

6. Театральная Беларусь : энцикл. в 2 т. / под ред. А. В. Соболевского ; редкол.: Г. П. Пашков (и. ред.) [и др.] – Минск : Белорус. энцикл., 2002. – 2 т.

Пан Бо, *соискатель.*

Научный руководитель – **Л. В. Измаилова**,
кандидат искусствоведения, доцент

НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА КИТАЙСКОЙ ВЕЕРНОЙ ЖИВОПИСИ: ИСТОРИЯ, СТИЛИ

Веерная роспись считается специфической формой традиционной китайской живописи и каллиграфии. В статье рассмотрены два аспекта – эволюция и многообразие стилей оформления вееров, отражающих взаимосвязь с жанрами китайской живописи. Согласно легенде, сочувствующая тяжелой жизни человека богиня ветра принесла первый веер («искусственный ветер») на землю, чтобы спасти людей от зноя. Изначально веера Ша (кит. 扇) как символ авторитета знати имели длинную ручку и предназначались для того, чтобы защитить королевскую семью от пыли и ветра. Эту работу выполняли слуги. Со временем в период правления династий Шан и Чжоу (1600–256 до н. э.) веера постепенно превратились в декоративный атрибут стражи почетного караула; их также использовали во время обрядов. Опахала этого периода в основном были сделаны из перьев птиц или составлены из бамбука и тростника. Представления о них дают изображения, вырезанные на бронзовых артефактах, а также фрагменты, найденные в ходе археологических раскопок (Цзянлинь). В исторических источниках указывается, что только в III в. до н. э. веера начали использовать в привычном для нас значении – для обмахивания во время жары [4, с. 206]. Первый обнаруженный веер относится к эпохе Чжаньго (476–256 гг. до н. э.). Его опахало в форме трапеции соткано из тонких бамбуковых полосок красного и серого цвета, образующих геометрический узор. Изысканный стиль свидетельствует о совершенстве искусства плетения. Представление о придворных веерах дает картина Янь Либэня, на которой изображен император Тан Тайцзун, сидящий в паланкине, окруженном девятью служанками. Две

из них держат в руках веера с длинными ручками, символизирующие статус императора (рис. 1).

С течением времени веера эволюционировали от бытового предмета в сторону искусства живописи. Этому способствовало производство шелковых тканей при династии Хань (202 г. до н. э. – 220 г.), ставших основой для рисунков. Декорирование поверхности веера впервые появились в III в. Согласно «Знаменитым историческим картинам династии Тан» Чжан Яньюаня, художник Ян Сю, работая над веером для императора, случайно капнул тушь на изображение, но не растерялся и превратил кляксу в муху, что поразило всех. Это стало ранним примером живописи на лицевой стороне веера [4, с. 4].

Первоначально форма веера была квадратной. В дальнейшем расширение живописной тематики и использование иероглифического текста способствовало обогащению формотворчества. На ткани рисовали цветы, птиц, рыб, насекомых, иногда целые пейзажи. В период династий Тан и Сун (618–1279) веерная живопись достигла пика своего развития [1, с. 887]. Появились веера круглой формы, служившие дополнением к туалету придворных дам: ими обмахивались во время посещения садов и любования цветами [2, с. 6].

Во времена династии Сун (X–XIII вв.) искусство веерной живописи и каллиграфии процветало. Формы круглого веера изменились, стали появляться веера в форме подковы, кленового листа, цветов сливы, в форме квадрифолия (обрамление в виде комбинации квадрата и цветка с четырьмя симметричными лепестками), различные криволинейные очертания.

Роспись вееров круглой формы уникальна: она позволяет отразить большое в малом, передает эмоциональный фон. Развитие рисунка на круглых веерах тесно связано с традиционной китайской живописью цветов и птиц в период династии Сун (960–1279). Хуа-няо, как один из наиболее характерных жанров классического китайского изобразительного искусства, концептуален и выражает единство противоположностей – статичности цветов и динамичности птиц. О широкой популярности этого жанра свидетельствует исторический факт: среди дворцового собрания картин императора Хуэй-цзун (1082–1135) – восьмой император династии Сун. Всего насчитывает-

ся 6396 работ, более половины составляли изображения цветов и птиц. Следуя моде, сюжеты хуа-няо украшали круглые веера [5, с. 13]. Именно в этом искусстве художники совершенствовали свои концепции, оттачивали технику письма пером и тушью.

К дворцовой веерной живописи хуа-няо предъявлялись высокие требования; это касалось тематики, композиции, цветового решения. Так, линии должны иметь четкую текстуру, отражать любые изменения формы цветка и расположения птиц, одновременно передавая их «одушевленность». Прорисовка каждого лепестка, тычинки, корня, стебля и листка должна была обеспечить живое впечатление от объекта под разными углами рассматривания. Изображая птиц, обычно линиями прорисовывали контур их формы, который затем закрашивался. Знаменитый художник XVIII в. Фан Сюнь писал в «Теории живописи Шань цзинцзю»: «...в живописи нет четких требований к цвету, настоящие художники должны быть гибкими. Чтобы быть гибким в выборе цвета, необходимо постоянно практиковаться. Пока цвета используются и подбираются правильно, изображение будет оставаться живым» [7, с. 17]. Веера часто украшали зелеными листьями, птицами, бабочками, что придавало им яркость.

