

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ван Ш. Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII-XIV века) — от цвета к туши // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72405 EDN: DVYGCG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72405

Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII-XIV века) — от цвета к туши

Ван Шун

преподаватель; факультет архитектуры и искусства; Чжэцзянский профессионально-технический колледж промышленности и торговли
аспирант; кафедра коммуникативного дизайна; РГХТУ им. С.Г.Строганова

125080, Россия, г. Москва, ул. Волоколамское ш, 9

✉ lesichkauln@mail.ru

[Статья из рубрики "Историческая культурология и история культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.72405

EDN:

DVYGCG

Дата направления статьи в редакцию:

20-11-2024

Аннотация: В статье исследуется изменение цветовой гаммы китайской живописи в период династий Тан, Сун и Юань, а также влияние смены династий на развитие живописной палитры. Предметом исследования являются инструменты изучения цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды ее развития. Объектом исследования является – китайская живопись периода Тан, Сун, Юань. Существует тесная взаимосвязь между объектом и предметом исследования, которая проявляется в эволюции китайской живописи от цвета к туши. Цель исследования: изучить эволюцию цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявить ее основные особенности и черты. В доисторический период цветовой набор ограничивался пятью основными цветами. С приходом династий Вэй и Цзинь и под влиянием буддийского искусства палитра обогатилась, что напрямую сказалось на технике «цинъюй». Эпоха Тан стала золотым веком колористики, в то время как в период Сун акцент сместился к туши и изменениям в мазках. Эпоха Юань ознаменовалась зрелым использованием туши, заменившей яркие цвета более изящными оттенками. Методами исследования являются следующие: метод исторической

периодизации и искусствоведческой атрибуции изменений цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв. Методами исследования являются следующие: анализ, сравнение, логического рассуждения, индукции, дедукции, графический, исторический и другие методы. Научная новизна исследования заключается в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы, связанной использованием цветовой гаммы в китайском искусстве. Каждая эпоха внесла свой вклад в развитие и трансформацию изобразительного искусства. Эволюция цветовой гаммы постоянно менялась в эпоху развития династии Тан, Сун и Юань. В последующих династиях Мин и Цин главным стал черный цвет, акцентирующий внутренние эмоции. Таким образом, наблюдается переход от цветов к туши, что связано с изменениями политической, экономической и культурной среды, а также влиянием философии и взаимодействием с иностранной культурой. Результаты проведенного исследования имеют теоретическую и практическую значимость, поэтому они с успехом могут быть применены в образовательном процессе, а также для проведения дальнейших исследований по данной проблематике.

Ключевые слова:

эволюция, цветовая гамма, китайская живопись, период Тан, тушь, цвет, палитра, тона, художники, техники живописи

Актуальность исследования. Художник династии Мин Вэнь Чжэнминь в своем лаконичном и точном изложении теории цветового оформления в китайской древней живописи отмечает: «В древние времена живопись в основном использовала яркие цвета, в то время как применение туши было менее распространено, что приводило к частым сочетаниям синих и зеленых оттенков. К средневековью стиль живописи начал изменяться, постепенно переходя к мягким красным тонам, получаемым смешиванием светлых красных и других цветов, и одновременно увеличивалось использование водяной туши» [\[16, с.357\]](#). Этот отрывок подводит итог изменениям цветовой гаммы китайской живописи до династии Мин, отражая эволюцию стилей древнекитайской живописи — от акцента на яркие цвета к постепенному повышению значимости техники водяной туши. Актуальность рассматриваемой темы исследования заключается в повышении интереса к изучению основных эволюционных подходов к изменению цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды.

Проблема исследования заключается в трансформации подходов в использовании цветовой гаммы в китайской живописи в различные исторические периоды развития.

Цель исследования заключается в изучении эволюции цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявлении ее основных особенностей и черт.

Научная новизна исследования заключается в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы, связанной использованием цветовой гаммы в китайском искусстве.

