

Санкт-Петербургский государственный университет

ЖИВОПИСНЫЙ «ДЕТСКИЙ СТИЛЬ» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ХУДОЖЕСТ-  
ВЕННУЮ КУЛЬТУРУ КИТАЯ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки 51.03.01  
«Культурология»

Основная образовательная программа «Китайская культура»

Исполнитель

Полежаева Надежда Михайловна

Научный руководитель

профессор, д.филол.н.

Кравцова Марина Евгеньевна

Рецензент

профессор, д. культурологии, доцент

Цветаева Марина Николаевна

Санкт-Петербург

2018

Введение	3
Глава I. Идеино-культурные истоки «детского стиля».	9
I.1. Осмысление образа «ребенка» в древнейших китайских верованиях.	9
I.2. Особенности восприятия ребенка в конфуцианстве, даосских и буддийских религиозных представлениях и их влияние на трактовки образа ребенка в художественном творчестве древнего Китая	11
Глава II. Генезис живописного «детского стиля» и его место в художественном творчестве эпохи Сун.	20
I.1. Морфологические истоки «детского стиля» и особенности художественных трактовок образа ребенка в светской живописи IV-VI вв. и эпохи Тан.	20
II.2. Южно-сунский «детский стиль»: ведущие мастера и тематические разновидности.	23
Глава III. Влияние «детского стиля» на художественное творчество эпох Мин, Цин и первой половины XX в.	29
III.1. Особенности эволюции «детского стиля» в эпоху Мин.	29
III.2. Образы детей в картине-няньхуа.	31
III.3. Образы детей в декоративно-прикладном искусстве.	34
III.4. Особенности изображения детей в живописи второй половины XIX – первой половины XX века.	40
Заключение	49
Список литературы	53
Приложения	56

## Введение.

*Обоснование темы исследования.* Предлагаемая выпускная квалификационная работа посвящена особому живописному направлению, получившему в европейском искусствоведении терминологическое название «детский стиль». Он зародился в рамках фигуративной живописи (*жэньхуа* 人物画, «живопись/изображения людей и предметов») <sup>1</sup> в эпоху Северная Сун (Бэй Сун 北宋, 960-1127), которая традиционно считается периодом высшего расцвета национального живописного искусства, в оригинальной терминологии *хуэйхуа* 绘画, букв. «живопись на шелке». Окончательно «детский стиль» выделился при Южной Сун (Нань Сун 南宋, 1127-1279 гг.) <sup>2</sup>. Ведущими жанрами живописи обеих названных эпох признаны пейзажная живопись (*шаньшуйхуа* 山水画, «живопись/изображения гор и вод») и «цветы и птицы» (*хуаняохуа* 花鸟画, «живопись/изображения цветов и птиц») <sup>3</sup>. Возможно, именно поэтому «детский стиль» остался на периферии отечественных ис-

---

<sup>1</sup>Примечание. *Жэньхуа* представляет собой живописное направление, объединяющее несколько самостоятельных жанров согласно тому, как они выделены в европейских классификациях: портретную и жанровую живопись в их различных тематических разновидностях, а именно произведения на историко-легендарные сюжеты (портреты прославленных личностей прошлого и сцены, воспроизводящие эпизоды их жизни или другие события древности); произведения религиозного характера, во главе с иконографическими изображениями персонажей даосского и буддийского пантеонов, и сценами на агиографические сюжеты; собственно портрет, включая посмертный (обычно носивший имевший культовый характер и предназначенный для поминальных целей) и прижизненный; произведения бытоописательного характера и анималистический жанр; см.: Кравцова М. Е. История искусства Китая. Учебное пособие / серия «Мировая художественная культура». СПб-М. – Краснодар: «Лань», 2004. 960 с. стр.572-573.

<sup>2</sup>Примечание. Южная Сун образует как бы вторую половину эпохи Сун. Такое ее подразделение было вызвано катастрофическими для Китая историко-политическими событиями: китайская империя подверглась агрессии со стороны соседней народности чжурчжэни (кит. нюйчжэнь 女真). Они завоевали весь Северный Китай (регионы бассейна р. Хуанхэ), захватили столицу Сун и пленили императора. Оставшиеся в живых члены августейшей фамилии (рода Чжао 赵) бежали на Юг (районы р. Янцзы), где восстановили свою династию. Южная Сун пала под ударами монголов, впервые завоевавших весь Китай.

<sup>3</sup>Примечание. Из отечественных работ самым авторитетным исследованием сунской живописи является монография: Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М: «Наука», 1976. 238 с. Кроме того, отдельным явлениям сунской живописи и творчеству конкретных художников посвящена серия специальных статей в словарно-энциклопедическом издании Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Гл. ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6. Доп.]. М.: «Восточная литература», 2010. 1031 с.

следований, включая культурологию, искусствоведение и китаеведение<sup>4</sup>. Между тем, именно в нем нашли отражение воззрения на «ребенка», свойственные китайской культуре. Кроме того, это направление, о чем подробно сказано в основном корпусе работы, оказало существенное влияние на всю традиционную – эпох Мин (1368-1644) и Цин (1644-1911), XX века и современную художественную культуру Китая. Этим объясняется **актуальность** темы исследования. Её **новизна** определена попыткой проведения комплексного анализа «детского стиля» как самостоятельного феномена живописного искусства Китая, включая его влияние на отдельные сферы (включая декоративно-прикладное искусство) национальной художественной культуры Китая.

*Степень изученности проблемы.* Наиболее подробно «детский стиль» разбирается в сборнике «Дети в искусстве Китая» (“Children in Chinese art”) под редакцией Энн Уикс<sup>5</sup>. Отечественные ученые обращались преимущественно к образам детей (их художественным трактовкам и символике), воспроизведенным в «популярной картине» (*няньхуа* 年画, букв. «новогодняя картина», подробно см. в основном корпусе работы). Речь идет, прежде всего, о работах ак. В. М. Алексеева<sup>6</sup> и М.Л.Рудовой (Пчелиной)<sup>7</sup>. Однако в них никак не затрагивается живописный «детский стиль».

*Цель* проведенного исследования заключалась в анализе «детского стиля» как особого феномена художественной культуры Китая. Она конкретизирована в следующих *задачах*:

---

<sup>4</sup> О нем лишь бегло сказано в: Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М.: «Наука», 1976. стр.142; История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том IV. Период Пяти династий, империя Сун, государства Ляо, Цзинь, Си Ся: 907-1279 / Под ред. И. Ф. Поповой. М.: Восточная литература, 2016. (942 с.), стр. 693.

<sup>5</sup>См. Wicks, Ann Elizabeth Barrott “Children in Chinese art”. University of Hawai‘i Press, 2002, 216 p.

<sup>6</sup>Алексеев В. М. Китайская народная картина: духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / Предисл. Б. Л. Рифтина, М. Л. Рудовой, коммент. Б. Л. Рифтина. М.: Наука, 1966. 260 с.

<sup>7</sup>Рудова М. Л. Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам няньхуа // Труды Государственного Эрмитажа».Т.10. 1969. С. 249-266.

- проследить истоки «детского стиля» в китайском художественном творчестве;
- выявить морфологические истоки «детского стиля» и идейно-культурные факторы осмысления образа ребенка;
- выявить тематические, содержательные и формальные особенности «детского стиля» эпохи Южная Сун;
- проследить развитие «детского стиля» в китайском художественном творчестве Мин и Цин и выявить его тематические, содержательные и формальные особенности;
- определить степень влияния «детского стиля» на другие сферы художественной культуры Китая эпох Мин и Цин;
- установить степень и характер влияния художественных трактовок образов детей, присущих «детскому стилю», на китайское творчество первой половины XX в.

*Объектом* исследования являются произведения китайского изобразительного и декоративно-прикладного искусства; а предметом – культурные смыслы и особенности художественных трактовок образов детей в художественной культуре Китая.

*Хронологические рамки* исследования охватывают преимущественно период с X в. (эпохи Сун, Мин и Цин) по первую половину XX в. При анализе культурно-художественных истоков «детского стиля» они расширены до древнейших периодов истории Китая.

*Источниковая база.* При проведении исследования использовались, помимо указанных выше работ, следующие основные группы источников. Во-первых, отечественные и зарубежные исследования, сводные и справочно-энциклопедические издания по истории и истории культуры Китая, в том числе работы Л. С. Васильева и И. С. Лисевича по духовной культуре Древ-

него Китая<sup>8</sup>; исследования в области даосизма и буддизма<sup>9</sup>. Во-вторых, научная литература (монографии и статейные публикации) по истории китайского искусства, принадлежащие российским<sup>10</sup>, зарубежным (на английском языке)<sup>11</sup> и китайским<sup>12</sup> ученым. В-третьих, альбомы произведений китайского искусства<sup>13</sup>.

