ЧЖАН ЮН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyue120687@126.com

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ZHANG YONG
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: wangyue120687@126.com

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ФОРМИРОВАНИЕ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ЖАНРА В КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ ДИНАСТИИ ТАН

FORMATION OF THE ANIMALISTIC GENRE IN CLASSICAL PAINTING OF CHINA TANG DYNASTY

В статье выявляются специфические особенности анималистического жанра в классической живописи Китая эпохи Тан. На основе сведений, почерпнутых из древних теоретических трактатов, и сохранившихся произведений выдающихся живописцев Танской эпохи Янь Либэня, Хань Ганя и Хань Хуана рассмотрены анималистические сюжеты, проанализирована семантика образов, характер живописных приемов и своеобразие художественной традиции Китая в изображении животных.

The article identifies the specific features of the animalistic genre in classical painting of China Tang Dynasty. Based on the information gleaned from ancient theoretical treatises, and the surviving works of outstanding painters of the Tang era Yán Lìběn, Hán Gàn and Han

Huang we considered animalistic subjects, analyzed semantics of images, the nature of picturesque techniques and the originality of The Chinese artistic tradition in the depiction of animals.

Ключевые слова: китайская классическая живопись, искусство Китая, анималистический жанр в живописи, изображение животных, анималистическая живопись, живопись эпохи Тан.
Keywords: Chinese classical painting, the art of China, animalistic genre in painting, the depiction of animals, animalistic painting, painting of the Tang Dynasty.

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

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

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

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

К сожалению, наиболее ранние образцы живописи не дошли до нашего времени, но свидетельства о большом интересе китайских ху-

дожников к миру животных сообщают нам исторические и теоретические трактаты китайских мыслителей и теоретиков прошлого. Так Хань Фэй-цзы, автор трактата «Суждение о живописи», написанного около 240 г. до н.э., повествует нам о некоем придворном художнике царства Ци, который утверждал, что труднее всего рисовать собак и лошадей, а легче всего — демонов. Его убеждение основывалось на том, что домашние звери «с утра до вечера у всех перед глазами, и каждый отлично знает, как они выглядят»: «Создавая их изображения, ошибаться нельзя — вот почему рисовать их труднее всего», а демонов никто не видел, и поэтому их рисовать легче, никто не уличит в ошибке [12, с. 380].

Примерно то же заключение содержится в трактате Чжу Цзинсюаня «Записки о прославленных живописцах династии Тан», датируемом IX веком. Вот несколько выдержек из этого трактата, повествующего, в том числе, о наиболее ценимых в то время темах живописи: «Художники превыше всего ценят изображения людей, потом птиц и зверей, потом гор и вод, потом башен и дворцов» [14, с. 383]. Примечательно и далеко не случайно, что анималистические изображения стоят на втором месте по своей значимости. Чжу Цзинсюань поясняет свое заключение тем, что это самые сложные для художника темы: «…люди и животные могут двигаться, их позы и сюжеты меняются бесконечно, и воссоздать их облик с безупречной сосредоточенностью духа воистину нелегко» [там же].

Благодаря литературным трактатам и сохранившимся оригиналам живописи или их более поздним копиям, со всей уверенностью можно утверждать, что анималистический жанр сложился в Китае именно в эпоху Тан (618–907). К ранним примерам анималистической живописи можно отнести ряд фрагментов настенных росписей, обнаруженных в Дуньхуане – древнем крупнейшем монастырском комплексе Китая. Композиции датируются Танским временем, это исполненные с большой наблюдательностью изображения лошадей, баранов, буйволов. В ряде сцен изображены всадники («Чжан И-чао и его супруга отправляются в путь», «Чиновник верхом на лошади», «Юноша с копьем»).

Выдающимися мастерами, оставившими свой заметный след в области анималистики, но чье творчество охватывать только этой темой было бы неверным, являются Янь Либэнь (ок. 600–673) и Хань Гань (706¬–783). Оба мастера прославились изображениями коней. Первый из них служил при дворе императора Тай-цзуна (627¬–649). Со своими

сыновьями он принимал участие в строительстве императорского мавзолея, много работал в области стенной живописи. По рисункам Янь Либэня, выполненным в соответствии с указом Тай-цзуна 637 года, были высечены шесть каменных рельефов с изображением коней, которые были установлены на фронтоне гробницы императора (четыре из них ныне хранятся в Музее Сианя, а два — в Музее искусства Университета Пенсильвании в Филадельфии. Ил. 1). Образ выносливого и неутомимого коня ассоциировался в ту 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.