Результаты исследования. Начальный этап использования цвета в китайской живописи относится к периоду династий Цинь и Хань (221–220) и совпадает с временем подъема феодального общества в Китае. Большинство художественных произведений той эпохи отражало обширное космическое сознание, демонстрируя глубину и величественность. В этот период появились многочисленные работы, основанные как на действиях людей в

реальной жизни, так и на мифологических сюжетах. В фигуративной живописи доминировал линейный рисунок с простым заполнением цветом, что содействовало уточнению статуса персонажей и добавляло визуальную насыщенность. В качестве примера можно привести находку из Чанша — шелковую картину «Персонажи верхом на драконе», относящуюся к периоду Сражающихся царств (475-221) (Рис.1) [\[1, с.70\]](#).



Рис. 1. Роспись пальмы красками по шелку, середина и конец периода Воюющих государств. «Фигуры с императорскими драконами на пальме». Размеры: 37,5 см в продольном направлении, 28 см в горизонтальном. Коллекция музея провинции Хунань

С периода династий Вэй и Цзинь (220-420) взгляды на цвет в китайской живописи стали значительно подвержены влиянию буддийского искусства и конфуцианской мысли [\[17, с.22\]](#). Особенно в этот период буддийское искусство внедрило использование холодных оттенков, среди которых доминировали синие и зеленые тона. Это изменение оказало прямое влияние на формирование последующей сине-зеленой живописи. Сравнивая более раннюю сине-зеленую живопись (Рис. 2) с известными буддийскими росписями в скальных храмах, мы можем выявить множество схожих черт и элементов, что указывает на пересечение культурных и художественных традиций этих периодов.



Рис.2. Зеленый пейзаж, часть «Весенней экскурсии» Чжань Цзыци. Цвет на шелке. Размеры: 43 см в продольном направлении, 80,5 см в поперечном. Коллекция Дворцового музея, Пекин.

В данный период в живописи с тщательной прорисовкой деталей и яркими цветами изображались как сцены повседневной жизни, так и мифологические персонажи, основанные на воображении. Примером данного направления служит работа Гу Кайчжи «Картина о Лаошен» (317-420), в которой цвета насыщенные и древние, что характерно для стиля «гунбицзе» (Рис.3) [\[18, с.10\]](#). Фигуры людей в картине яркие и выразительные, линии точные и плавные, в полной мере передающие динамику и поэтическую красоту. Этот художественный подход подчеркивает взаимосвязь между реальным и мифическим, одновременно отражая культурные и эстетические ценности времени. Значимым произведением в области теории живописи является «Заметки о категориях старинной живописи», написанное китайским художником Се Хэ (谢赫) в период династии Ци Южных династий (479-502) [\[11, с.99\]](#).



Рис. 3. Часть картины Гу Кайчжи «Луошэнь фу» («Фуга богини удачи»), династия Восточная Цзинь, копия династии Сун. Изображение выполнено в технике цветного шелка, размером 572,8 см в горизонтальном направлении и 27,1 см в вертикальном. Коллекция Дворцового музея, Пекин

Династия Тан (618-907) явилась периодом значительного расцвета в использовании цвета в китайской живописи. В это время, когда страна достигла своего зенита могущества и влияния, живопись отличалась величием и яркостью. Кистевая живопись характеризовалась свободой и открытостью, что способствовало насыщенности и разнообразию цветовых решений, а также смелости в применении палитры, что находит отражение в сохранившихся произведениях.

В живописи, посвященной историческим персонажам, таких как «Гао И ту» художника Сунь Вэя (Рис.4), а также портретам императоров и министров, представленным в произведениях, таких как «Императоры и государи различных исторических эпох» (или «Тринадцать монархов древней империи», «Властелины древних династий», картина художника Ян Либэна) и «Пять звёзд и двадцать восемь созвездий» художника Чжан Сэнцая, содержание этих работ становится отражением эстетического духа и художественной выразительности своего времени [\[4, с.200\]](#).



Рис. 4. Сунь Би, династия Тан, часть Гао И. Изображение выполнено в технике цветного шелка, размером 45,2 см в продольном направлении и 168,7 см в горизонтальном. Коллекция Шанхайского музея, Китай

В ярких живописных произведениях эпохи Тан отдельные мастера, владеющие техникой тушевой живописи, оставались исключениями и не пользовались широкой известностью в своё время. К числу таких художников относятся Чжан Цао, Ван Ця и Ли Линшэн, которые специализировались на методе «разбрызгивания туши». Этот прием, характеризующийся прерывистыми мазками тушью различной густоты, олицетворяет своеобразие выразительных средств, доступных художнику.

