

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2022.60.37.019

Исторические организационные устои в придворной живописи эпохи Сун

Лю Исы

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Университетская наб., 7-9;
e-mail: l.isy@yandex.ru

Аннотация

Данная статья посвящена организационному анализу и развитию придворной живописи периода Сун. Классический европейский двор стал символом и образцовым стандартом для подражания во многих государствах. Автор затрагивает структурное сравнение европейского и китайского дворов и их деятельности. Даются краткие хронологические характеристики становления китайской придворной живописи. Исследуется императорское отношение Хуэй – цзуна на формирование придворной живописи в период Сун, влияние на развитие традиционных изобразительных устоев. Основные три момента, важные для развития высокого качества живописи династии Сун: личное участие императоров; тесные культурные связи между дворцом и столицей; и институциональная структура. Эпоха Сун характеризуется расцветом монохромной пейзажной живописью и направлением «цветы и птицы» в изобразительном искусстве. Преобладает живопись художников-литераторов в стиле «вэньжэньхуа». Появление академии живописи под покровительством императоров значительно расширило видение и развитие искусства. В эпоху Сун тесная связь между живописью, философией и литературой становится органичной и неотделимой друг от друга, что основным доминирующим стилем живописи стал вэньжэньхуа. Это направление выступает против традиционного академически-художественного искусства, сторонником которого был Го Си. Все жанры живописи, включительно религиозную, развивались под началом литературы. Каллиграфия и монохромная живопись приобретают роль эстетического расцвета в период правления династии Сун. В последующие столетия сунское искусство оказало значительное влияние на развитие китайской живописи.

Для цитирования в научных исследованиях

Лю Исы. Исторические организационные устои в придворной живописи эпохи Сун // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 5А. С. 794-804. DOI: 10.34670/AR.2022.60.37.019

Ключевые слова

Придворная живопись, династия Сун, художники-литераторы, художники-ремесленники, император.

Введение

Придворная живопись – это отдельная ниша в изобразительном искусстве. В китайской искусствоведческой литературе особенно начиная с периода Мин (1368 – 1644 гг.), художники – интеллектуалы значили больше, чем придворные, и это искусство оказало всепроникающее влияние на изучение китайской живописи. Художники-интеллектуалы или художники – литераторы представляли собой образованных людей, состоящих на государственной службе у императора, в большинстве случаев – чиновники, не обладающие академическим художественным мастерством. Направление «вэньжэньхуа» в литературной живописи характеризует способность выражать философско-смысловой контекст в живописи, воплощать идею.

Основная часть

Как правило, придворная живопись до периода Сун (960 – 1279 гг.) является важным аспектом в изобразительном искусстве, однако после появления «интеллектуальной живописи» художники-ремесленники утратили свое доминирующее значение. Отличие художников-интеллектуалов от художников-ремесленников главным образом состоит в степени образованности и широте кругозора. Также для художника-ремесленника это единственный способ заработка, а для мастера-интеллектуала это один из видов творческой деятельности, они могут заниматься различным искусством, музыкой, литературой, каллиграфией и т.д. Живописцы-ремесленники традиционно относились к написанию живописи, соблюдали основные правила и передачу внешнего сходства, интеллектуалы в свою очередь использовали разные методы подхода, и ключевым фактором являлась передача эмоций. Вследствие того, что художники-интеллектуалы в большей степени были чиновниками, искусствоведы регулярно подчеркивают политическую сторону придворной живописи и предлагают политические интерпретации отдельных картин. Большинство искусствоведческой литературы касательно придворной живописи рассматривают ее как часть истории живописи, но когда используются другие типы исторических источников, придворный контекст может быть воспринят более основательно.

Следует отметить, что китайские дворы существенно отличались от более известных европейских дворов. В китайский имперский период (примерно с 200 года до н.э. по 1900 год н.э.) чиновники высокого ранга были гораздо важнее при дворе, чем дворяне. Среди тех, кто активно работал при дворе, были чиновники государственной службы, служившие в столице, и все они принимали участие в некоторых придворных церемониях и торжествах. Однако среди чиновников наибольшее влияние при дворе имели те, кто занимал более высокое положение, пара дюжин человек, которые регулярно встречались с императором. Со временем происхождение играло наименьшую роль в контексте занятия высокой должности, поэтому придворное общество не следует рассматривать как аристократическое в отличие от европейского двора. Политическая благосклонность, а не происхождение определяла тех, кто был при дворе и за его пределами, статус мог кардинально измениться в связи со сменой правителя или переменой политических взглядов. Принцы и родственники императорской семьи были важной частью состава придворного общества, но со временем это менялось. Например, члены императорской семьи во времена династии Сун были вынуждены оставаться в столице и выстраиваться в очередь на крупных дворцовых празднествах, в то время как во