Рис. 1. Янь Либэнь (автор рисунка). «Воин вынимает стрелу из груди боевого коня». Один из шести рельефов с фронтона мавзолея императора Тай-цзуна в Лицюане (Шаньси). 637 г. Камень. Музей искусства Университета Пенсильвании, Филадельфия

Хань Гань, второй крупный художник династии Тан, мастерски изображавший лошадей, на страницах китайских исторических трактатов предстает остроумным и выдающимся новатором. Так, он отступил от предписания императора Сюань-цзуна (712–756) следовать живописи почитавшегося придворного художника Чэнь Хуна в изображении лошадей. История повествует, что изумленный несходством с заданными образцами император Поднебесной осведомился, в чем причина такого ослушания. Хань Гань ответил: «Всякий раз, когда мне необходим учитель, я иду в конюшню Вашего Величества. Там все лошади — учителя» [цит. по: 13, с. 69]. Тем не менее, метод Хань Ганя основывался не на рисовании с натуры, а на внимательном наблюдении и запоминании.

Следует подчеркнуть, что творчество китайского художника в своей основе коренным образом отличалось от европейской традиции: «Картина европейского живописца создавалась по принципу отражения реального мира, как вид через окно в параметрах формата картинной плоскости» [6, с. 357]. Китайские мастера, напротив, опирались в наблюдении за природой на запоминание и фиксацию в памяти образа пере-

даваемого предмета. Но при том, что китайские художники отказались от эффектов натуралистического изображения, таких как пластичность, игра света и тени, перспективные сокращения и т.д., в своем творчестве они были верны психологическим законам восприятия, придававшим большую убедительность композициям их картин [там же, с. 358].



Рис. 2. Хань Ган. Выпас лошадей. Около 740 г. 27,5 х 34,1 см. Шелк, тушь, краски. Национальный дворцовый музей, Тайбэй

Преимущественно, мастера кисти творили «по памяти», схватывая самое главное: «Китайских художников интересовало не соответствие картины тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта» [5, с. 6]. Задолго до начала правления Танской династии уже был заложен краеугольный камень теории жанра — это положение, высказанное Гу Кайчжи (345–406) — «формой писать душу» (и син се шэнь), как сверхзадача художника. В то же время, главная цель соединяется с необходимостью сохранения верности натуре (сечжэнь) и максимального сближения с нею (бичжэнь). С.Н.Соколов-Ремизов отмечает, что в качестве идеального решения выдвигается установка на присутствие в произведении «и формы, и души в равной мере, одновременно, сполна» (син-шэнь цзянь бэй), что и является высшим критерием при оценке мастерства художника» [7, с. 36–37]. Неслучайно профессор Чжан Аньчжи (1911–1991) в предисловии к своему капитальному труду «История китайской живописи» писал: «Хорошему художнику следует не только «наблюдать», но и «постигнуть» то, что он рисует. Так, Цзин Хао, мастер пейзажной живописи X века, говорил, что только нарисовав сосну десять тысяч раз, он смог постичь ее дух» [13, с. 5].

Таким образом, китайские живописцы писали свои картины «по памяти», но их навык рисования и манера живописи, приемы кисти оттачивались, благодаря неустанному копированию своих предшественников, мастеров прошлого, поэтому, возвращаясь к смелому ответу Хань Ганя императору Поднебесной, можно заключить, что художник, отсту-



Рис. 3. Хань Гань. Конь по кличке «Сияние Ночи». 742–756 гг. 30,8 х 33,5 см. Шелк, тушь, легкая подцветка. Коллекция П.Дэвида, Лондон

пив от предписания копировать картины придворного живописца Чэнь Хуна, т.е. от общепринятой традиции, стал следовать своему видению, изображая лошадей императорской конюшни по-своему.

Известны два основных произведения, приписываемые Хань Ганю: «Выпас лошадей» (ил. 2. 27,5 х 34,1 см, шелк, тушь, краски, Национальный дворцовый музей, Тайбэй) и «Конь по кличке Сияние Ночи» (ил. 3. 30,8 х 33,5 см, шелк, тушь, легкая подцветка, коллекция П.Дэвида, Лондон). Последнее полотно имеет еще одно название, точнее, вариант перевода на русский язык — «Молния в ночи».