В восприятии современников эпохи Тан пейзажная живопись задействовала живописные элементы, создающие атмосферу зелено-голубых гор. В этот период китайская живопись

в значительной степени акцентировала внимание на цветовых решениях, что свидетельствует о предпочтении ярких, насыщенных оттенков в живописи, в то время как тушевая живопись не занимала центрального места в художественном дискурсе. Это указывает на существование культурных и эстетических идеалов, которые формировали представление о красоте и живописной реальности того времени [\[20, с.45\]](#).

Современный искусствовед Линь Му продолжает анализировать статус тушевой живописи в эпоху Тан, утверждая: «В поздний период Тан, более тысячи лет назад, техника тушевой живописи только начинала формироваться; при этом она не оказала значительного влияния на преобладающую роль цветовой палитры, и сама лишь начинала занимать свое место в художественной практике» [\[8, с.154\]](#). В период Поздней Ляо (907-923) художник Цзин Хао высоко оценил «водяную тушь» и активно способствовал ее практике и развитию.

В теории Цзин Хао особое внимание уделял «туши», которая заменила концепцию «изображения цветов в зависимости от предмета» Се Хэ и подчеркнула уникальное очарование туши. Он также высоко оценил Ван Вэя за его плавную и красивую технику, подчеркивая, что его работы пронизаны духом и искренностью. Что касается Ли Сыдао, Цзин Хао признал его глубокие размышления и утонченные штрихи, но указал на недостатки в использовании цветной туши, которая, по его мнению, могла бы восприниматься как поверхностная, тем самым теряя часть своего содержания [\[10, с.165\]](#). Кроме того, его произведение «Кунглу» также является работой, выполненной исключительно в технике водяной туши, поэтому в определенной степени можно сказать, что Цзин Хао утвердил значение «водяной туши» в истории живописи [\[6, с.88\]](#).

В период династии Сун (960-1279) техника водяной туши претерпела значительное развитие, и её влияние возросло, однако в конечном итоге она не смогла соперничать с цветом. На художественной сцене эпохи Сонг выделяется творчество художника Хуан Цюаня из династии Поздняя Шу (934-966), который создает произведения с изображением цветов и птиц, часто акцентируя внимание на редких и символически благоприятных птицах, потрясающих цветах и необычных камнях, оформленных с роскошью и богатством [\[7, с.111\]](#).

Наблюдаются две разные эстетические ориентации: одна сосредоточена на цвете, другая – на туши. Однако мы упоминаем картины цветов и птиц династии Сун и вспоминаем эти тонкие по исполнению, красочные произведения в значительной степени благодаря воздействию пышного цветного стиля Хуан Цюаня на императора Северной Сун Чжао Цзи и подавляющее большинство художников Академии живописи [\[12, с.3\]](#).

Император Чжао Цзи из династии Северная Сун активно развивал придворную живопись, собирал вокруг себя выдающихся художников, а также основал Академию живописи Сюаньхэ. Император подготовил ряд талантливых мастеров, таких как Ван Сименг, и организовал составление таких работ, как «Гармония Сюаньхэ Шу», «Записи живописи Сюаньхэ» и «Сюаньхэ Богуту», которые представляют собой ценные исторические документы для изучения истории искусства [\[14, с.99\]](#).

Изысканное и великолепное «желтое тело» стало эталоном оценки достоинств живописи в Королевской Академии династии Северная Сун. В этой Академии «цвет» занимал высший статус, и эстетические предпочтения императоров, таких как Сун Чжезун и Сун Хуэйцзун, оказывали значительное влияние на художественные нормы, поскольку они высоко ценили «цвет» как важный аспект пышных, великолепных и красочных

произведений искусства. Император был настолько восхищен этими произведениями, что нередко проводил у их выставки целый день, не отрываясь от созерцания. Среди известных зеленых пейзажей этого периода - «Картина соснового ветра в тысячах ущелий» Ли Тана, «Храм на реке Чанся» и «Тысяча миль рек и гор» Ван Си Мэна [\[3, с.1\]](#).