времена периода Мин принцы были высланы из столицы и не играли никакой роли в придворной культуре, вместо этого распоряжаясь в своих собственных небольших провинциях [Clunas, 2013]. Время от времени императрицы пользовались влиянием при дворе, особенно когда служили регентами при императорах-детях, но большую часть времени императрицы, а также принцессы даже не общались с мужчинами, посещавшими двор. Однако лица мужского пола императорской семьи были влиятельными при дворе. В европейской системе как женщины, так и мужчины правящей семьи имели влияние во дворце. Придворные слуги-евнухи тоже приобрели значительную власть при китайском дворе в определенные периоды, особенно в эпоху поздней Хань (947 – 950 гг.), поздней эпохи Тан (923 – 937 гг.) и поздней Мин (1573 – 1620 гг.). Император, центральная фигура, действительно занимал свое место по рождению, если только он не был основателем династии. Некоторые императоры сами участвовали в художественных проектах своих дворов, в то время как другие предпочитали позволять своим доверенным лицам или слугам – евнухам решать такие вопросы за них.

Несмотря на эти различия в социальном уставе китайских и европейских дворов, все еще заметно сходство в том, как функционировали дворы. Оба представляли собой пространства, где пересекались религия, искусство, литература, традиции и политика и где имели значение манеры и вкус. Те, кто посещал двор в качестве советников, придворных, религиозных сановников, артистов или художников, также вели себя предсказуемым образом, с проблемами соперничества и ревности. Как в Европе, так и в Китае расходы при дворе могли выйти из-под контроля, а безудержные празднества и дорогостоящее строительство вызывало как критику безответственности, так и планы по сокращению персонала. Те, кто работал при дворе, сталкивались с подобными обстоятельствами. По сравнению с художниками, работающими на частных заказчиков, мастера, работающие при дворе, имели преимущества, такие как постоянная занятость, стабильный заработок, доступ к важным произведениям искусства, находящимся во владении двора, и известность, которая приходит с королевским признанием. Социальный статус при дворе мог привести к ревности между художниками, работающими там, но также мог способствовать творчеству, поскольку художники обменивались опытом, перенимали идеи и методы друг у друга. Типы картин, выполненных для имперских дворов, также имеют некоторое сходство, поскольку правители часто заказывали картины, которые придавали им внешне похожий вид. В XVII и XVIII веках, как в Китае, так и в Европе, придворные дворы заставляли художников работать над масштабными картинами, прославляющими победы и достижения правителя. Живопись была лишь одним из важных видов искусства при китайских дворах. С древних времен поэзия и музыка были центральными элементами перформативной стороны придворной культуры. При дворе работали разнообразные мастера, такие как: литейщики бронзы, резчики по нефриту, художники, создававшие не только живопись, но и дворцовые украшения, росписи мебели и т.д.

В китайскую имперскую эпоху заказывали работы у художников по большей части императорские дворы, однако институциональные механизмы со временем менялись, как и типы создаваемых картин. В период Тан (618 – 907 гг.) и Сун (960 – 1279 гг.) придворные художники посвящали большую часть своего времени росписи фресок и ширм для дворцов, правительственных учреждений, Буддийских и Даосских храмов, финансируемых двором. Во дворцах и правительственных учреждениях висели портреты известных людей, которыми восхищались за их культурные, политические или военные заслуги, были обычным явлением. Аудитория должна была быть вдохновлена моральными ценностями, смысл которых передавали картины. Художественная критика и коллекционирование произведений искусства