*Теоретико-методологическая база* исследования обусловлена его целью и задачами, а также спецификой анализируемого материала. Основной метод исследования – сравнительно-исторический, который позволяет выделить культурно-художественные факторы генезиса и особенностей эволюции «детского стиля». Используются также диахронический и историко-генетический методы, базирующиеся на принципе историзма и предполагающие рассмотрение художественных реалий с учётом идейно-культурного контекста эпохи.

---

<sup>8</sup>Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. 2 изд-е. – М.: «Восточная литература», 2001. – 488 с.; Лисевич И. С. Мозаика древнекитайской культуры: избранное / Институт востоковедения РАН. М.: Вост. лит., 2010 – 599 с.

<sup>9</sup>В т. ч.: Торчинов Е. А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. СПб: «Андреев и сыновья», 1993 – 308 с.; Филонов С. В. Золотые книги и нефритовые письма. Даосские письменные памятники редакции III-VI вв. СПб: «Петербургское Востоковедение», 2011. – 654 с.; Kohn L. The Taoist Experience. An Anthology. New York: State University of New York Press, 1993. – 391 p.

<sup>10</sup>В т. ч.: Кравцова М.Е. История искусства Китая. Учебное пособие / серия «Мировая художественная культура». СПб-М. – Краснодар: «Лань», 2004 – 960 с.; Муриан И. Ф. Китайский народный лубок. М.: Искусство, 1960. – 122 с.; Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М: «Наука», 1976 – 340 с; Пострелова Т.А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. М.: Наука, 1987. – 264 с.

<sup>11</sup>В т. ч.: Powers, Martin J. Humanity and ‘Universals’ in Sung Dynasty Painting // Arts of the Sung and Yuan / Ed. by Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013. (-367 p).P.135-147; Wu Hung “Private Love and Public Duty: Images of Children in Early Chinese Art” // Chinese Views of Childhood / Ed. by Anne Behnke Kinney. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1995. P. 79-105.

<sup>12</sup>Ли Чжунюань 李仲元. Вэньши дяньгу 文史典故 (Декоративные мотивы и аллюзии), Shenyang: Liaoning Education Press, 1990, p. 142. Лю Фан-цзюй 劉芳如. Чжусэ сяньжунь тиду жушэнь: Су Ханьчэнь инситу шиси 著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析 (Анализ изображения играющих детей у Су Ханьчэня). «Гугун вэнь-у юэкань», 《故宮文物月刊》, 1990.04, стр.78-95; 2000.04, стр. 4-17; 2000.05, стр.68-82; 2000.06, стр.16-29.

<sup>13</sup>Купер Р., Купер. Д. Шедевры искусства Китая. Минск: «Белфаст», 1997 – 128 с.; Рудова М. Л. Chinese Popular Prints / Китайская народная картина. Альбом. Ленинград: «Аврора», 1988 – 216 с.

*К основным пунктам новизны относятся:*

- выявление основных идейно-культурных истоков живописного «детского стиля», а именно - особенностей восприятия «образа ребенка» в архаико-религиозных представлениях, в даосской теоретической мысли и верованиях, связанных с обретением бессмертия, и в буддийских религиозных представлениях, прежде всего относящихся к мифологеме Рая;

- доказательство влияния христианской иконографии (образа *путти*) на художественные трактовки образа «ребенка» в китайской художественной культуре;

- отображение основных морфологических истоков и главных вех формирования живописного «детского стиля»;

- анализ художественных особенностей (сюжетов, мотивов, трактовок образов детей) в «детском стиле» эпох Южная Сун и Мин;

- определение степени влияния живописного «детского стиля» на другие сферы художественной культуры традиционного Китая, в первую очередь на «популярную картину» (*няньхуа*) и декоративно-прикладное искусство эпох Мин и Цин;

- проведение анализа живописи первой половины XX века в аспекте влияния на нее «детского стиля» и качественных изменений в художественных трактовках образов детей.

*Апробация исследования.* Основные положения проведенного исследования прошли частичную апробацию в виде устных докладов на научных мероприятиях, по итогам выступлений были опубликованы научные работы:

- доклад «Идейно-культурные истоки китайского живописного «детского стиля»» на Первой международной студенческой конференции «Ex Oriente Lux» (Санкт-Петербург, 11-12 ноября 2016 г.)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup>Полежаева Н. Идейно-культурные истоки китайского живописного «детского стиля». //Ex oriente lux: Первая международная студенческая конференция востоковедов и африканистов. Санкт-Петербург, 11–12 ноября 2016 г.: материалы конференции / [отв. ред.: к. филол. н. А. В. Челнокова]. — СПб.: Любавич, 2016. — 224 с., стр.111-112. ISBN 978-5-86983-744-8

- доклад ««Детский стиль» в китайском искусстве VII-XIII веков» на 2-й всероссийской научной конференции молодых востоковедов «Китай и соседи» (Институт восточных рукописей Российской академии наук, Санкт-Петербург, 16-17 марта 2017 г.)<sup>15</sup>.

*Структура работы.* Исходя из заявленных целей и задач исследования, работа состоит введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы и приложений. В первой главе («Идейно-культурные истоки «детского стиля») проанализированы культурно-художественные истоки «детского стиля». Во второй главе («Детский стиль» в живописи эпох Тан и Сун») прослеживается генезис разбираемого жанра и дана его общая характеристика для эпохи Южная Сун. В третьей главе («Детский стиль» в живописи XIV – первой половины XX века») рассматриваются особенности эволюции «детского стиля» и рассматривается его влияние на различные сферы местного художественного творчества.

Список использованной литературы включает в себя 32 публикации, из них 26 на русском, 4 на английском и 2 на китайском языках.

В Приложения входят иллюстративные материалы: 33 фотографии живописных произведений и предметов декоративно-прикладного искусства.

---

<sup>15</sup>Полежаева Н. «Детский стиль» в китайском искусстве VII-XIII веков. // Китай и соседи. Сборник материалов 2-й всероссийской научной конференции молодых востоковедов / Составители Т. А. Пан, Ю. С. Мыльникова, В. В. Щепкин. СПб.: изд-во ЛЕМА, 2017. 164 с., стр.118.

## Глава I. Идеино-культурные истоки «детского стиля».

### I.1. Осмысление образа ребенка в древнейших китайских верованиях.

Имеющиеся сегодня артефакты позволяют говорить, что уже в верованиях неолитической эпохи (приблизительно с VI-V тыс. до н.э., для которых известны многочисленные археологические материалы) наличествовало особое почитание детей. К такому предположению приводит детская погребальная обрядность, обнаруженная в культурной общности Яншао (Яншао-вэньхуа 仰韶文化)<sup>16</sup>, а именно захоронение детей в специальных керамических сосудах (горшках)<sup>17</sup>. Такие сосуды нередко имели самое богатое и уникальное (на фоне современной им орнаментальной традиции) художественное оформление: они украшались рельефными зооморфными изображениями и сложными по композиции росписями, включая полноценные сюжетные сцены, предположительно, на темы охоты и религии<sup>18</sup>. Высказана версия, что практика захоронения детей в урнах, которые по внешним признакам совпадают с категорией кухонных (для приготовления пищи) сосудов, также могла служить магическим способом воздействия на способность женщин к деторождению (для восполнения понесенной кланом демографической утраты)<sup>19</sup>. Не исключено также, что за данной традицией скрывается особый религиозный статус детей. На такой статус указывают единичные детские (юношеские, для обоих полов) захоронения, снабженные, к тому же, богатым инвентарем. Первая находка такого типа - захоронение девочки, погребальный ин-

---

<sup>16</sup>Примечание. Название группы археологических культур эпохи неолита, существовавших на территории долины средней части реки Хуанхэ в V—III тыс. до н. э. Их ареал охватывал большую часть территорий современных провинций Хэнань (河南), Шэньси (陕西) и Шаньси (山西), а также северную оконечность Хэбэй (河北), юго-западную и южную окраины Шаньдун (山东) и Хубэй (湖北). Одной из отличительных характеристик данной общности являются расписные керамические изделия, подробно см.: Кашина Т. И. Керамика культуры Яншао. Новосибирск, 1977 (168 с.) стр.13-32.

<sup>17</sup> Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Гл. ред. М. Л. Титаренко. [Т. 2]. Мифология. Религия. М.: «Восточная литература», 2007 (869 с.). стр.83-84.

<sup>18</sup> Кравцова М. Е. История искусства Китая. Учебное пособие / серия «Мировая художественная культура». СПб-М. – Краснодар: «Лань», 2004 (960 с.) стр.45-46.

