (1181/1210–1250/1281) прослеживаются, с одной стороны, кризисные аспекты системы академической придворной живописи в период заката эпохи Сун, а с другой, определяются абсолютно иные подходы в решении художественного образа художниками-монахами – представителями буддийской секты «чань», в монохромных экспрессивных анималистических картинах которых нашло отражение тревожное ощущение «эпохи перемен». Рисование и живопись, стали своеобразным убежищем для китайских мыслителей, вынужденных искать опору в символизме живописных изображений, как средстве выражения своих личных мыслей, идей, эмоций, внутренних переживаний.

Тот же исследовательский вектор находит развитие во втором разделе главы (2.2.), в котором рассматриваются аспекты *реализма и принципиального символизма анималистической живописи эпохи Юань*. Отмечается, что 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 (произведения Чжао Мэнфу (1244–1322), Жэнь Жэньфа (1254–1327)). Ключевым в юаньской живописи становится образ коня, как символа верного и преданного стране чиновника, государственного деятеля. Нередко, художники-интеллектуалы Юаньской

эпохи за образами живой природы скрывали свои политические идеи, выражая своего рода эстетическое сопротивление. Одновременно, они стали замечать красоту обыденной жизни и изображать незаметные уголки природы, в основу их живописи легло естественное начало.

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). Подробно останавливаясь на возрождении лучших сунских традиций в произведениях императора Сюаньдэ (Чжу Чжаньцзи, 1399–1435), которого по праву называют художником-анималистом, Чжан Юн проводит интересное сравнение его анималистических полотен и картин императора династии Северная Сун Хуэйцзуна (1082–1135). Интересным представляется и сравнение картины еще одного придворного художника Бянь Цзиньчжао (ок. 1354–ок. 1428) на популярный в живописи Китая в начале XV века сюжет «Сто птиц» с композициями «Птичьих концертов» фламандских художников эпохи барокко Франса Снейдерса и Пауля де Воса (ГЭ, 1630–1640-е гг.). На основании сравнения делается важный вывод о том, что картины фламандских художников отличает динамичное, бурлящее движение, резкие повороты и даже гротескность изображений птиц (при выраженном реализме). В их произведениях нет спокойной грации и гармонии китайских картин, а толкование близкого сюжета при всей своей метафоричности различно.

Одновременно, Чжан Юн отмечает, что несмотря на возрождение лучших академических традиций, в анималистике эпохи Мин утверждается пышный и утонченный стиль, который стал постепенно принимать схоластические черты. Напротив, анималистическая живопись вэньжэньхуа, во многом эскапистская, развивалась вдали от столицы и строгих придворных установлений. Она давала больше свободы в реализации своих идей художникам-интеллектуалам, в ней в большей степени выразилось индивидуалистское начало, их устремление к духовному покою, к единству природы и человека. Ее ярким представителем, по мнению автора, является выдающийся художник, каллиграф и литератор Сюй Вэй (1521–1593). От него исследователь протягивает нить к художникам следующих поколений, таким как Бада Шаньжэнь (известный китайский живописец, поэт и каллиграф Цинской эпохи Чжу Да), представителям группы «Восемь чудаков из Янчжоу» (эпоха Цин) и мастерам XX века – У Чаншо и Ци Байши.

**Третья глава «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.)»** освещает развитие анималистической живописи в ранний, средний и поздний периоды династии Цин; выявляются противоречия между академической живописью и вэньжэньхуа в указанную эпоху.

В первом параграфе *«"Эстетическое сопротивление" Чжу Да и его анималистические картины»* (3.1) рассматриваются экспрессивные произведения художника-индивидуалиста Бада Шаньжэня (1626–1705), изображавшего необычных птиц, зверей и рыб, образы которых у него полны горечи и трагизма, и выражают ничтожность человеческих усилий в достижении счастья. Справедливо замечание автора, заключающееся в том, что влияние Бада Шаньжэня (Чжу Да) на последующее развитие китайской живописи трудно переоценить. Его приемы и работа над художественным образом намного опередили свое время, а его наследие не теряет своей актуальности и в наше дни.

Во втором параграфе *«Стилевые особенности анималистической живописи придворных художников и отдельных представителей вэньжэньхуа в эпоху Цин»* (3.2) Чжан Юн подробно анализирует творчество индивидуалистов среднецинского периода, к которым причисляются восемь известнейших мастеров, входивших в художественную группу «Янчжоу Багуай» («Восемь чудаков из Янчжоу»). Именно они, по мнению диссертанта, открыли новую эру в китайской истории живописи и создали революционные приемы в живописи жанра «цветы и птицы». В диссертации отмечается, что все произведения художников группы «Янчжоу Багуай» относятся к направлению вэньжэньхуа и имеют ярко выраженное личностное начало (в качестве примера приводится анималистика Бянь Шоумина, 1684–1752).

В третьем параграфе *«Развитие анималистической живописи в академическом и сино-европейском стиле в XVIII веке»* (3.3) Чжан Юн анализирует работы известных придворных художников династии Цин, в числе которых особую группу составляли иностранцы, в частности итальянские монахи-иезуиты, приглашенные ко двору (например, самый видный из них, Джузеппе Кастильоне, 1688–1768). В академической живописи анималистического жанра в тот период большое влияние и вес приобрели тщательно исполненные картины, следовавшие европейскому стилю, весьма экзотическому с азиатской точки зрения, который возник под его влиянием. Однако Чжан Юн дает критическую оценку его вклада в китайскую классическую живопись. Он отмечает, что несмотря на то, что «реалистическая» манера в европейском вкусе, созданная Кастильоне,

оказалась очень популярной при Цинском дворе, где ее высоко ценили за документальные качества и внешний блеск, она, тем не менее, не считалась «высоким искусством». Более утонченной художественной формой отражения действительности была и остается традиционная китайская живопись, которая давала возможность художнику выразить свое личностное отношение к окружающей его действительности.