начали влиять на тип картин, которые художники создавали как при дворе, так и за его пределами, и во времена династии Тан великие художники могли прославиться, привнося что-то новое в искусство. Во времена периодов Тан и Сун значительная часть известных мастеров получала заказы от двора, в эпоху Тан (618 – 907 гг.): Янь Либэнь, Хань Гань и У Даоцзы; в период Пяти династий (907 – 960 гг.): Чжоу Вэньцзюй и Хуан Цюань; в период Северной Сун (960 – 1127 гг.): Го Си, Цуй Бо и Ли Тан; в эпоху Южной Сун (1127 – 1279 гг.): Ма Юань, Ся Гуй, Лю Суннянь. В Сунское время придворные художники тратили больше времени на создание переносных форм живописи (висячие свитки, рукописные свитки, веера и альбомы). Сунские придворные художники преуспели в написании направления «птиц и цветов» и активно участвовали в развитии пейзажной живописи, в частности монохромной, жанровое направление было меньше востребовано. Хотя «интеллектуальная – любительская живопись» развивалась вне двора в эпоху поздней Северной Сун, один из ее ключевых элементов – тесная связь между живописью и поэзией, была воспринята успешно и поддержана правителями династии Сун и художниками, работающими на них.

При маньчжурском дворе Цин (1644 – 1912 гг.) и при монгольском дворе Юань (1271 – 1368 гг.) работали как художники, так и другие ремесленники. Главными художниками, писавшими для Юаньского двора, были Хэ Чэн, Лю Гуаньдао и Ван Чжэньпэн. Развитие придворной живописи тяжело протекало в период Мин (1368 – 1644 гг.), так как император – основатель Чжу Юаньчжан мало ценил ее и приказал даже казнить двух художников, когда ему не понравились картины, которые они создали для него [Wu Nan, 2015]. Императоры XV века были более активны в качестве покровителей искусства; их вкусы, как правило, были консервативными, сохраняя традиции стиля и тематики, относящиеся к Южной Сун. Основными мастерами при дворе династии Мин были Бянь Вэньцзинь, Линь Лян, Лу Цзи и Шан Си. Иногда на картинах были изображены императоры, отправляющиеся в экспедиции с большой свитой, что-то неслыханное в эпоху Сун, но, возможно, основанное на событиях периода Юань. В XVI веке растущая власть евнухов при дворе оказала негативное влияние на придворную живопись. С середины XVI века и до конца династии, по мнению Ричарда Барнхарта, «ни один выдающийся художник вообще не был связан с двором, и большинство прежних устоев и традиций династии рассеялись». В конце династии Мин многие работы ранних придворных художников потеряли свою идентичность и были отнесены к работам эпохи Сун, чтобы повысить их рыночную стоимость [Barthart, 2002].

Во времена правления династии Цин (в период правления императоров Канси – Цяньлун 1661 – 1796 гг.) маньчжурский двор щедро выделял средства на развитие живописи, отчасти потому, что его финансовые ресурсы были столь обширны, чтобы позволить это. Двор был заинтересован в искусстве и прилагал усилия, чтобы привлечь ко двору известных цзяннаньских художников, таких как Ван Хуэй и Ван Юаньци. Двор также осваивал западные живописные техники, такие как перспектива, с одной точкой и затенение, чтобы показать объем. Некоторые из главных имен – Цзоу Игуй, Цзян Тинси, Дун Банда, Цянь Вэйчэн, Цзинь Тинбяо и Лэн Мэй. Даже чаще, чем во времена Мин, на придворных картинах эпохи Цин изображался император – стилизованные, идеализированные и ритуализированные сцены передают большое количество изображений того, как достойный (Цяньлун) неумолимо ведет свои войска к победе в битве, путешествует по всей своей империи, с помпой принимает подношения стран-данников и с достоинством руководит делами и удовольствиями в своем дворце [Zhang Hongxing, 2002].

Изучение истории династии Тан и более ранней придворной живописи зависит от древних текстов, особенно труда «Лидай минхуа цзи» («Записки о знаменитых художниках разных

эпох») Чжан Яньюаня, но придворные картины сохранились в достаточном количестве со времен Сун, чтобы изучать имеющиеся свидетельства, однако литература необходима для понимания придворно-смыслового контекста.

Решающее значение исключительного качества созданных картин в период правления династии Сун имели три элемента: личное участие императоров; тесные культурные связи между двором и столицей; и институциональные структуры, созданные для найма, продвижения по службе и вознаграждения художников. Именно во времена периода Северной Сун превосходство художников-литераторов было утверждено, и что профессиональные художники при дворе и их императорские покровители с достоинством работали, совместно развивая новые стилистические приемы. Желание провести различие между литературным искусством и искусством двора было полностью на стороне литераторов; двор и его профессиональные художники ценили универсальность и были открыты для принятия новых техник. Двор начал коллекционировать картины литераторов, как он долгое время коллекционировал их каллиграфию.