<sup>19</sup> Духовная культура Китая.... [Т. 2]. Мифология... Ук. соч., стр.83.

вентарь которого состоял из 6 сосудов и 758 каменных бусин, была воспринята в научных кругах как доказательство матриархального устройства центрально-яншаоских общностей. Однако после обнаружения «богатых» захоронений мальчиков (юношей), стало очевидным, что подобные захоронения были обусловлены скорее религиозными причинами, нежели социальным (например, дети вождя) фактором. Дети также могли наделяться повышенными магическими и медитативными способностями<sup>20</sup>. Важно, что такие верования сложились в ходе формирования культа плодородия, нашедшего воплощение в артефактах, атрибутирующих отношение к мужскому или женскому полу<sup>21</sup>.

Тем не менее, идентифицированные изображения детей присутствуют в археологических материалах, относящихся к неолитической эпохе, а также к эпохам Шан-Инь (商殷, II тыс. до н. э.)<sup>22</sup> и эпохе Чжоу (Чжоу周, XI-III вв. до н. э.)<sup>23</sup>. Первым таким изображением считают нефритовую подвеску (см. Приложение 1), обнаруженную среди погребального инвентаря усыпальницы одного из правителей царства Чжуншань (Чжуншань-го 中山国), существовавшего с VI в. по 295 г. до н.э. в центральной части современной провинции Хэбэй<sup>24</sup>. Указанная вещь датируется последней третью IV в. до н.э. и входит в комплект подвесок, изображающих также трех взрослых женщин. То, что

---

<sup>20</sup> Духовная культура Китая... [Т. 2]. Мифология.... Ук.соч., стр. 84.

<sup>21</sup> Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае.... Ук. соч., стр.46

<sup>22</sup> Примечание. С эпохой Шан-Инь связывают возникновение первого в истории Китая государства, историчность которого полностью доказана: Шан, существовавшее примерно в 1600-1027 гг. до н.э. к северу от р.Хуанхэ и Великой китайской равнины. Подробнее см., напр. Васильев Л. С. История Востока... Т.1... Ук. соч., 114-116.

<sup>23</sup> Эпоха Чжоу – время формирования китайской этнокультурной общности (хуася 华夏), основ национальной государственности и духовности, включая сложение базовых мировоззренческих моделей (т. наз. Китайская натурфилософия) и развитие теоретической мысли, представленной «древними философскими школами», конфуцианство (Жу-цзя 儒家, Школа образованных людей) и даосизм (Дао-цзя 道家, Школа Дао). Тем не менее, вторая половина этой эпохи ознаменовалась деструктивными социально-политическими процессами, которые привели к возникновению на территории Китая (в его сегодняшней географии) нескольких самостоятельных государств – период (эпоха) Чжаньго (战国, Борющиеся/Сражающиеся/Воюющие царства, V-III вв. до н. э.).

<sup>24</sup> Примечание. Подробно об этом царстве и его материально-художественном наследии см. Духовная культура Китая.... [Т. 6. Доп.].... Ук. соч., стр.835-836.

одна из фигур является ребенком, можно судить только по небольшому росту и прическе. Ребенок здесь изображен фронтально; он одет в юбку с орнаментом (который также украшает одежду взрослых), напоминающим шахматное поле; черты его лица тоже не отличаются от взрослых. Что же касается прически, то по ней можно определить, что ребенок предположительно мужского пола, поскольку его голова, как было принято, обрита, а небольшая прядь оставшихся волос собрана в узел на затылке; такой стиль был общепринятым для мальчиков и молодых мужчин на протяжении большей части истории Китая<sup>25</sup>. Предназначение этих нефритовых подвесок не было установлено, однако факт их включения в состав погребального инвентаря косвенно свидетельствует в пользу религиозного почитания семьи и ребенка в культуре того времени.

## **I.2. Особенности восприятия ребенка в конфуцианстве, даосских и буддийских религиозных представлениях и их влияние на трактовки образа ребенка в художественном творчестве древнего Китая**

В дальнейшем изображения детей также присутствуют в художественном оформлении и погребальном инвентаре эпохи Хань (汉, 206 г. до н.э. – 220 г. н.э.)<sup>26</sup>. Однако их нельзя относить к изображениям, характеризующим основные моменты, связанные с жизнью детей той эпохи. То, что детям и детству как таковому не уделялось значительного внимания, демонстрируется не только в редких изображениях, содержащих образы детей, но и в традициях захоронений эпохи Хань. Тексты с погребальными предписаниями позволяют заключить, что традиционные погребальные обряды либо не выполнялись совсем (если умерший ребенок был младше восьми лет), либо выполнялись в сокращенном варианте (если ребенок был старше данного возраста). Одной из возможных причин этого является распространённое мне-

---

<sup>25</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp. 1-5.

<sup>26</sup>Примечание. С этой эпохой соотносится время существования самой могущественной древнекитайской империи (Хань).

ние о том, что *ци*<sup>27</sup> ребенка было настолько слабым, что, к примеру, призрак ребенка-утопленника не мог мстить за свою смерть.

Но, тем не менее, изображения детей в предметах изобразительного искусства эпохи Хань встречаются. Одним из предметов с изображением ребенка, обнаруженных среди погребального инвентаря ханьских гробниц, является керамическая (с зеленым глазурным покрытием) лампада в виде скульптурного изображения взрослого человека, держащего детскую фигуру на коленях (см. Приложение 2). Эта композиция, по всей видимости, может изображать некое духовное лицо, а ребенок олицетворять своего предка в ходе ритуала жертвоприношения<sup>28</sup>, ведь если потомок был слишком молод, чтобы стоять самостоятельно, кто-то должен был нести его, и таковым помощником выступало данное духовное лицо<sup>29</sup>.

Среди погребальных керамических рельефов эпохи Хань также можно выделить несколько изображений детей<sup>30</sup>. По большей части эти дети являются участниками распространённых в данную эпоху назидательных историй о добродетели и ответственности. Их образы явно были использованы для того, чтобы дать напутствие потомкам о выполнении своих сыновних обязанностей. На этих изображениях фигуры идентифицируются как дети в ос-

---

<sup>27</sup>Примечание. *Ци* 气 – одна из основополагающих и наиболее специфичных категорий китайской философии, выражающая идею континуальной, динамической, пространственно-временной, духовно-материальной и витально-энергетической субстанции. Конкретизируется на трех главных смысловых уровнях: космологическом, антропологическом и психологическом. В первом случае *ци* — универсальная субстанция Вселенной; во втором – связанный с кровообращением наполнитель человеческого тела (аналог «жизненных» или «животных духов» европейской философии), способный утончаться до состояний «семенной души». Подробно см.: Духовная культура Китая.... [Т. 1]. Философия... Ук. соч., стр. 549-551.

<sup>28</sup>Примечание. Согласно каноническому конфуцианскому сочинению «Ли цзи» (礼记, «Записи о ритуалах/благопристойности»), некоторые древние погребальные обряды и практики захоронения предполагали задействование внука усопшего в качестве представителя своего умершего предка в получении погребальной жертвы.

<sup>29</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp. 1-5.

<sup>30</sup>Примечание. Несколько фигур мальчиков выявлены в художественных сценах, воспроизведенных на каменных рельефах, которыми облицованы стены усыпальниц и надземных молелен из знаменитого некрополя «Храм У Ляна» (У Лян-цы 武梁祠), находящегося в провинции Шаньдун и датированного II в. н. э.; подробно см.: Wu Hung. Private Love and Public Duty: Images of Children in Early Chinese Art // Chinese Views of Childhood / Ed. by Anne Behnke Kinney. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995. P. 79-105.

новном из-за их небольшого размера, что также является показателем их относительно незначительного социального статуса. На самом деле, ни одну из фигур на рельефах гробниц эпохи Хань невозможно идентифицировать по возрасту только визуально; надписи здесь являются более надежным фактором определения. Однако уже тогда наметились некоторые отличительные приметы иконографии детей: некоторые фигурки изображены с узелками из волос на голове вместо шляпы, некоторые держат в руках предметы, напоминающие простые игрушки. Тем не менее, ни по выражению лица, ни по фигуре ребенок ничем не отличается от взрослого<sup>31</sup>.

Это может быть связано с тем, что в конфуцианских сочинениях эпохи Хань превозносится проявление у детей признаков зрелости; такие дети считались одарёнными, в отличие от обычных детей, занимающихся бесцельной игрой. Дети, которые, несмотря на свой юный возраст, вели себя чинно, мудро и серьёзно, утверждались в качестве образца. Отсюда следует, что у художников этой эпохи просто не было стимула изобразить настоящую жизнь ребенка<sup>32</sup>. Такое устоявшееся правило, что мудрое и серьёзное, «взрослое» поведение детей - норма, сохранялось в Китае на протяжении нескольких веков, но сразу после окончания периода Хань оно применялось в основном к подросткам.