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

В левом верхнем углу картины сохранилась каллиграфическая надпись, начертанная императором государства Северная Сун (960–1127), знатоком и коллекционером живописи Чжао Цзи (1101–1125), утверждающая, что картина является «подлинным творением Хань Ганя». Владельческая надпись доказывает, что в X–XII веках картина хранилась в императорской коллекции живописи. Однако сегодня утверждение императора Чжао Цзи подвергнуто сомнению, большинство искусствоведов считает, что картина является копией, выполненной, скорее всего, в первой половине эпохи Северная Сун. Возможно, копия воспроизводит фрагмент масштабного полотна Хань Ганя, на котором были изображены, как сообщают письменные свидетельства, восемь волшебных скакунов древнего государя Му-вана (5-й китайский император из династии Чжоу; по традиционной версии, он правил

в 1001–947 гг. до н.э., а согласно исследованиям в рамках проекта Ся-Шан-Чжоу — в 976–922 гг. до н.э.).

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

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

В первую очередь, стоит отметить породу коня. В эпоху Тан особо ценились выносливые, низкорослые породы скакунов из Центральной Азии. На заре Танской империи, когда шли войны за объединение Китая, конь был боевым другом, делившим с воином все тяготы походной жизни. Именно такие сильные и надежные животные реалистично изображены на рельефах мавзолея императора Тай-цзуна (626–649), выполненных по рисункам Янь Либэня (ил. 1).

Спустя столетие, когда в империи Тан настали мир и благоденствие, император Сюань-цзун получил в качестве дани из Западного края стадо лошадей более чем в сорок тысяч голов. Живший в IX веке китайский историк живописи Чжу Цзинсюань пишет об этих лошадях: «С тех пор во дворце появились картины с изображениями пород “Летящих буланых”, “Молний в ночи”, “Плывущих облаков” и “Пяти цветков”. Масть их была необычна, а облик причудлив; у них были раздувшиеся бока и толстые копыта. Когда с ними отправлялись в путь по опасной дороге, ехать было покойно, как в паланкине» [14, с. 393]. Однако эти кони никогда не видели сражений, их холили, как наложниц гарема, в императорских конюшнях и учили танцевать перед Сыном Неба. Придворным же художникам Чэнь Хуну и Хань Ганю выпала честь писать портреты самых любимых скакунов. Эти изображения уже не были так реалистично исполнены, как раннетанские рисунки «мужественных»

боевых коней Янь Либэня. Пришла другая мода, в изображении людей стало принято округлять формы, делать щеки полными и румяными, что подчеркивало благоденствие и мир в империи. Такая иконография получила распространение в правление Сюань-цзуна и заметна, прежде всего, в передаче женских образов, доминировавших как в скульптуре, так и в живописи этого периода. Силуэтам лошадей Хань Ганя также свойственна определенная «женоподобная» округлость, и можно провести стилистические параллели между ними и модой на изображения танских дам. Вероятно, по этой причине известный поэт и литератор Ду Фу упрекал Хань Ганя в том, что тот «рисует только конскую плоть, но не костяк» [11].

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

Примечательно, что у Хань Ганя мы не увидим пятнистых коней, все животные на его полотнах выполнены одним тоном, что связано с мировоззрением коренных китайцев, которые считали, что одноцветные животные породистые, благородного происхождения и, наоборот, пестрые — беспородные. Иногда художники сознательно изображали такие отличия, чтобы выразить социальные противоречия или конфликт национальных интересов, существовавшие в китайском обществе [10, с. 214].

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



Рис. 4. Хань Хуан. Пять буйволов. VIII в. 20,8 х 139,8 см. Льняная бумага, краски, тушь. Музей Гугун, Пекин

живописи Хань Гань вошел именно как непревзойденный мастер изображения лошадей.

Позднее выдающийся художник Юаньской эпохи Чжао Мэнфу (1254–1322) дал самую высокую оценку живописи Хань Ганя, выделяя работы еще одного художника того времени Цао Ба (713–741), который прекрасно рисовал лошадей (его картины, к сожалению, не дошли до нашего времени): «Среди художников Танской эпохи, которые специализировались на изображении лошадей, самыми лучшими являются Хань Гань и Цао Ба, потому что они стремились к передаче духа древней живописи (гуъи), а не к внешнему сходству (синси)» [Цит. по: 10, с. 212].