Придворной живописи нанесли огромный удар в 1127 году. Страсть императора Хуэй-цзуна к искусству привела его к игнорированию государственных делами, что привело к трагедии, когда чжурчжэньские войска захватили город Кайфэн, это положило конец истории династии Северной Сун. Не только Хуэй-цзун и его наследник Цинь-цзун попали в плен, но и весь императорский двор, а также картины из дворцовой коллекции и многие художники. Можно было бы подумать, что последующие императоры будут меньше интересоваться работами придворных художников, но, похоже, это было не так. Гао-цзун (1127 – 1162 гг.) – сын императора, сумевший спастись от нападения чжурчжэней и стал основателем династии Южная Сун, со столицей в Линьяне (в современности Ханчжоу). Даже несмотря на все трудности, с которыми столкнулся Гао-цзун, такие как: противостояние чжурчжэням, держать генералов под контролем и справиться с потерей большей части архивов, он по-прежнему относился к придворным художникам как к необходимости развития искусства и предлагал работу любому из художников его отца, который добрался на юг к его двору.

Одним из ключевых элементов долговечности придворной живописи эпохи Сун было то, насколько полно она была переплетена с более широкой придворной культурой и тенденциями в культуре в целом. Важность и значимость, которые поэзия и каллиграфия играли в придворной культуре на протяжении веков, способствовали легкости, с которой двор периода Сун воспринял идеи о сочетании живописи, поэзии и каллиграфии в рамках одного произведения искусства, образ, который впервые был охарактеризован вне двора в литературных кругах. Эти идеи сделали его более естественным для императоров, увлекшихся живописью, и позволили придворной живописи развиваться в новых направлениях в литературной живописи. Хуэй-цзун практиковал объединение поэзии и живописи в одном произведении, делая это много раз в своих собственных работах. Он также наделял поэзией и каллиграфией картины, выполненные придворными художниками. В каталоге картин 1199 года из императорской коллекции Южной Сун перечислены девять картин, на которых Хуэй-цзун написал свои собственные стихи, которые в нем записаны [Huiping Pang, 2009]. При дворе Южной Сун сочетание поэзии и живописи стало чрезвычайно распространенным явлением, когда император или императрица писали свои стихотворения или двустишия, а придворные художники дополняли ими подходящие картины. Таким образом, два разных подхода искусства внутри и за пределами двора обогащали друг друга. Мэгги Бикфорд отмечает, что как сообщества художников-любителей, так и придворные живописцы с энтузиазмом восприняли изображение цветов дикой

сливы (Мэй Хуа), также встречающееся в поэзии, и пишет о «взаимопроникновении и творческом взаимодействии между академической и придворной эстетикой и техниками в картинах периода южной Сун» [Bickford, 1996]. Мэй Хуа – это самостоятельное направление в живописи, впервые отмеченное во время династии Тан и окончательно сформировавшееся в начале династии Сун. Большое признание изображение сливы объясняется присущим ему философским содержанием, поэтической интерпретацией и особенно символизмом. Цветок сливы символизирует благородную чистоту, твердость духа и непреклонность, потому что сок сохраняется в сливовом дереве и в период морозов, и начинает цвести даже зимой.