Художественные трактовки детей стали изменяться в сторону своей реалистичности на рубеже II-III вв. Самыми ранними такими изображениями являются, возможно, росписи на лаковых изделиях, относящиеся к периоду Троецарствия (Саньго 三国, 220-265 н. э.)<sup>33</sup>. Также вполне возможно, что изменение художественных трактовок изображаемых образов детей происходило под влиянием идей даосизма и буддизма<sup>34</sup>. Если в конфуцианстве ребе-

---

<sup>31</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp. 1-5.

<sup>32</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp. 1-5.

<sup>33</sup> Период противостояния трёх государств, возникших на осколках империи Хань; подробно см.: История Китая... Том III...Ук. соч., стр. 30-57.

<sup>34</sup> Речь идет о сино-буддийской традиции, начавшей складываться в эпоху Хань и уже к Шв. н. э. оказывавшей некоторое влияние на китайскую культуру; подробно см.:История Китая... Том III...Ук. соч., стр. 441-446.

нок уподоблялся взрослому, то в даосизме и буддизме подчеркивалась, напротив, «детская» сущность человека. В рамках медицины, сопряженной с даосскими религиозными представлениями, возникали специальные медитативные практики для будущих матерей: женщин специально обучали визуализировать плод с момента зачатия, все девять месяцев беременности и до момента появления на свет ребенка<sup>35</sup>. В данном исследовании особое значение приобретают трактовки прозвания легендарного основоположника даосизма – мудреца Лао-цзы (老子). Это сочетание понимают в двух основных значениях, проистекающих из значений иероглифа 子 цзы, который может означать и «мудрец», и «ребенок». Поэтому «Лао-цзы» понимают как «Престарелый Мудрец», так и «Старик-ребенок». Последняя трактовка опирается и на базовые даосские идеи: уподобление Дао (道, первоосновы и принципов бытия всего сущего) всего «матери мира», а даосского адепта – новорожденному младенцу, в котором совпадают высшая простота и высшая мудрость<sup>36</sup>.

Касательно буддийского влияния, то в данном случае первоочередную роль сыграло учение Школы Чистой земли (Цзинтун-цзун 淨土宗)<sup>37</sup>, в котором сформировались представления о буддийском Рае («Чистая земля»). Один из первых примеров изображения детей в китайско-буддийском культовом изобразительном искусстве - мраморная стела, выполненная в госу-

---

<sup>35</sup>Примечание. Эти практики зафиксированы в «Хуан тин вай цзин юй цзин» (黃庭外景玉經, «Нефритовая Книга Желтого дворика и внешних Лучезарностей»), см.: Kohn L. The Taoist Experience. An Anthology. New York: State University of New York Press, 1993. P. 181-188. Указанное сочинение является одной из редакций части знаменитого сочинения медико-даосского характера «Хуан тин цзин» (黃庭經, «Книга Желтого дворика»), составленного в третьем веке; см.: Филонов С. В. Золотые книги и нефритовые письма. Даосские письменные памятники редакции III-VI вв. СПб: «Петербургское Востоковедение», 2011. С. 179.

<sup>36</sup>См. Торчинов Е. А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. СПб: «Андреев и сыновья», 1993. С.308. стр.137.

<sup>37</sup>Одно из крупнейших течений китайского буддизма, которое связано с культом Будды Амитабхи (кит. Амито 阿弥陀) как властителя Западной части космического пространства, создателя и покровителя Рая; подробно см. Духовная культура Китая... [Т. 1]. Философия... Ук. соч., стр.532-535.

дарстве Северное Ци (Бэй Ци 北齐, 550-577 гг.)<sup>38</sup> (см. Приложение 3). В верхней части стелы можно увидеть двух младенцев-мальчиков, зависших в воздухе и поддерживающих каменную ступу. Под ними стоит Майтрея<sup>39</sup> с четырьмя слугами. Верхнюю часть стелы украшают изображения восьмерых апсар<sup>40</sup>. Подобные буддийские изображения можно сравнить с образами путти<sup>41</sup> на ранних христианских мозаиках (например, в мавзолее Константины<sup>42</sup>). Эти образы путти, отображающие ассоциации с раем в христианском искусстве (и, таким образом, в контексте данной работы их можно сравнивать с апсарами), ведут свое происхождение от декоративного искусства Римской империи, произведения которого часто привозились в Китай и северо-западную Индию по сухопутным торговым маршрутам Великого шелкового пути. Изображения пухлых маленьких мальчиков с виноградом и другими видами растений были весьма популярным мотивом, встречающимся на чашках и кувшинах (см. Приложение 4)<sup>43</sup>. Многочисленные изделия V-VI вв., выполненные по образцу римских вещей, были обнаружены при раскопках в Датуне (大同, в районе современного одноименного города, провинция

---

<sup>38</sup>Примечание. Одно из «Северных государств» (Бэйчао 北朝) периода Южных и Северных династий (Наньбэйчао 南北朝, 420-589), со временем правления которого соотносится в том числе расцвет региональной (в провинции Шаньдун) китайско-буддийского художественной школы, подробно см. История Китая... Том III... Ук. соч., стр.139-140, 752.

<sup>39</sup>Примечание. Майтрея («Благопожелательный», «Благоволящий», кит. Милэ 弥勒) – персонаж, выступающий и как будда, и как бодхисаттва. В буддийских религиозно-философских представлениях он считается земным проявлением Будды Амогхасиддхи, который пребывает в ипостаси бодхисаттвы на небе Тушита (одна из высших небесных сфер Мира страстей), дабы через многие грядущие космические циклы (*кальпы*) явить себя в качестве нового Будды. Однако в массовом религиозном сознании его культ, подобно культу Амитабхи, выделился в самостоятельный объект поклонения, составив смысловое ядро мессианских и утопических идей: вера в скорый приход в мир людей Будды Майтрейи и наступления под его покровительством времени всеобщего материального благополучия и духовного процветания. См.: Духовная культура Китая... [Т. 2]. Мифология... Ук. соч., стр.522

<sup>40</sup>Примечание. Апсара – персонаж буддийской мифологии, небесная дева, исполнявшая функции музыкантши, образ которой был исключительно популярен в китайско-буддийском искусстве, начиная с рубежа II-III вв.

<sup>41</sup>Примечание. Путти – образы младенцев с крыльями в эпоху Ренессанса и барокко, символизировали предвестников ангелов.

<sup>42</sup>Примечание. Мавзолей, построенный для дочери императора Константина в 320-330 гг. в Риме; знаменит своими мозаиками.

<sup>43</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp. 6-15

Шаньси) и других местах. Таким образом, ко времени изготовления представленной стелы мотив, варьирующий изображения «пухлых мальчиков среди лиан», получил широкое распространение в художественном творчестве Китая. Его продолжали активно использовать в декоре керамики в эпоху Сун, причем, в географически различных производственных центрах.

В сценах «райского блаженства», утвердившихся в китайско-буддийском культовом изобразительном искусстве в эпоху Тан<sup>44</sup>, обитающие в Чистой Земле живые существа нередко показаны в образах, внешне совпадающих с изображениями путти. Высказана точка зрения, что идея «души человека» как ребенка происходит не столько из собственно буддийских верований, сколько от даосских практик визуализации плода в период беременности. Даосы часто изображали младенцев, сидящих в лепестках цветка лотоса, таким образом, избегая изображений внутренних женских половых органов. Младенец, сидящий на пьедестале из лотоса, стал стандартным способом изображения новорожденной души<sup>45</sup>.

Из живописных изображений буддийского Рая наиболее примечательны стенописи (*бихуа* 壁画) пещерного монастыря Могао<sup>46</sup> и найденные там же картины на шелке. Многие из них содержат изображения детей как слуг, а также как новорожденных душ (см. Приложение 5). Обращает на себя внимание тенденция к формированию иконографического шаблона: фигуры выделены тонкой контурной линией, головы увеличены по сравнению с естест-

---

<sup>44</sup>Подробно см. Кравцова М.Е. История искусства Китая. Учебное пособие / серия «Мировая художественная культура». СПб.-М. – Краснодар: «Лань», 2004, стр. 672-673.