В живописи эпохи Сун, несмотря на то, что «цвет» являлся доминирующим направлением, техника туши постепенно развивалась и оказывала значительное влияние на художественную практику. Несмотря на то что живопись, изображающая цветы и птиц, была практически полностью поглощена цветом, пейзажная живопись представляла собой отдельное направление. Известны такие мастера, как Фань Куань, Ли Чэн, Го Си, семья Мицзи, Ма Юань, Ся Гуй и другие выдающиеся художники пейзажной живописи, которые прославились благодаря мастерству в технике туши. Можно утверждать, что в области пейзажной живописи соотношение туши и цвета было практически сопоставимым.

В данный период традиционная китайская пейзажная живопись постепенно формируется в ярко выраженный стиль, основанный на технике туши и размывке. Начинается стремление к созданию светлой и спокойной атмосферы, а живопись освобождается от подчинённого статуса политического инструмента, который она имела в эпохи династий Вэй и Цзинь. Литературная живопись династии Сун обретает высокую эстетическую ценность, а развитие языка туши и размывки достигает своего зенита, представляя собой уникальное явление в мировом искусстве. Примером служит работа чиновника Северной Сун и художника Вэнь Туна под названием «Чернила и бамбуковая фигура». В этой работе изображены перевернутые ветви бамбука, созданные с использованием оригинальной глубокой туши для лица и светлой туши для заднего плана, а листья бамбука получают выразительное цветовое оформление, что внезапно открывает соответствующую ауристику композиции [\[5, с.357\]](#).

Использование туши как художественного материала предоставляет художнику возможность проявить трансцендентность и самоосвобождение, что приводит к глубоким откровениям в процессе преобразования и абстрагирования жизненных явлений. В непрерывном стремлении к самовыражению с использованием туши и смывки постепенно развивались такие техники, как разбрызгивание туши и накопление красок, а также разнообразные цветовые приемы, основывающиеся на концепции «пяти цветов туши». В это время фигурная живопись в основном передавала форму, дух и настроение изображаемых персонажей через вариации интенсивности туши [\[15, с.27\]](#).

После династии Сун стиль живописи «школы Хуан», акцентировавшей внимание на цвете, пришёл в упадок, в то время как стиль живописи «школы Сюй», сосредоточенный на использовании туши, продолжал своё развитие. Постепенный расцвет техники «туши» отражал трансформацию художественного настроения, переходящее от концепции «царства отсутствия себя» к «царству присутствия себя». Таким образом, эволюция «туши» символизировала этот сдвиг в художественном восприятии и самоосознании [\[2, с.90\]](#).

В период династии Юань использование цвета стало более субъективным, в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника. В данный период тушь и акварель представляли собой основную форму китайской живописи. В то время как яркие картины с изображениями цветов и птиц, а также зелёные пейзажи, выполненные с использованием цветных красок, отошли на второй план и стали уделом немногих мастеров, тушь и смывка оставались в центре

художественного процесса. Даже Чжао Мэнфу, значимый чиновник и каллиграф этой династии, известный своим обилием произведений в сине-зеленой палитре, продолжал использовать тушь в большинстве своих сохранившихся работ.

В рассматриваемый период китайская живопись претерпела значительные изменения, выходя за рамки только красочных картин, характерных для династии Сун [\[13, с.12\]](#). Доля цветных элементов в живописи в период династии Юань значительно уменьшилась, что свидетельствует о нарастающей популярности и утвердившемся статусе тушевой техники.

Заключение. С помощью вертикального анализа можно четко проследить определенную эволюцию китайской живописи. До поздней династии Тан основное внимание уделялось ярким и насыщенным цветам, которые отражали богатую культуру и глубокие эмоциональные переживания. Однако к поздней династии Тан, несмотря на то что некоторые художники начали экспериментировать с тушью, эти попытки не приобрели широкого влияния из-за ограничений, связанных с техникой и восприятием. Потенциал туши на тот момент еще не был полностью реализован, и она оставалась в стадии исследований. В эпоху Сун произошел постепенный процесс развития техники туши [\[19, с.49\]](#). Некоторые художники начали вносить инновации, что способствовало более глубокому выражению художественных идей. К эпохе династии Юань отношения между тушью и цветом претерпели значительные изменения, и тушь практически заняла ведущее положение. В это время многие выдающиеся художники, такие как Чжао Мэнфу и Хуан Гунван, благодаря исследованиям и инновациям в области техники туши, подняли её на новый уровень. В этот период тушь стала не только основным средством художественного выражения, но и сформировала уникальную художественную философию, подчеркивающую идею «мысли до кисти».