Столицы династии Сун были культурными центрами своего времени. В отличие от династии Мин и периода Цин, когда регион Цзяннань соперничал с Пекином, культурные центры, в обеих столицах Северной и Южной Сун – сначала Кайфэн, затем Ханчжоу – не имели достойных соперников. Профессиональные художники, работающие в столице, когда брали заказы у императорского двора, привносили вместе с собой новые стилистические техники и практики, обмениваясь опытом с придворными художниками. Например, придворный художник Ли Тан перенял стиль фигурной живописи мастера-литератора Ли Гунлина. Художники, работающие при дворе, могли также создавать картины для частных заказчиков, развивая свой стиль под влияющими факторами. Сунский двор не доминировал в написании живописи в той степени, в какой это было в предыдущие века, но он все еще был влиятельным, и многие профессиональные художники работали с установленными традициями при дворе. Действительно, относительно времени Южной Сун часто трудно сказать, была ли картина написана при дворе или профессиональным художником, работающим в Ханчжоу. Институциональная структура живописи Сунского двора также способствовала ее развитию. В первые несколько десятилетий правления династии художники из побежденных государств, особенно западного региона Шу и южного Тан, получали назначения при дворе и составляли основу придворной живописи Сун. К 998 году в придворном кругу живописцев эпохи Сун работали три основных художника (дайчжао), шесть художников-подмастерьев (исюэ), четыре помощника художника (чжихоу) и сорок студентов [Ping Foong, 2015]. Хотя при дворе Сун к художникам относились с большим уважением, они не были причастны к государственным служащим, а относились разного рода мастерам, таким как врачи и астрономы и не были четко отличимые от ремесленников, таких как резчики по нефриту. Есть утверждение, что живописцы находились под настоятельством академии Ханьлинь, одним из самых престижных правительственных органов, однако именно евнухи были посредниками между императором и художниками. Тем не менее, Сунская империя приложила серьезные усилия, для привлечения и развития талантливых художников. Когда состав придворных живописцев нуждался в дополнительных художниках, запрашивались рекомендации, и художники могли представить себя для оценки.

Некоторые строительные проекты требовали большого количества маляров. Когда третий император сунской династии Чжэнь-цзун (997 – 1022 гг.) строил огромный новый даосский храмовый комплекс, он пригласил художников расписать его залы, и, как сообщается, более трех тысяч человек приехали в столицу, чтобы предложить свою работу. Некоторые особо выдающиеся художники смогли превратить свою временную работу в постоянную занятость, но не все художники хотели постоянства при дворе, предпочитая принимать заказы от различных заказчиков или просто писать картины на продажу по собственным представлениям.

Чтобы поощрить выдающиеся достижения, в 1069 году были установлены стандарты заслуг для продвижения художников по службе в обществе живописцев, что положило конец

использованию простого привилегированного первенства. Когда в живописных кругах появлялись вакансии, те, кто хотел, чтобы их рассматривали, должны были заявить о своем таланте, им назначались место и время для проведения испытания выдавались шелк, кисти и чернила. Главный присутствующий художник должен был судить о том, насколько хорошо кандидаты придерживались установленных стандартов [Huiping Pang, 2009].

В эту эпоху политическая фракционность была строгой, и ученые – чиновники внутри и вне двора регулярно обвиняли друг друга в моральной распущенности или введении императора в заблуждение. Это создало напряженность в отношениях императора и литераторов, которая распространилась и на искусство. Су Ши, один из лидеров антиреформаторов во время правления Шэнь-цзуна (1067 – 1085 гг.), продвигал идею о том, что картины ученых были лучше, чем работы профессиональных художников, потому что они использовали живопись для самовыражения, так же как они писали стихи и практиковали каллиграфию. Начиная с его времени, некоторые литераторы, не принадлежавшие ко двору (хотя часто занимавшие государственные посты), оспаривали живопись, созданную профессиональными художниками, в том числе работавшими при дворе. При императоре Хуэй-цзуне двор отреагировал на этот вызов несколькими способами. Своими собственными взглядами Хуэй-цзун опроверг суждение о том, что придворные и литераторы – это разные стороны отражения искусства. Прежде всего, император практиковал не только поэзию и каллиграфию, а несколько более ранних императоров династии Сун практиковались также в живописи. Высшие чиновники, составлявшие его двор, были хорошо образованными литераторами, а не военными или дворянами, и Хуэй-цзун находил много поводов пообщаться со своими высшими должностными лицами как литератор. Время от времени он показывал своим чиновникам картины, которые он писал, и даже дарил. Он также сотрудничал с придворными художниками, даже начертав стихотворение на картине одного из его придворных живописцев. Поскольку период Сун в основном состоял из литераторов, повышение статуса интеллектуальных живописцев не рассматривалось как подрыв культурной значимости [Buckley Ebrey, 1999].