<sup>45</sup>См. Wicks, Ann “Children in Chinese art”, стр.6-15

<sup>46</sup>Могао (Могао ку 莫高窟), другие названия — Дуньхуан 敦煌, и Цяньфодун 千佛洞 («Пещеры тысячи будд») – храмовый комплекс, состоящий из искусственных пещер, вырубленных в восточном склоне скального массива, сложенного отвердевшими лёссовыми почвами и находящегося в 25 км к юго-востоку от г. Дуньхуан (на северо-западной окраине провинции Ганьсу), некогда бывшем пограничным пунктом на маршруте Великого шелкового пути. Является крупнейшим памятником китайско-буддийского культового искусства, содержащим в общей сложности около 2,5 тысяч скульптурных изображений и 450 тысяч кв. м стенописей, подробно см. История Китая... Том III...Ук. соч., стр.739-743.

венными пропорциями, чтобы подчеркнуть пухлые щеки как признак хорошего здоровья и благосостояния<sup>47</sup>.

К VIII в., в эпоху Тан<sup>48</sup>, образы мальчиков в таком иконографическом варианте стали вводить в светские произведения и изделия. Иллюстративным примером служат «поздравительные открытки». Сохранились их подлинные фрагменты (см. Приложение 6) с изображением ребенка, который явно надеялся благопожелательным смыслом. Рисунок розовощекого мальчика в сопровождении собаки дополнен стихотворными строками: «Вместе с этим благоприятным событием, пусть счастье вновь придёт к вам. Пусть вы обретёте вечный мир, и пусть ваша жизнь длится тысячу вёсен». Из приведенных строк явствует, что образ мальчика связывался с обретением долголетия. Кроме того, он символизировал мужское потомство, также воспринимавшегося в качестве продолжения не только рода, но и персонального бытия человека, метафизически сливавшегося со своими потомками. Кроме того, на открытке присутствует сложный узор (образует рамку вокруг стиха и фигур) из сливы и лозы, вырезанный из бумаги и покрытый сусальным золотом. Это – стереотипный орнамент *жэньшэн* (人生, «жизнь человека»), который вводили в оформление открыток для дарения в честь празднования «Народного дня» (Жэньчжи 人日), справляемого при Тан в седьмой день, после наступления Нового года (Праздника весны, Чуныцзе)<sup>49</sup>.

Изображения детей использовали при различных обрядах, связанных с деторождением<sup>50</sup>. Так, при Тан женщины, стремившиеся поскорее забеременеть, опускали в седьмую ночь седьмого месяца маленькие восковые фигурки детей в таз с водой. При Сун появились амулеты для беременности в виде глиняные статуэток младенцев, сидящих в лотосе.

---

<sup>47</sup>См. Wicks, Ann Elizabeth Barrott “Children in Chinese art”. University of Hawai‘i Press, 2002, стр.6-15

<sup>48</sup>Тан (Танчао 唐朝, 618-907) – время существования одноименной империи, с которой соотносят высший расцвет китайской имперской государственности и национальной культуры, включая художественное творчество.

<sup>49</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.6

<sup>50</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp.6-8

Так в китайском светском художественном творчестве закрепились композиция из мальчика и лотоса; обычно он держит цветок в руках, что мы видим в декоре кувшина (см. Приложение 7). Но, если в буддийской визуализации ребенок с лотосом коррелировал с пребывающей в Раю «душою», то в светском искусстве возросло значение «лотоса», проистекающее из фонологических характеристик этого слова. «Лотос» (лянь) является омофоном к слову «непрерывный» (лянь 连), что превратило его в символ «нескончаемой череды сыновей». А коробочка с семенами лотоса превратилась в символ многодетности и счастливого брака<sup>51</sup>.

Популярность образа ребенка в художественной культуре эпохи Тан усилила медико-биологическая теория о значимости мыслей и поступков будущей матери для воспитания растущего в её утробе младенца. Она изложена, в частности, в трактате «Необходимые рецепты, стоящие тысячу золотых монет» («Бэй цзи цянь цзинь яо фан» 备急千金要方) Сунь Сы-мяо (孙思邈, 581-682 гг.)<sup>52</sup>, где утверждается, что уже с третьего месяца беременности, когда становится возможным определить пол будущего ребенка, мать может мысленно или через действия и пищу влиять на формирование на его характер и качества<sup>53</sup>.

С подобными идеями контроля плода во время беременности может быть связано обилие в эпоху Сун специальных керамических изголовий-подушек с изображениями мальчиков и другими мотивами, символизирующими рождение сыновей. Такие изголовья наделялись магической способностью влиять на развитие плода<sup>54</sup>. В декор изголовий, кроме ребенка с лото-

---

<sup>51</sup>См. Кравцова М.Е. История искусства Китая. Учебное пособие / серия «Мировая художественная культура». СПб-М. – Краснодар: «Лань», 2004, стр. 380.

<sup>52</sup>Примечание. Сунь Сы-мяо – знаменитый теоретик медицины и практикующий врач, внесший значительный вклад в развитие фармакологии, диетологии и иглоукалывания, см.: История Китая... Том III...Ук. соч., стр.480.

<sup>53</sup>См. Furth Charlotte, “From Birth to Birth: The Growing Body in Chinese Medicine”, p.168–169

<sup>54</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp. 10-15

сом в руке, включались другие образы, символизирующие богатство и изобилие, в том числе пионы, гигантский гибискус (см. Приложение 8).

В эпоху Сун не только изголовья, но и многие другие вещи, использовавшиеся женщинами в быту, прежде всего керамическая посуда, были украшены благопожелательными изображениями мальчиков и растений. Иллюстративным примером служит декор чаши с изображением трех обнаженных младенцев, в ожерельях и браслетах, цепляющихся за лотосы и дынные лозы (см. Приложение 9). Дыня за счет многочисленности семечек тоже является символом плодородия. Все вместе эти образы образуют пожелание: «Пусть у вас будут бесчисленные поколения потомков». В центре чаши находится соцветие пиона, что может символизировать как женскую красоту, так и богатство<sup>55</sup>.

Итак, китайской культуре, насколько это позволяют проследить археологические материалы, исходно было присуще религиозное почитание ребенка (безотносительно его пола). Архаические религиозные представления постепенно дополнились даосскими философскими, естественно-научными и религиозными взглядами и буддийскими верованиями, связанными с представлениями о райском блаженстве. Важную роль в формировании художественных трактовок образа ребенка сыграла иконография *путти*. Буддийская символика, в свою очередь, объединилась с традиционными китайскими образами, служившими олицетворением счастливого брака, материнства и многочисленного мужского потомства. Таковы идейно-культурные факторы возникновения и дальнейшего роста популярности «детского стиля».

---

<sup>55</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp. 10-15

## Глава II. Генезис живописного «детского стиля» и его место в художественном творчестве эпохи Сун.

### II.1. Морфологические истоки «детского стиля» и особенности художественных трактовок образа ребенка в светской живописи IV-VI вв. и эпохи Тан.

Морфологическим истоком «детского стиля» послужили произведения жанра *жэньухуа*, создаваемые в IV-VI вв. и в эпоху Тан.

Одним из первых произведений, воспроизводящих образы детей, является знаменитая картина «Нюй ши чжэнь ту» (女史箴图 «Картины к [трактату] “Наставления женщинам [основанные на прецедентах] истории”», «Наставления придворным дамам») Гу Кай-чжи (顾恺之, 344-406 гг.)<sup>56</sup>. Она представляет собой узкий горизонтальный свиток (высота 25 см), распадающийся на композиционные сегменты (первоначально их было девять, один был утрачен). Каждый являет собой самостоятельную жанровую композицию, написанную на тему либо конкретных эпизодов из жизни известных красавиц прошлого, либо сентенций и рекомендаций, обращенных к женщинам. Выделяется шестой сегмент, изображающий августейшую чету с детьми и слугами (см. Приложение 10). Супруги чинно сидят на коленях; наложница причесывает ребенка; старшие дети занимаются с домашним учителем. Внешний вид императора и императрицы подчеркнуто бесстрастен, что соответствует нормам традиционного этикета того времени. Посредством нескольких деталей художник как бы «оживляет» персонажей, намекая зрителю на их характер: губы отца строго сжаты, что придает его лицу выражение увещевания и строгости; мать явно беспокоится за младшего сына и старается отвлечь его игрушкой, в то время как ребенок отчаянно плачет и старается вырваться из рук наложницы. «Портрет» младшего ребенка выполнен с осо-

---

<sup>56</sup>Примечание. Эта картина (хранится в Британском музее) дошла до нас в копии, выполненной, предположительно, еще в VI в. и непосредственно с оригинала; подробно о ней см. Духовная культура Китая.[Т. 6. Доп.]. С. 262-263; Кравцова М. Е.История искусства Китая... Ук. Соч. стр.568-570.

бенной, исключительной живостью, а плаксивая гримаса передана с изрядной долей добродушного юмора.