Работа Ву Бина считается старейшим изображением лотоса в собрании столичного музея (рис. 2). Художник использовал верхнюю перспективу, чтобы передать изящный внешний вид священного цветка. Тончайшие оттенки белого и бледно-красного передают чистоту только что распустившегося лотоса, темная зелень листьев и стеблей выдвигает его на первый план и подчеркивает изящество. Эта работа стала образцом для веерной живописи.

В период династии Южная Сун (1127–1279) появились складные веера, которые постепенно вытеснили круглые. Обычно ими пользовались образованные и богатые люди (в основном мужчины), демонстрируя свое высокое положение в обществе. Повышенный спрос на этот вариант в свою очередь стимулировал развитие веерной живописи.

Особенности их конструкции позволяли по-новому компоновать элементы изображения и текстов. Чаще всего на склад-

ных веерах изображались пейзажи. За счет особенности своей конструкции складные веера также подходили для нанесения стихов и «движущихся» рисунков на поверхности. В XII–XIII вв. наиболее известными были складные веера из черной плотной бумаги, которые производили в Ханчжоу, где технология была уже достаточно развитой. Каллиграфические надписи и печати искусных мастеров повышали художественную ценность бумажных и шелковых артефактов. Известны случаи преподнесения таких вееров членам императорской семьи в знак уважения [6, с. 263]. Иногда складные веера изготавливались из ценных материалов, таких как нефрит, рога крупного рогатого скота, слоновая кость, сандаловое дерево и др.; украшались фигурной резьбой, что повышало их статус до уровня ценных произведений искусства.

С течением времени веерная живопись развивалась. По мере того как расширялись контакты китайской и западной культуры, обогащались тематика и арсенал выразительных средств. Особенно явно это представлено в современных артефактах (рис. 3). На складном веере «После снега» Фан Цзичжуна представлена целая сюжетная картина – игры детей на фоне зимнего пейзажа. Настроение покоя и тихой радости колористически подчеркнуто.



Рис. 1. Янь Либэнь (600–673).
Императорский паланкин (Пекин, музей Гугун)



Рис. 2. Ву Бин. Розовый лотос появляется из воды
(династия Мин; Пекин, музей Гугун)



Рис. 3. Фан Цзичжун (1923–1987).
Складной веер «После снега»

1. Ван, Фучжи. Стихи и картины времен династии Цин / Фучжи Ван. – Шанхай : Шанхайское изд-во, 1999. – 1037 с. – Изд. на кит. яз.: 王夫之. 《清诗话》. 上海: 上海古籍出版社, 1999: 1037.

2. Лю, Чжанхуа. Исследование ценности китайской живописи и каллиграфии на веере / Чжанхуа Лю. – Баодин : Университет Хэ Бэй, 2009. – 40 с. – Изд. на кит. яз.: 刘张华. 《中国书画扇面的价值研究》. 保定: 河北大学, 2009: 40.

3. Сюй, Цянь. Как смотреть веерные картины и каллиграфию / Цянь Сюй // Художественные Технологии. – 2013. – № 4. – С. 10. – Изд. на кит. яз.: 徐蕾. 《扇面书画的观看方式》 [J]. 艺术科技, 2013(4):10.

4. Чжан, Яньюань. Знаменитые картины прошлых династий / Яньюань Чжан. – Чжэнчжоу : Изд-во древних книг Чжунчжоу, 2016. – 274 с. – Изд. на кит. яз.: 张彦远. 《历代名画记》. 郑州: 中州古籍出版社, 2016: 274.

5. Ю, Цзяньхуа. Коллекция картин Сюаньхэ / Цзяньхуа Ю. – Нанкин : Изд-во изящных искусств Цзянсу, 2007. – 445 с. – Изд. на кит. яз.: 俞剑华. 《宣和画谱》. 南京: 江苏美术出版社, 2007: 445.

6. Ян, Даньян. Сборник китайской живописи прошлых династий / Даньян Ян. – Нанкин : Изд-во Цзянсу, 2016. – 274 с. – Изд. на кит. яз.: 杨大年. 《中国历代画论采英》. 南京: 江苏教育出版社, 2016: 274.

7. Ян, Нана. Исследование эстетической ценности китайского веер-арта / Нана Ян. – Цзыбо : Шаньдунский технол. ун-т, 2015. – 44 с. – Изд. на кит. яз.: 闫娜娜. 《中国扇面艺术的审美价值研究》 [D]. 淄博: 山东理工大学, 2015: 44.

Пэн Синьчжэн, соискатель.

Научный руководитель – **А. Г. Шимелевич,**
кандидат искусствоведения, доцент

ОБРАЗ ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ СОВРЕМЕННЫХ ЖИВОПИСЦЕВ

Развитие китайской живописи в XXI в. претерпело большие изменения. С точки зрения форм творчества она уже не слепо