Хуэй-цзун также предпринял шаги по обновлению придворных коллекций произведений искусства, особенно каллиграфии, живописи и предметов старины. Поскольку частные коллекционеры XI века значительно продвинулись в области стандартов ценителей, Хуэй-цзун пересмотрел и расширил придворные коллекции. В конце концов, Хуэй-цзун составил каталог лучших своих картин; в нем был указан 231 художник и 6397 их картин [там же]. Этот каталог живописи Сюаньхэ – богатый источник биографий художников, названий картин и современное отношение, как к придворным художникам, так и к литераторам. Хуэй-цзун высоко ценил работы ранних придворных художников эпохи Сун, особенно художников, изображавших птиц и цветов, таких как Хуан Цюань и его сын Хуан Джукай. В каталоге перечислены 349 картин отца и 332 сына, больше, чем у любого другого художника [там же].

Большинство идей, связанных с литературной живописью, были с энтузиазмом восприняты в каталоге Хуэй-цзуна. В каталоге появилась новая категория, состоящая из монохромной росписи бамбука и цветов сливы – вида живописи, в большей степени предпочитаемого поэтами и писателями, а не профессиональными художниками. К этой категории были добавлены «маленькие сцены», описываемые как пейзажи, написанные литераторами. В каталоге представлено 107 картин литераторов конца XI – начала XII века [там же]. Ли Гунлинь образцовый ученый-живописец, он создавал картины, которые были такими же тонкими, как стихи, перенимая способ Ду Фу передавать смысл, сосредоточившись на деталях. Как и в случае с Су Ши, каталогизаторы пренебрегают вниманием к сходству форм. Они даже преуменьшают

заслуги придворного художника, восхваляя, например, художника по птицам и цветам Цуй Бо за то, что он лишь с большой неохотой согласился на назначение придворным живописцем [Buckley Ebrey, 2014].

Еще одним элементом ответа Хуэй – цзуна на обвинение в том, что профессиональные художники не выражают идеи в своих картинах, было реформирование по подготовке придворных живописцев. В 1104 году Хуэй-цзун основал официальную школу живописи в рамках серьезной реформы государственного образования [Huiping Pang, 2009]. Новая школа живописи (наряду с другими техническими школами математики, медицины и каллиграфии) была передана в ведение управления образования, которое контролировало императорскую академию, главную государственную школу, готовящую людей для государственной службы. Целью этой реорганизации было привлечь больше образованных мужчин в технические области и повысить социальный статус выпускников. Под руководством Хуэй-цзуна школа живописи предлагала обучение по шести предметам: религиозное искусство, фигурная живопись, пейзаж, птицы и животные, цветы и бамбук, а также архитектура. Студенты учились грамоте, обучались этимологии древних словарей, включая Шуовен и Эря, что давало им основы каллиграфии. На основе предварительного экзамена по пониманию этих предметов были отобраны шестьдесят студентов, разделенных на две группы по тридцать человек в каждой: те, кто будет изучать науку и живопись, а также те, кто занимался бы разным изобразительным искусством, требующим меньшего владения научными знаниями. Программа обучения должна была продлиться три года. При оценке студентов наивысший балл ставился тем, кто смог уловить чувства, форму и цвет предмета совершенно естественным образом, с помощью тона кисти, без подражания более ранним мастерам. Вторыми лучшими были те, кто в подражании старым мастерам способен выйти за рамки ощущения традиций, где форма и цвета соответствуют предмету, а применение цвета и композиция идеальны. Самая низкая оценка досталась тем, кто мог делать точные копии картин [там же].

Экзамены на литературный факультет требовали от студента создать картину, в которой запечатлено поэтическое двустушие – способность, выходящая далеко за рамки написания живописи. Дэн Чун написал: одна из экзаменационных тем состояла из стихотворного двустушия: «ни один путешественник не пересекает реку в дикой реке. / Одиноким ялик весь день плывет крест-накрест» [Barhhart, 2002]. Большинство художников изображали пустую лодку, привязанную к берегу, возможно, с отдыхающей на ней белой цаплей или воронами, гнездящимися на ее навесе. Другие, изображали лодочника, лежащего на корме своей лодки и играющего на флейте, ему было нечего делать, потому что пассажиров не было. Другой темой была «беспорядочные горы, скрывающие древний храм». Лучшие художники изображали тему пустынных гор, заполняющие всю композицию, среди которых выделялся силуэт буддийского храма, имея подтекст «скрытый». На других изображениях среди гор были написаны вершина пагоды или угловой архитектурный элемент с орнаментом. Некоторые даже показывали храмовые залы, однако, не сумев полностью передать «скрытый» подтекст. При оценке картин испытуемых особое внимание уделялось косвенности, тонкости и символизму, которые высоко ценились в Сунской поэтике.