На дальнейший рост интереса китайских художников к образу детей, возможно, повлияло изобразительное искусство Средней Азии и Запада. В эпоху Тан в Китай массово доставляли произведения искусства и ремесленную продукцию, которую охотно копировали местные живописцы и мастера. В VIII веке образы детей, скопированные с римских изделий, часто присутствовали на разнообразных изделиях; они же становились основой развития нового жанра изображения детей и матерей в придворном живописном творчестве<sup>57</sup>. По мнению современных исследователей, в рамках придворного *жэньбухуа* выделилась новая тематическая разновидность, которую можно определить как «жанр детей и матерей»<sup>58</sup>. Особое внимание обращают на работы двух ведущих мастеров фигуративной живописи того времени: Чжан Сюаня (张萱, работал в 714-742 гг.) и Чжоу Фана (周昉, работал в 780-810 гг.). В традиционной истории национальной живописи с их творчеством связывают возникновение жанровой разновидности «красавицы» (*шинюй* 仕女, исходное значение - «знатные дамы, фрейлины»), сосредоточенной в сценах жизни двора и знати, в первую очередь, обитательниц гарема<sup>59</sup>. В свои композиции оба художника вводили и изображения детей; наиболее известен портрет играющей девочки, введенный в композицию картины Чжан Сюаня «Дао лян ту» (捣练图, «Приготовление шелка»)<sup>60</sup> (см. Приложение 11). Примечательно то, что на этой картине изображена именно девочка, ведь по количественному показателю такие изображения намного уступают изображениям мальчиков, а также женщины и девушки всех возрастов, и все они уже способны работать, кроме маленькой девочки, которая ещё слишком ма-

---

<sup>57</sup>Примечание. Речь идет о художниках, работавших при дворе и по заказу властей, которые с 738 г. обычно числились в штате государственного учреждения Департамента живописи (Тухуа-юань 图画院), подробно см.: Духовная культура Китая. [Т. 6. Доп.]. стр.755.

<sup>58</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p. 31

<sup>59</sup>См. История Китая... Том III...Ук. соч., стр.772.

<sup>60</sup>Примечание. Об этой картине см. Духовная культура Китая. [Т. 6. Доп.]. стр.575-576.

ла для выполнения тяжелой работы. Это не вызывает удивления у тех, кто знаком с традиционными нормами социума в Китае. Девушек при дворе обычно изображают выполняющими те же самые действия, что и женщины старшего возраста. Девочки делят с взрослыми работу по вышивке, глажению шелка или по уходу за маленькими мальчиками. В отличие от маленьких мальчиков, которых нужно развлекать и за которыми всегда наблюдают женщины, маленькие девочки предоставлены сами себе, они имеют возможность наблюдать за деятельностью взрослых, пока не осознают свою роль и не смогут присоединиться к их работе. Примечательно и то, что рядом с изображением девочки нет никаких игрушек или растений с благопожелательной символикой<sup>61</sup>.

Произведения Чжан Сюаня и Чжоу Фана постоянно копировались и варьировались в эпоху Сун, поэтому в настоящее время трудно определить, сохранилось ли хотя бы одно их оригинальное произведение. Среди свитков, не поддающихся точной атрибуции, особый интерес представляет картина, изображающая придворных женщин, купающих своих детей (см. Приложение 12). В свитке как бы сосредоточены все основные образы и художественные приемы, использовавшиеся для изображения женщин и детей, и вполне возможно, что он мог послужить образцом для других произведений на данную тему. Если обратиться к китайскому живописному искусству более поздних исторических эпох, то нетрудно заметить, что картины Южной Сун опираются на художественный опыт Северной Сун, а тот, в свою очередь, варьирует шедевры эпохи Тан.

На протяжении всей истории развития анализируемой жанровой разновидности, дети показывались совместно со своими матерями, в чем вновь усматривают влияние буддизма: образы обитательниц гарема имплицитно сопоставлялись с образом матери Будды. Следует иметь в виду, что эпизоды рождения и детства Будды служили популярными сюжетами светской живописи эпохи Сун. В результате возникает предположение, что, показывая им-

---

<sup>61</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.28

ператорских жен и наложниц как матерей, дающих жизнь и воспитывающих новое поколение членов императорского семейства, художники намекали, что они способствуют продолжению рода Сына Неба<sup>62</sup> и утверждению правления его династии в мире людей. Поэтому появление в искусстве Сун произведений, посвященных отдельно женщинам и детям, правомерно считать знаком глубинных изменений, происходивших в недрах китайского общества<sup>63</sup>.

## II.2. Южно-сунский «детский стиль»: ведущие мастера и тематические разновидности.

Принципиально новым по отношению к предшествующей живописи выглядит творчество Су Хань-чэня (苏汉臣, 1101-1161), которого считают основоположником «детского стиля»<sup>64</sup>. Обратимся к его картине «Игры в осеннем дворе» («Цю тин ин си ту» 秋庭嬰戏图, см. Приложение 13). Это – «зальный свиток»<sup>65</sup>, образованный двумя соединёнными по центру шелковыми полотнами, на которых изображена общая композиция из двух детей, играющих в укромном местечке дворцового сада. Цветущий гибискус, хризантема и жужуб<sup>66</sup> указывают, что действие происходит осенью. Игрушками детей служат пара тарелок, упавших на землю, круглый пестрый лоток, пара

<sup>62</sup>Сын Неба (Тянь-цзы 天子) – один из титулов императора Китая; связан с почитанием Неба как божества и понятием Небесного мандата, который Небо дарует своему сыну-правителю, тем самым позволяя ему руководить Поднебесной.

<sup>63</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.35

<sup>64</sup>Примечание. Подробно о его творчестве см: Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М: «Наука», 1976. стр.139-144.

<sup>65</sup>Примечание. «Зальный свиток» (чжунтан 中堂) – главная разновидность настенных (т. е. предназначенных для экспонирования) и вертикального формата живописных свитков. Под «свитком» имеется в виду органическое соединение собственно живописного произведения («живописный середник», хуа-синь 画心) с оформительской частью (чжуан-бяо 装裱), включавшей в себя тыльную сторону, образованную несколькими слоями бумаги, и обрамление, для которого использовали различные виды шелковых тканей и сортов бумаги; подробно см. Кравцова М. Е. История искусства Китая... Ук. Соч, стр. 560-561.

<sup>66</sup>Примечание. Жужуб, зизифус, китайский финик (кит. Суаньцзао 酸枣) – раскидистый крупный колючий кустарник или листопадное дерево с искривленным стволом, красно-коричневыми ветвям и плодами насыщенного красного (красно-коричневого) цвета, которые сохраняются на ветках до поздней осени.

миниатюрных лучников на лошадях, установленные на столе для игры, небольшая красная лаковая пагода с крошечной фигуркой Будды внутри. Из окружающего ландшафта выделяется одно из самых красивых растений в китайской живописи - жужуб, а также небольшая гора, которая больше напоминает работы классических ландшафтных мастеров того же периода<sup>67</sup>. Всё это в сочетании с детскими изысканными костюмами и украшениями для волос, а также двумя лаковыми перламутровыми столами, на которых дети играют, не оставляет сомнений в том, что изображенные дети живут и воспитываются в роскоши.

Самым значимым в изображении этих детей является отображение их отдельного существования. Показано, что они уже занимают свое собственное место, а не являются придатком мира взрослых, дети полностью поглощены своей особенной деятельностью. Никого из матерей или нянек не видно поблизости, нет никаких деталей картины, обозначающих какую-либо функцию детей в мире взрослых. Это новый момент в развитии китайского общества, культуры и искусства; тот момент, когда образы людей, ранее игравших в основном вспомогательные роли - детей, женщин, бедняков, иностранцев - вдруг заняли центральное место в мире искусства и теперь представлялись как полностью индивидуализированные субъекты<sup>68</sup>.

Идентичным по стилю, размерам и композиции с представленной ранее картиной является свиток «Зимняя игра» (см. Приложение 14), обычно приписываемый кисти Су Хань-чэня<sup>69</sup>. Можно предположить, что первоначально они образовывали живописный диптих. «Зимняя игра» тоже изображает двух играющих детей в саду с бамбуком, окруженных цветущей сливой и камелией. Как и на первом полотне, дети - это девочка чуть постарше и младший

---

<sup>67</sup> Лю Фан-цзюй 劉芳如. Чжусэ сянъжунь тиду жушэн: Су Хань-чэнь инситу шиси 著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析 (Анализ изображения играющих детей у Су Ханьчэня). «Гугун вэнь-у юэкань», 《故宮文物月刊》, 1990.04, стр.78-95.