Библиография

1. 王伯敏. 中国艺术通史. 山东教育出版社. 1996. [Ван Боминь. Всеобщая история китайского искусства. Шаньдунское образовательное издательство. 1996.]
2. 人类词汇新注解. 齐鲁书社. 1986. [Ван Говэй, Тэн Сяньхуэй. Новые аннотации к человеческим словам. Qilu Books. 1986.]
3. 魏广军. 五代曹氏形式的山水水墨画 // Museum Journal of the National Museum of China. 2017. № 7. С. 1-19. Вэй [Гуанцзюнь. Пейзажная живопись тушью в форме пяти династий Као // Музейный журнал Национального музея Китая. 2017. № 7. С. 1-19.]
4. 北宋 黄虚甫. 崖州名画 / 吴一三编著. 中国美术, 2020. [Династия Северная Сун Хуан Сюфу. «Знаменитые картины Ичжоу» / Под общ. ред. в Ву Исань. Китайское изобразительное искусство, 2020].
5. 北朝. 中国书画全书 / 总编下. 吕福生, 宋, 韩拙. 上海书画出版社, 1993. [Династия Северная. Полная книга китайской живописи и каллиграфии. / Под общ. Ред. Лу Фушэн, Сун, Хань Неуклюжий. Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 1993.]
6. 清朝. 听帆, 续刻书画. 中国书画全书 / 吕福生编著. 陆复升. 上海书画出版社, 1997. [Династия Цин. Слушая паруса, продолжая гравировать картины и каллиграфию. Полная книга китайской живописи и каллиграфии / Под общ. Ред. Лу Фушэн. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1997. с.]
7. 宋宣和画集. 人民美术出版社 / 编著. 卢福生, 宋, 2017. [Картины Сун Сюаньхэ. Народное издательство изобразительного искусства / Под общ. Ред. Лу Фушэн, Сун, 2017.]
8. 林牧. 笔墨论. 上海绘画出版社. 2002. [Линь Му. Теория кисти и туши. Шанхайское издательство живописи. 2002.]
9. 李学清. 李氏周易注解. 北京大学. 1999. [Ли Сюэцин. Комментарии и пояснения к «Чжоу Ли». Пекинский университет. 1999.]

10. 吕福生. 中国书画全书. 上海书画出版社. 1993. [Лу Фушэн. Полная книга китайской живописи и каллиграфии. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи. 1993.]
11. 南朝刘宋. 艺术家宗炳. 山水画序. // 六朝画论研究. 天津, 天津人民美术出版社. 2006. С. 99-100. [Наньчао Лю Сун. Художник Цзун Бин. Предисловие к рисованию гор и вод. // Исследование о теории живописи в Шести династиях». Тяньцзинь, Издательство Тяньцзиньского народного искусства. 2006. С. 99-100.]
12. 南朝齐, 谢赫. 中国画著作《古画记》. 上海古籍出版社. 2009. Наньчао Ци, Се Хэ. [Произведение о китайской живописи «Записи о древних картинах». Издательство древних книг Шанхая. 2009.]
13. Nu Kecheng. 中国画的色彩: 中国画风格与趋势的发展. 湖南艺术出版社. 2002. [Ню Кэчэн. Цвет в китайской живописи: развитие стилей и направлений китайской живописи. Хунаньское художественное издательство. 2002.]
14. 南朝宗炳期刘逊《画山水序》, 载《陈传席六朝画论研究》. 天津. 天津真美出版社. 2006. Р. 99-100. [Предисловие Лю Суна периода Южной династии Цзун Бина к «Живописи пейзажей», в книге «Чэнь Чуаньси // Исследование теории живописи в эпоху Шести династий. Тяньцзинь. Тяньцзиньское издательство «Жэньмэй». 2006. С. 99-100.]
15. 孙望. 禅墨仙人-梁楷《泼墨仙人图》与颜回《铁巧离尘图》比较. 艺术. 2011. [Сунь Ван. Бессмертные дзен-чернила-сравнение «Бессмертных, забрызганных чернилами» Лян Кая и «Тие Цяо Ли Сянь Ту» Янь Хуэя. Искусство. 2011.]
16. 韩周. 山水全集(山水纯集)//吕福生. 中国书画全集. Т. 2. 上海书画出版社. 1993. С. 357-366. [Хань Чжоу. Полное собрание пейзаже (Чистое собрание пейзажей) // Лу Фушэн. Полное собрание китайской живописи и каллиграфии. Т. 2. Шанхайское издательство живописи и каллиграфии. 1993. С. 357-366.]
17. 赵生亮. 敦煌壁画中的唐代青绿山水 // 故宫博物院院刊. № 5. 2018. С. 22-35. [Чжао Шэнлян. Зеленый пейзаж династии Тан из настенной живописи Дуньхуана // Журнал Дворцового музея. № 5. 2018. С. 22-35.]
18. 陈小华. 神仙泼墨对当代没骨水墨画的影响 // 艺术之海. № 3. 2011. С. 10-19. [Чэнь Сяохуа. Влияние бессмертных брызг туши на современную бескостную тушевую живопись // Море искусства. № 3. 2011. С. 10-19.]
19. 清沈宗干. 芥子船画研究 // Painting. № 1. 2022. С. 49-67. [Шэнь Цзунцянь династии Цин. Изучение живописи на горчичном корабле // Живопись. № 1. 2022. С. 49-67.]
20. 杨连国. 绘画诠释. 福州 // 福建美术出版社. № 12. 2019. С. 45-57. [Ян Ляньго. Интерпретация живописи. Фучжоу // Fujian Fine Arts Press. № 12. 2019. С. 45-57]