Хуэй-цзун использовал собранную им коллекцию картин, чтобы обогатить подготовку придворных художников. Император хотел, чтобы его художники, занимающиеся научной деятельностью, легко общались с литераторами и правительственными чиновниками, а не относились к категории ремесленников. Он постановил, что особо привилегированные придворные художники имели право носить подвеску в виде рыбы, прикрепленную к их поясу.

Он также следил за тем, чтобы, когда все чиновники выстраивались в соответствии с рангом, придворные художники стояли впереди музыкантов, играющих на лютне и таких мастеров, как резчики по нефриту. Другим жестом можно назвать выплату, которую каллиграфы и художники получали – «зарплата», такая же предоставлялась государственным служащим, а не «деньги на питание», термин, используемый для обозначения ремесленников, с которыми обращались скорее как со слугами. Однако с другой стороны, было требование, чтобы один из неграмотных художников находился в Зале сохранения гармонии на случай, если император почувствует необходимость в его услугах, которые больше походили бы на услуги, предоставляемые придворными евнухами, чем государственными служащими [Buckley Ebrey, 1999].

Усилия по реформированию образования художников и повышению их статуса напоминают развитие академий живописи в Европе, начавшееся в Италии в XVI веке, а затем постепенно распространившееся на все большее число европейских стран в последующие столетия. В обоих случаях обучение начиналось с копирования и овладения устоявшимися техниками. Однако ожидалось, что лучшие ученики будут развиваться дальше, а конкурсы часто использовались для выявления и награждения лучших художников. Некоторые также сравнивают традиции придворной живописи от эпохи Тан до Цин и традиции европейских академий, где наблюдается аналогичная тенденция к «академическому» стилю, предпочитавшие осваивать устоявшиеся стили, прежде чем пытаться сделать что-то новое. Однако следует иметь в виду различия. Многие европейские академии живописи были самоуправляемыми и имели некоторую степень независимости от двора, в то время как китайские придворные художники были государственными служащими.

Среди главных основ, влияющих на успех придворной живописи при дворе Сун, являются: связь с мировой живописью и другими искусствами, личное участие императоров и императриц, поддерживающая институциональная структура, культурное взаимодействие императорского двора и столицы и многое другое, что также отражается в разное время и периоды Юань, Мин и Цин, редко в одно и то же время. Император династии Юань Жэнь-цзун (1311 – 1320 гг.) и его сестра принцесса Сенгэ отдавали предпочтение художнику Ван Чжэньпэну, мастеру архитектурной живописи работающего в стиле цзехуа, в котором используются специальные кисти и линейки для наиболее точного обозначения контуров – «прямых линий». При династии Мин император Сюаньдэ (1425 – 1435 гг.) сам был художником и проявлял интерес к придворным художникам и условиям их работы. Император Цяньлун (1736 – 1795 гг.) эпохи Цин был поэтом, художником и каллиграфом, он также проявлял интерес к творчеству придворных живописцев. Как и у нескольких императоров династии Сун, его стихи часто писались на картинах придворных художников. Он также поручал придворным живописцам делать копии или новые адаптации картин из его коллекции. С другой стороны, некоторые заказы, которые Цяньлун давал своим художникам, требовали очень кропотливой работы, отнимавшей годы их жизни, работы, которую некоторые, несомненно, находили обескураживающей и утомительной [Zhang Hongxing, 2002].

Заключение

Во времена правления династии Сун живопись переживала необычайный подъем, в частности пейзажа и направления «цветы и птицы». Характерной чертой для Сунской культуры было покровительство живописи императорами, что способствовало концентрации художников, философов, поэтов во дворце, а также развитие организационно-системных

моментов в придворной жизни художников и появлению академии живописи. Одним из мотивов создания академии живописи было разграничение искусства и ремесленничества. В эпоху Сун тесная связь между живописью, философией и литературой становится органичной и неотделимой друг от друга, что основным доминирующим стилем живописи стал – вэньжэньхуа. Это направление выступает против традиционного академически – художественного искусства сторонником, которого был Го Си. Все жанры живописи, включая религиозную, развивались под началом литературы. Каллиграфия и монохромная живопись приобретают роль эстетического расцвета в период правления династии Сун. В последующие столетия сунское искусство оказало значительное влияние на развитие китайской живописи.