<sup>68</sup> См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.36

<sup>69</sup> Лю Фан-цзюй 劉芳如. Чжусэ сянъжунь тиду жушэн: Су Хань-чэнь инситу шиси 著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析 (Анализ изображения играющих детей у Су Ханьчэня). «Гугун вэнь-у юэкань», 《故宮文物月刊》, 2000.04, стр. 4-17.

мальчик; и здесь также уделяется большое внимание деталям их причесок и одежды. В момент, изображённый на картине, они дразнят маленького котенка павлиньим пером, прикрепленным к палке. По тому, что изображено на этих картинах, мы можем с определенной долей уверенности утверждать, что художник, создавший оба полотна, был профессиональным мастером при императорском дворе<sup>70</sup>.

Су Хань-чэню приписывают и свиток с изображением молодой женщины, сидящей за туалетным столиком и вглядывающейся в зеркало (см. Приложение 15). Молодая горничная стоит позади неё и ждет её приказаний. Поскольку эта картина сделана придворным художником для его покровителя, можно предположить, что образ молодой женщины следует рассматривать в качестве одной из женщин императорского гарема. Данное произведение по своему значению является неотделимым от образов детей, поскольку появление в эпоху Сун такого жанра, как отдельное изображение женщин или детей, помогает определить данный этап как развитие гуманизма в китайской истории. Придворные художники привносили уникальные пересечения энергетики и представлений о человеческих чувствах; подобные картины означали, что даже дети и женщины императорского гарема уже воспринимались как люди с индивидуальными чувствами и эмоциями. Здесь стоит отметить, что в Европе подобное обращение внимания на жизнь женщин и детей не проявлялось в искусстве до XVII и XVIII веков<sup>71</sup>.

В картинах «Игры в осеннем дворе» и «Зимняя игра» отражён гуманистический реализм сунской эпохи. Этот реализм очень отличается от европейского, и даже многими столетиями предшествует ему. Но он заслуживает называться реализмом, поскольку он выделяется из предыдущих и последующих форм искусства Китая. О том, что восприятие женщин и детей в эту

---

<sup>70</sup>Примечание. Еще одна картина, приписываемая этому мастеру - «Играющие дети» (152x80 см., шелк, тушь, краски), хранится в коллекции Государственного музея искусств народов Востока (Москва): Виноградова Н. А. Искусство Китая, Альбом. М.: «Изобразительное искусство», 1988. Илл. 104.

<sup>71</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.39

эпоху изменилось, и их стали воспринимать как индивидуальных людей, уже было сказано выше. Уделяется внимание художественным деталям - формам, позам, жестам, костюмам, украшениям и окружающим природным объектам; все это позволяет любому зрителю быстро понять все нюансы композиции. Описательная детализация также выражается в скрупулёзной прорисовке художниками поверхности горной породы, цветов, листьев и ветвей<sup>72</sup>.

В сунских картинах реализм отражался в сути изображаемой сцены и повествовании без использования элементов, которые европейские художники позже стали считать необходимыми для реализма: четко определенных светотеней, перспектив, построений чёткой внутренней композиции. Китайский реализм - это реализм выбора и концентрации на главном<sup>73</sup>. Поскольку китайские художники не писали картины с натуры, то при взгляде на изображение двоих детей, играющих в саду, становится понятно, что художник стремился передать захваченный в его памяти момент. Он стремился отобразить не только физическую реальность события, но и отразить его чувственную составляющую. Задача художника также заключалась в том, чтобы отразить не только красоту и невинность детей, но и взаимодействие между ними. Особенностью искусства эпохи Сун является то, что художникам удавалось точно изображать людей и чувственные человеческие отношения в простых и реальных жизненных ситуациях.

Картины, приписываемые Су Хань-чэню, являются наиболее содержательными в отношении образов детей в китайском искусстве<sup>74</sup>. Однако помимо его творчества в эпоху Сун существовала еще одна популярная тема, связанная с детством - изображение мальчиков-пастухов, пасущих буйволов. В качестве отдельной жанровой разновидности такие картины появились то-

---

<sup>72</sup> Лю Фан-цзюй 劉芳如. Чжусэ сяньжунь тиду жушэн: Су Ханьчэнь инситу шиси 著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析 (Анализ изображения играющих детей у Су Ханьчэня). «Гугун вэнь-у юэкань», 《故宮文物月刊》, 2000.05, стр.68-82.

<sup>73</sup> См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.50

<sup>74</sup> Лю Фан-цзюй 劉芳如. Чжусэ сяньжунь тиду жушэн: Су Ханьчэнь инситу шиси 著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析 (Анализ изображения играющих детей у Су Ханьчэня). «Гугун вэнь-у юэкань», 《故宮文物月刊》, стр.16-29.

же при Южной Сун, что связывают с творчеством Ли Тана (李唐, 1050?-1130? гг.), одного из ведущих представителей южно-сунской академической школы<sup>75</sup> (см. Приложение 16). По мнению некоторых исследователей, такие композиции обозначали «бегство» человека от городской жизни, понимаемой как символ суетной повседневности<sup>76</sup>, что отдаленно перекликается с ещё одной разновидностью «детского стиля» и одновременно всего южно-сунского бытоописательного жанра – композициями на тему продавцов детских игрушек и безделушек. В них обычно показаны озорные и возбужденные дети, собравшиеся вокруг небольшой лавки торговца; изделия в лавке – разнообразные популярные в то время детские игрушки и мелкие красивые безделушки. Таков альбомный лист «Продавец безделушек» (25,7х25,6 см, тушь, легкая подцветка, Национальный Дворцовый музей, г. Тайбэй, см. приложение 17)<sup>77</sup> еще одного видного художника-академиста Ли Суна (李嵩, 1190-1230 гг.)<sup>78</sup>. С добродушным юмором художник изобразил шустрого торговца, пытающегося продать свой товар женщине, окруженной назойливыми детишками. Картины на тот же сюжет есть и у Су Хань-чэня. Ли Суну принадлежат также картины, воспроизводящие кормящих матерей и кормилиц с частично оголенной грудью. В то время в искусстве также требовалось соблюдать определённые стандарты приличий, так как все китайские семьи (и в особенности императорские) испытывали потребность воспитания мужского потомства в соответствии со строгими требованиями и предписаниями. Отсюда становится ясно, что изображения детей в жанре картин с продавцами игрушек,

---

<sup>75</sup>Примечание. Подробно об этом художнике и его творчестве см.: Духовная культура Китая. [Т. 6. Доп.]. С. 614-615; Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М: «Наука», 1976. стр.114-122.

<sup>76</sup>См. Духовная культура Китая. [Т. 6. Доп.]. стр.614.

<sup>77</sup>См. Купер Р., Купер. Д.Шедевры искусства Китая. Минск: «Белфаст», 1997 (128 с.). стр.82.

<sup>78</sup>Примечание. Подробно об этом художнике и его творчестве см.: Духовная культура Китая. [Т. 6. Доп.]. стр.614-615; Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. стр.114, 145, 147.

начав историю с простого народа и крестьянок, нашли свою основную аудиторию среди придворных женщин<sup>79</sup>.

Итак, мы видим, что «детский стиль» не просто приобрел огромную популярность в живописи эпохи Южная Сун, но и реализовывался в различных тематических разновидностях. Широта его диапазона отвечает общей тенденции живописного творчества того времени на отражение различных сфер жизни общества и воспевание ценностей семьи и повседневной жизни людей, независимо от их социального статуса.

---

<sup>79</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.51

### Глава III. Влияние «детского стиля» на художественное творчество эпох Мин, Цин и первой половины XX в.

#### III.1. Особенности эволюции «детского стиля» в эпоху Мин.

В начале XIII в. на Дальний Восток вторглись монголы (мэнгу 蒙古) под водительством Чингисхана (Чингис-хан, Чингиз-хан, кит. Темучжэнь 铁木真, 1162-1227 гг.). Завоевание продолжалось около века. В 1271 г. Хубилай (Хубилай-хан, Хубиле 忽必烈) перенес свою ставку в район современного Пекина, основал там столицу, провозгласил себя императором новой династии Юань 元 («Изначальная», 1271—1368). В 1279 г. Монголы завоевали весь Китай. Конец монгольскому владычеству положило Восстание Красных войск (Хунцзюнь-цзи 红军起义), на гребне которого к власти пришла династия Мин. Реставрация национальной государственности повлекла за собой реставрацию культурных ценностей, накопленных при Тан и Сун. Главной культурной тенденцией стало подражание древним образцам литературы и живописи.