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как обозначено в заголовке («Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII–XIV века) — от цвета к туши»), является историческое развитие цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв., соответствующее периодам правлений династий Тан, Сун и Юань. Согласно авторской концепции, это развитие носило эволюционный характер освоения художниками выразительных возможностей цвета и туши, комбинация которых и составляет уникальный самобытный элемент традиционной китайской живописи. Видимо, исторический процесс развития традиционной китайской живописи рассматривается автором в качестве объекта исследования, хотя сам автор не уделил отдельного внимания раскрытию соотношения объекта и предмета исследования.

Программа исследования представлена изучаемой проблемой, в качестве которой автор пытается осмыслить причины «трансформации подходов в использовании цветовой гаммы в китайской живописи в различные исторические периоды развития», и целеполаганием («Цель исследования заключается в изучении эволюции цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявлении ее основных особенностей и черт»).

Раскрывая предысторию изучаемого периода, автор датирует начальный этап использования цвета в китайской живописи периодом династий «Цинь и Хань (221–220 гг. до н. э.)» и связывает подъем художественного творчества с развитием централизованного государства и феодального общества в Китае. В качестве примера автор приводит раннюю находку из Чанша — шелковую картину «Персонажи верхом на драконе», относящуюся к периоду Сражающихся царств (475–221 гг. до н. э.). Следующий период (династии Вэй и Цзинь (220–420 гг. н. э.) автор выделяет, наблюдая влияние на цвет в китайской живописи буддийского искусства и конфуцианской мысли. По мнению автора он характеризуется использованием холодных оттенков, среди которых доминировали синие и зеленые тона. Научные представления об этом периоде подкреплены дошедшим до нашего времени эпистолярным источником из области теории живописи «Заметки о категориях старинной живописи» Се Хэ (谢赫), художника Ци Южных династий (479–502). Автор подчеркивает, что в этот период «фигуры людей на картинах становятся яркие и выразительные, линии точные и плавные, в полной мере передающие динамику и поэтическую красоту», в тематике же дошедших до нашего времени произведений, по мнению автора, продолжают доминировать мифологические сюжеты.

Период династии Тан (618–907 гг.) автор характеризует как время становления традиционных жанров портретной и пейзажной живописи, включая портреты исторических персонажей. Именно в этот период, по мнению автора, начинает применяться тушь, хотя эта техника и не становится доминирующей. Со ссылкой на исследования китайских искусствоведов (Линь Му, Ли Сюэцин, Лу Фушэн) автор отметил значительный вклад в становление и развитие техники применения туши художников этого периода Чжана Цао, Вана Ця и Ли Линшэна. По мнению автора, «водяная тушь» начинает активно использоваться и вытесняет концепцию «изображения цветов в зависимости от предмета» Се Хэ в период Поздней Ляо (907–923 гг.) благодаря Цзину Хао, подчеркнувшего достоинства и отдельные недостатки техник художников Ван Вэя и Ли Сыдао.