Третьим выдающимся мастером эпохи Тан является Хань Хуан (723–787). Он не был профессиональным художником, занимал высокий правительственный пост, однако вошел в историю искусства Китая как великий мастер живописи и каллиграф. Хань Хуан был последователем великого китайского художника Гу Кайчжи (345–406), который традиционно считается основоположником китайской живописи. Работал Хань Хуан в разных жанрах и имел многочисленных учеников. Для него была интересна окружающая повседневность, ее бытовые подробности. Так, по словам Чжу Цзиньюаня, «в его картинах воплотилась сила самой жизни, его почерк откликался правде всех вещей. [...]. Он умел рисовать сцены из деревенской жизни с простыми людьми и пахотными буйволами, живописуя в своих картинах все тонкости быта. Знатоки говорят, что рисовать ослов и быков труднее всего, даром, что видят их чаще всего» [14, с. 400].

Хань Хуану приписывается одно из самых значительных произведений танской анималистической живописи — картина «Пять буйволов» (ил. 4. 20,8 х 139,8 см, льняная бумага, краски, тушь. Музей Гугун, Пекин). В Китае бык символизирует трудолюбие, надежность и храбрость (в целом, сильные животные — физическую мощь). Хань Хуану удалось создать поразительное по реалистичности и мастерству передачи жи-

вотных произведение. Четыре быка, кроме пятого, который изображен в центре свитка (он стоит анфас, внимательно взирая на зрителя), неспешно шествуют справа налево. Каждый запечатлен в движении, имеет свою позу и свою масть, переданную удивительно правдоподобно. Движение быков следует за развертыванием свитка, который сворачивался с левого края. Художник, используя традиционную контурную технику и легкое окрашивание светлыми тонами, достоверно и точно передал мощное строение животных, их природную красоту, неспешный шаг, повороты голов. Некоторые детали изображены особенно тщательно, например, глаза быков поражают натурализмом и живостью передачи.

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

Его свиток считается одним из самых древних, дошедших до нашего времени, образцов живописи на бумаге и одним из десяти главнейших шедевров в истории китайской живописи. Картина сменила много владельцев, был период, когда она пропала из поля зрения специалистов. Это случилось в 1900 году во время оккупации Пекина войсками Альянса восьми держав. Только в начале 1950-х годов ее удалось возвратить в Китай, правда, в плачевном состоянии. В 1977 году в Пекине были проведены масштабные реставрационные работы, сделана фотофиксация полотна. Тем не менее, из-за своей большой редкости и сложности экспонирования свиток не часто выставляется на публичное обозрение.

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

В заключение нам хотелось бы подчеркнуть, что хотя в эпоху Тан главное место занимали пейзажный жанр шань-шуй (в переводе «горы-воды») и изображения фигур — жэньухуа, именно в тот период

анималистические картины были довольно распространены и популярны. Нередко такая живопись выделялась в самостоятельный жанр, об этом свидетельствуют труды теоретиков и историков искусства Древнего Китая (например, трактаты Чжу Цзинсюаня). В то же время, именно в период династии Тан оформляется и обретает самостоятельность жанр хуаняо («цветы и птицы»), в рамках которого, преимущественно, будет развиваться анималистическое направление в дальнейшем.

Список литературы:

1. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. — Москва: Изобразительное искусство, 1972. — 160 с.

2. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство, 1975. — 440 с.

3. *Глухарева О., Денике Б.* Краткая история искусства Китая. — Москва-Ленинград: Искусство, 1948. — 210 с.

4. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. — Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, Триада, 2004. — 960 с.

5. *Малявин В.В.* Душа китайского художника (Вместо предисловия) // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В.Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.: ил.

6. *Пинфань Пин.* Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи. — URL:https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoy-i-evropeyskoy-zhivopisi/viewer (дата обращения: 03.10.2020).

7. *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. — Москва: ЛЕНАНД, 2018. — 160 с.

8. *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи. — URL:http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-i-znachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/ (дата обращения: 03.10.2020).

9. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. — Москва: Государственный музей Востока, 2014. — 248 с.: ил.

10. *У Гуаньюй, Трощинская А.В.* Образ лошади в китайской классической живописи: художественные особенности и смысловые аллюзии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 2. — Часть 1. — С. 209–215.

11. Хань Гань. — URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/Хань_Гань (дата обращения: 03.10.2020).

12. *Хань Фэй-цзы.* Суждение о живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В.Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.: ил.

13. *Чжан Аньчжи.* История китайской живописи / перевод с английского С.Дёмина. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 350 с.: ил.

14. *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В.Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.: ил.