В четвертом параграфе третьей главы *«Внутренняя и внешняя интеграция анималистического направления в китайской живописи второй половины XIX–начала XX веков, тенденции будущего развития»* (3.4) рассматривается не только развитие анималистики Китая рубежа столетий, оказавшейся восприимчивой и созвучной духу времени (появление новых образов – грифов и орлов Пань Тяньшоу, Сюй Бэйхуна и Ли Кучаня, как символов Нового Китая; интерпретация устойчивых образов-символов – галопирующие кони Сюй Бэйхуна), но и прослеживается влияние китайской живописи на творчество русского художника-анималиста А.В. Ватагина, изучавшего китайскую живопись и вдохновлявшегося лучшими ее образцами (эта тема поднята в отечественном искусствознании впервые).

***Заключение*** диссертации суммирует основные идеи и положения, выносимые на защиту.

В результате диссертанту удалось сформировать достаточно представительную базу данных, полученных из научной литературы, разнообразных источников и публикаций на китайском, русском, английском языках, электронных ресурсов, теоретических трактатов китайских мыслителей, поэтических произведений и других источников. В диссертации представлена максимально полная на данный момент отечественная и зарубежная историография по теме исследования. Ценные сведения почерпнуты из китайских публикаций, еще не переведенных на русский язык, что подчеркивает **научную новизну** данной работы.

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности использования ее результатов для каталогизации зарубежных и отечественных музейных коллекций, дальнейшей постановки и исследовании научных вопросов об эволюции анималистического жанра в традиционной китайской живописи. Результаты исследования вводят в современную научную практику новый материал, который может быть использован при подготовке выставочных проектов, а также лекционных курсов в учебном процессе.

**Ценность представленной научной работы** состоит в том, что она существенно расширяет сведения об анималистическом жанре традиционной живописи Китая династий Тан, Сун, Юань, Мин и Цин,

дополняет существующие в искусствознании России представления о традиционной китайской живописи в целом. Посредством системного анализа анималистической живописи смоделированы подходы к прочтению современной анималистики, развивающейся как в КНР, так и в России и за рубежом, продолжающей традиции великих мастеров прошлого.

Отметим, что соискателем разработаны 4 приложения (в синхронном переводе на русском и китайском языках), вошедшие в отдельный том, которые не только дополняют диссертацию, но и имеют самостоятельную научную ценность: 1) альбом иллюстраций; 2) справочник «Космологическая, мифопоэтическая, религиозная и благопожелательная символика изображений животных»; 3) словарь наиболее известных китайских художников, работавших в анималистическом жанре; 4) терминологический словарь. Библиография насчитывает 268 источников и публикаций на русском, английском и китайском языках.

К принципиальным **замечаниям** относятся следующие:

1. Желательно, чтобы автор более детально проследил истоки анималистического жанра в мировой живописи (Альтамира, Фон-де-Гом и др. пещеры; стенопись Древнего Египта и Востока), сравнил их с древнейшими, обнаруженными в Китае произведениями.

2. Хронология расположения некоторых иллюстраций в альбоме нарушена (так, настенные росписи и погребальное полотно эпохи Хань представлены после живописи танских художников Янь Либэня и Хань Ганя).

3. Хотелось бы предложить автору рассмотреть больше примеров внешней интеграции китайской традиционной живописи в мировую художественную практику, не ограничиваясь только В.А. Ватагиным, – к примеру, включить других иностранных художников-анималистов, европейских, из США. В этой связи, осветить вопрос о влиянии Китая на стилистику анималистической живописи ар деко, с позиций синтеза традиций Восток–Запад определить точки соприкосновения и взаимосвязи восточной и западной анималистики.

Тем не менее, не смотря на высказанные предложения и замечания, последние не умаляют научной значимости диссертационного исследования. Достоверность выводов основных положений работы убедительны и доказательны. Представленную к защите диссертацию можно оценить как научное квалификационное, законченное и самостоятельное исследование.

Содержание диссертации отвечает всем требованиям, предъявляемым к квалификационным работам на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура). Автореферат отражает основные положения диссертации, которая соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Официальный оппонент:
доктор искусствоведения,
зав. отделом проблем художественного образования Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств ФГБУ «Российская академия художеств», академик РАХ, заслуженный работник культуры РФ

Т.Л. Астраханцева

«13» мая 2025 г.

ОФИЦИАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

| | |
|---|---|
| Фамилия, имя, отчество | Астраханцева Татьяна Леонидовна |
| Почтовый адрес | НИИ теории и истории изобразительных искусств ФГБУ «Российская академия художеств» Адрес: 119034, Москва, ул. Пречистенка, д.21, строение 5, 8 (495) 645-8048 e-mail: kanz@rah.ru, web-сайт: https://rah.ru/ |

Подпись руки Т.Л. Астраханцевой заверяю

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
Подпись заверяю
Начальник управления делопроизводства, документационного обеспечения и контроля