Существенное развитие техники водяной туши приходится на период династии Сун (960–1279 гг.), её влияние возросло, хотя, по мнению автора, «она не смогла соперничать с цветом». В художественной жизни эпохи Сонг автор выделяет творчество художника Хуан Цюаня из династии Поздняя Шу (934–966), который обращается к изображениям цветов и птиц, акцентируя внимание на редких и «символически благоприятных птицах, потрясающих цветах и необычных камнях, оформленных с роскошью и богатством». В целом этот период характеризуется автором как параллельное развитие двух разных эстетических ориентаций: «одна сосредоточена на цвете, другая – на туши».

Период же династии Юань, по мнению автора, характеризуется субъективным использованием цвета, «в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника».

Автор приходит к выводу, что «с помощью вертикального анализа можно четко проследить определенную эволюцию китайской живописи»: вплоть до поздней династии Тан основу традиционного художественного метода составляли яркие и насыщенные цвета, «которые отражали богатую культуру и глубокие эмоциональные переживания»; несмотря на то, что уже в поздней Тан некоторые художники начали экспериментировать

с тушью, «эти попытки не приобрели широкого влияния из-за ограничений, связанных с техникой и восприятием»; потенциал туши начинает раскрываться в эпоху Сун и использование отдельными художниками туши «способствовало более глубокому выражению художественных идей»; в эпоху Юань тушь практически заняла ведущее положение, она «стала не только основным средством художественного выражения, но и сформировала уникальную художественную философию, подчеркивающую идею "мысли до кисти"».

Таким образом, предмет исследования раскрыт на достаточно высоком теоретическом уровне: автор аргументировано доказал, что исторический процесс развития цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв. характеризует эволюцию (расширение применения туши) техник художественного творчества.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания, но вполне очевидно, что он придерживается принципов объективности и историзма. В качестве основных методов использованы историческая периодизация и искусствоведческая атрибуция изменений цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв. — этот методический комплекс автор называет методом «вертикального анализа». В целом примененная методика релевантна обозначенной проблеме и поставленной цели, которая в результате исследования достигнута. Автор обосновал, что развитие цветовой гаммы китайской живописи в VII–XIV вв. характеризует эволюцию техник художественного творчества.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что она обусловлена повышенным интересом к закономерностям эволюции цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды.

Научная новизна исследования, заключающаяся в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы причин трансформации художественного метода в традиционной китайской живописи, связанной с использованием цветовой гаммы, заслуживает теоретического внимания. Автор подчеркнул, что эволюция цветовой гаммы в традиционной китайской живописи изучаемого периода обуславливалась, с одной стороны, развитием буддийского искусства и конфуцианской мысли, с другой — совершенствованием техник и канонов художественного творчества.

Стиль текста в целом автором выдержан научный. Хотя над ясностью выражения мысли автору следует дополнительно поработать: встречаются высказывания неясного характера, связанные с терминологической тавтологией («основных эволюционных подходов к эволюции цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды»), с применением непроясненного или неверного термина в слабо согласованном по смыслу выражении («Метеорологическая схема кистевой живописи была характерна свободой и открытостью...») и др. Кроме того, в тексте статьи следует соблюсти редакционные требования к оформлению упомянутых годов и веков (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, но нуждается в корректировке с учетом требований редакции и ГОСТа (согласно российскому стандарту описания источников приводятся на языке источника, а если автор считает необходимым перевести описание на русский язык, то перевод указывается дополнительно в квадратных скобках: см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Апелляция к оппонентам в статье корректна и вполне достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но текст нуждается в дополнительной литературной вычитке и редакции,

как и в корректном оформлении библиографического списка. После литературной и оформительской доработки статья может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет статьи «Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII-XIV века) — от цвета к туши» заключается, по определению самого автора, «в изучении эволюции цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявлении ее основных особенностей и черт».

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. живописи.