Библиография

1. Виноградова Н.А. Искусство Средневекового Китая. М., 1962. 102 с.
2. Глухарева О.Н. Изобразительное искусство Китая. М., 1956. 148 с.
3. Кравцова М.Е. История культуры Китая. М.: Лань, 2003. 416 с.
4. Barhthart R. Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale University Press, 2002. 416 p.
5. Bickford M. Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre. Cambridge University Press, 1996. 366 p.
6. Buckley Ebrey P. Emperor Huizong. Harvard University Press, 2014. 696 p.
7. Buckley Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge University Press, 1999. 352 p.
8. Clunas C. Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China. University of Hawaii Press. 232 p.
9. Huiping Pang. Strange Weather: Art, Politics, and Climate Change at the Court of Northern Song Emperor Huizong // Journal of Song-Yuan Studies. 2009. Vol. 39. P. 1-41.
10. Ping Foong. The Efficacious Landscape: On the Authorities of Painting at the Northern Song Court. Harvard University Asia Center, 2015. 318 p.
11. Wu Han. Biography of Zhu Yuanzhang. Beijing United Publishing co., LTD, 2015. 243 p.
12. Zhang Hongxing. The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City. Natl Museums of Scotland, 2002. 220 p.

Historical organizational foundations in the court painting of the Song era

Lyu Isy

Postgraduate,
Saint Petersburg State University,
199034, 7-9, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation,
e-mail: l.isy@yandex.ru

Abstract

This article is devoted to the organizational analysis and development of court painting of the Song period. The classic European courtyard has become a symbol and an exemplary standard for imitation in many countries. The author touches upon the structural comparison of European and Chinese courtyards and their activities. Brief chronological characteristics of the formation of Chinese court painting are given. The author examines the imperial attitude to the formation of court painting in the Song period, the influence on the development of traditional pictorial foundations. The main three points important for the development of high-quality painting of the Song Dynasty: the personal involvement of the emperor; close cultural ties between the palace and the capital; and the institutional structure. The Song era is characterized by the flourishing of monochrome landscape painting and the direction of “flowers and birds” in the visual arts. The painting of literary artists in

the style of “Wenzhenhua” prevails. The emergence of the Academy of Painting under the patronage of the emperors greatly expanded the vision and development of art. A characteristic feature of the Sung culture was the patronage of painting by emperors, which contributed to the concentration of artists, philosophers, poets in the palace, as well as the development of organizational and systemic moments in the court life of artists and the emergence of an academy of painting.

For citation

Lyu Isy (2022) Istoricheskie organizatsionnye ustoi v pridvornoi zhivopisi epokhi Sun [Historical organizational foundations in the court painting of the Song era]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (5A), pp. 794-804. DOI: 10.34670/AR.2022.60.37.019

Keywords

Court painting, Song Dynasty, literary artists, artisan artists, emperor.

References

1. Barhhart R. (2002) *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press.
2. Bickford M. (1996) *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*. Cambridge University Press.
3. Buckley Ebrey P. (2014) *Emperor Huizong*. Harvard University Press.
4. Buckley Ebrey P. (1999) *The Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge University Press.
5. Clunas C. (2013) *Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China*. University of Hawaii Press.
6. Glukhareva O.N. (1956) *Izobrazitel'noe iskusstvo Kitaya* [Fine arts of China]. Moscow.
7. Huiping Pang (2009) Strange Weather: Art, Politics, and Climate Change at the Court of Northern Song Emperor Huizong. *Journal of Song-Yuan Studies*, 39, pp. 1-41.
8. Kravtsova M.E. (2003) *Istoriya kul'tury Kitaya* [History of Chinese culture]. Moscow: Lan' Publ.
9. Ping Foong (2015) *The Efficacious Landscape: On the Authorities of Painting at the Northern Song Court*. Harvard University Asia Center.
10. Vinogradova N.A. (1962) *Iskusstvo Srednevekovogo Kitaya* [Art of Medieval China]. Moscow.
11. Wu Han (2015) *Biography of Zhu Yuanzhang*. Beijing United Publishing co., LTD.
12. Zhang Hongxing (2002) *The Qianlong Emperor: Treasures from the Forbidden City*. Natl Museums of Scotland.