Научная новизна работы, по мнению автора, «заключается в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы, связанной с использованием цветовой гаммы в китайском искусстве». Она также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Статья четко и логично выстроена, имеет 3 части: введение, основную часть и выводы. Статья содержит ряд примеров и подкреплена рисунками. Например, автор пишет: «В качестве примера можно привести находку из Чанша — шелковую картину «Персонажи верхом на драконе», относящуюся к периоду Сражающихся царств (475-221) (Рис.1)». Это помогает читателю лучше ориентироваться в изучаемом предмете.

Остановимся на ряде положительных моментов. Исследователь приводит краткий, но емкий экскурс в историю живописи. Его рассказ логичен последователен, подтверждении примерами и рисунками, а именно: «С периода династий Вэй и Цзинь (220-420) взгляды на цвет в китайской живописи стали значительно подвержены влиянию буддийского искусства и конфуцианской мысли [17, с.22]. Особенно в этот период буддийское искусство внедрило использование холодных оттенков, среди которых доминировали синие и зеленые тона. Это изменение оказало прямое влияние на формирование последующей сине-зеленой живописи. Сравнивая более раннюю сине-зеленую живопись (Рис. 2) с известными буддийскими росписями в скальных храмах, мы можем выявить множество схожих черт и элементов, что указывает на пересечение культурных и художественных традиций этих периодов».

Автор помогает читателю получить полное представление о развитии живописи указанного периода: «Использование туши как художественного материала предоставляет художнику возможность проявить трансцендентность и самоосвобождение, что приводит к глубоким откровениям в процессе преобразования и абстрагирования жизненных явлений. В непрерывном стремлении к самовыражению с использованием туши и смывки постепенно развивались такие техники, как разбрызгивание туши и накопление красок, а также разнообразные цветовые приемы, основывающиеся на концепции «пяти цветов туши». В это время фигурная живопись в основном передавала форму, дух и настроение изображаемых персонажей через вариации интенсивности туши».

Автор приводит множество исторических сведений: «В период династии Юань использование цвета стало более субъективным, в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника. В данный период тушь и акварель представляли собой основную форму китайской живописи. В то время как яркие картины с изображениями цветов и птиц, а также зелёные пейзажи, выполненные с использованием цветных красок, отошли на второй план и стали уделом немногих мастеров, тушь и смывка оставались в центре художественного процесса. Даже Чжао Мэнфу, значимый чиновник и каллиграф этой династии, известный своим обилием произведений в сине-зеленой палитре, продолжал использовать тушь в большинстве своих сохранившихся работ».

Автор весьма подробно характеризует эволюцию живописи, приводя соответствующие примеры: «В период династии Юань использование цвета стало более субъективным, в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника. В данный период тушь и акварель представляли собой основную форму китайской живописи. В то время как яркие картины с изображениями цветов и птиц, а также зелёные пейзажи, выполненные с использованием цветных красок, отошли на второй план и стали уделом немногих мастеров, тушь и смывка оставались в центре художественного процесса. Даже Чжао Мэнфу, значимый чиновник и каллиграф этой династии, известный своим обилием произведений в сине-зеленой палитре, продолжал использовать тушь в большинстве своих сохранившихся работ.

В рассматриваемый период китайская живопись претерпела значительные изменения, выходя за рамки только красочных картин, характерных для династии Сун [13, с.12]. Доля цветных элементов в живописи в период династии Юань значительно уменьшилась, что свидетельствует о нарастающей популярности и утвердившемся статусе тушевой техники».

Библиография исследования обширна, включает основные, в большинстве своем иностранные, источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные, вот лишь часть их них: «С помощью вертикального анализа можно четко проследить определенную эволюцию китайской живописи. До поздней династии Тан основное внимание уделялось ярким и насыщенным цветам, которые отражали богатую культуру и глубокие эмоциональные переживания. Однако к поздней династии Тан, несмотря на то что некоторые художники начали экспериментировать с тушью, эти попытки не приобрели широкого влияния из-за ограничений, связанных с техникой и восприятием. Потенциал туши на тот момент еще не был полностью реализован, и она оставалась в стадии исследований. В эпоху Сун произошел постепенный процесс развития техники туши [19, с.49]. Некоторые художники начали вносить инновации, что способствовало более глубокому выражению художественных идей».

На наш взгляд, статья будет иметь большое значение для разнообразной читательской аудитории - художников, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития живописи и международного культурного сотрудничества.