Для ранней минской живописи была характерна ориентация на прежние, главным образом сунские, образцы. Хотя в 20-30-е годы XV века была возрождена придворная Академия живописи<sup>80</sup>, в живописи XVI века по-прежнему преобладал подражательный (в отношении традиционных манеры и сюжетов) стиль. Это, в свою очередь, приводило к выражению учеными в стихах и картинах желания продолжения рода в виде многочисленных потомков; такая тенденция была особенно свойственна пожилым деятелям искусства. Картина «Наблюдение за детьми, ловящими сережки ивы» Чжоу Чэня (周臣, 1460-1535 гг.), профессионального художника, рисовавшего на литературные темы, является наглядным примером размышлений такого характера (см. Приложение 18). В саду, расположенном у подножия гор, ученый наблюдает за тремя играющими детьми. Каждый ребенок находится на разной стадии взросления мужчины: сначала младенец, одетый только в повязку,

<sup>80</sup>См. Духовная культура Китая. [Т. 6. Доп.]. стр.755-758

после – ребенок дошкольного возраста с выбритой головой, двумя пучками и длинным халатом, и, наконец, мальчик-подросток в брюках. Сам ученый с бородой и в официальном головном уборе и мантии представляет собой последнюю стадию, взрослую жизнь. Необходимо отметить, что семена дерева ивы здесь символизируют многочисленное потомство. Но наиболее важным является то, что в период Мин различные этапы жизни, через которые проходит человек, уже были четко определены, и это видно на данной картине. Подобные сюжеты в каллиграфии, гравюрах и декоративно-прикладном искусстве, созданные учеными, свидетельствуют об амбициозности среди образованной элиты по отношению к своим сыновьям в плане достижения высокого интеллектуального развития, социального статуса и сохранения престижа семьи.

Однако в то же время существуют картины, изображающие мальчиков в присущей всем детям беззаботной игре. К ним, например, относится несколько спонтанная манера изображения мальчиков с воздушными змеями художником Сюй Вэем (徐渭, 1521-1593)<sup>81</sup>. Мальчик, играющий с летящим воздушным змеем, отражает концепцию свободы, которая олицетворяла детство как идиллическое состояние во многих литературных произведениях той эпохи (см. приложение 19). Восхищение детскостью возрождалось в контексте неоконфуцианства в конце XVI века<sup>82</sup>. Философы возродили идеи мыслителя начала XVI века Ван Шоужэня (王守仁, 1472-1529), который подчеркивал невинность детей от рождения в своих рассуждениях о природе человека.

---

<sup>81</sup>Примечание. Сюй Вэй по праву считается одним из выдающихся живописцев эпохи Мин, подробно о нем и его творчестве см. Духовная культура Китая... Т. 6... Ук. соч, стр. 707-709.

<sup>82</sup>Примечание. Неоконфуцианство (в китайской терминологии - «учение о принципах», *лисюэ* 理学) – качественно новая редакция прежнего конфуцианского учения, которая стала складываться в эпоху Северная Сун и получила свое окончательное оформление в теоретизированиях великого мыслителя Чжу Си (朱熹, 1130-1200 гг.). Учение Чжу Си получило официальное признание при Мин, став духовно-ценностным ядром традиционной культуры Дальнего Востока. Само неоконфуцианство включало в себя широкий набор конфуциански ориентированных учений, которые создавались до начала XX в. Подробно см. Духовная культура Китая...Т. 1...Ук. соч., стр. 368-370.

В эпоху Мин собственно «детский стиль» постепенно отошел на второй план в живописной практике. Однако образы детей получили широкое распространение в других сферах художественного творчества как этой эпохи, так и эпохи Цин<sup>83</sup>.

### III.2. Образы детей в картине-няньхуа.

*Няньхуа* – гравюры, отпечатанные с деревянных матриц. Оригинальное название данного вида китайского графического искусства – «новогодняя картина» – связано с тем, что основная масса таких картин поставлялась на рынок и раскупалась к Новому году, служа, в том числе, общепринятыми подарками друг другу. В отечественных изданиях чаще всего используются термины «народная», «простонародная», популярная картина» и «лубок». Традиция *няньхуа* стала складываться X-XI в. Но подлинную популярность они получили только при Мин. А пика своего расцвета данная художественная традиция достигла лишь в XVIII в.<sup>84</sup>

В эпоху Мин гравюрные мастерские, занимавшиеся массовым изготовлением «новогодних картин», сосредотачивались в определенных центрах и образовывали самостоятельные художественные промыслы. Так, к концу правления династии Мин относится упоминание о мастерских *няньхуа* в окрестностях Сучжоу (苏州, провинция Цзянсу (江苏)). Другой центр изготовления и распространения *няньхуа*, известный с конца Мин, находился недалеко от Пекина, в деревне Янлюцин (杨柳青) под Тяньцзинем (天津)

Выделяют, по меньшей мере, 8 относительно самостоятельных жанрово-тематических групп *няньхуа*, каждая из которых обладала собственным образным набором и стилистикой. Среди них были: 1) картины на религиозные темы; 2) картины благопожелательного содержания; 3) картины на историко-литературные темы; 4) «театральные» картины; 5) картины познава-

---

<sup>83</sup>Примечание. Эпоха Цин – время существования последнего в истории Китая имперского государства, которое было основано маньчжурами (маньчжоу 满洲, маньцзу 满族).

<sup>84</sup>Примечание. Подробно об истории *няньхуа* см. Муриан И. Ф. Китайский народный лубок. М.: Искусство, 1960. – 122 с

тельно-назидательного характера; 6) картины бытоописательного характера; 7) видовые картины; 8) картины на политические темы<sup>85</sup>.

Наибольший интерес для темы данного исследования представляют «новогодние картины» благопожелательного содержания, центральное место которых занимают композиции с пожеланием рождения сыновей. Для этих композиций типично обыгрывание образа мальчика в стандартной трактовке. Обычно он одет в традиционный для детей Китая костюм с характерной причёской в виде пучков волос, перевязанных лентами. Как правило, название картины и названия окружающих мальчика предметов составляют ребус из иероглифов-омонимов, символизирующих пожелания различных благ.

Различия между мальчиками и девочками не всегда понятны в китайском искусстве, особенно для представителей европейской культуры, привыкших к разделению одежды маленьких детей согласно специфике пола. Современный взгляд, привыкший к длинной и цветной женской одежде, может обмануть при идентификации пола. Большая часть детской одежды андрогинная, в то время как китайские костюмы для взрослых были разделены на мужские и женские. В заблуждение может ввести и то, что иногда, чтобы запутать злых духов, мальчики иногда как девочки, и даже носили ювелирные украшения. Не помогут в идентификации пола и те портреты, на которых подписано имя изображенного ребенка, так как мальчикам иногда давались женские имена, чтобы скрыть их настоящий пол от духов, которые могли бы навредить им, если бы знали, что они мальчики. Таким образом, следует учитывать, что большинство детей в китайском изобразительном искусстве на самом деле являются мальчиками, независимо от того, выглядят ли они таковыми или нет<sup>86</sup>, данный вывод обусловлен спецификой почитания детей мужского пола в китайской культуре.

Однако использование образа мальчика в *няньхуа* далеко выходит за рамки простого пожелания жизненных благ, связанных с его рождением.

---

<sup>85</sup> См. также Кравцова М. Е. История искусства Китая... Ук.соч., стр. 662.

<sup>86</sup> См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, pp.29-30

Старший сын, продолжатель рода, является единственным отправителем культа предков. В Китае издревле каждая семья жила в ожидании сына. В крестьянских семьях это объяснялось необходимостью в рабочих руках, но главная надежда на появление в семье сына была предопределена его миссией продолжения рода; он был гарантом того, что жертвоприношения не прекратятся. Здесь вновь прослеживается влияние конфуцианства, потому как в конфуцианском «Каноне сыновней почтительности» (Сяоцзин, 孝经) утверждалось, что «из трех тысяч разных видов непочитания родителей наихудший – не иметь потомства». Отмечая особую роль сыновей в конфуцианской культуре, нельзя не заметить, что не менее значимы для традиционной культуры и искусства были образы отроков (сяньтун, 仙童), сопровождающих даосских божеств. Обращаясь к буддийскому искусству, можно сделать вывод о влиянии буддийской иконографии на формирование образов мальчиков на благопожелательных картинках. Особенных их видом выступают такие *няньхуа*, где мальчики составляют свиту божествам и святым даосского и буддийского пантеонов. Как правило, это многофигурные композиции, на которых образы благочестивых юношей усиливают благопожелательное содержание картинки.

*Няньхуа* с жанровыми сценами так же, как и изображения подобных сцен в декоративно-прикладном творчестве, максимально расширяют представления об игрушках, детских играх, одежде и прическах детей. Некоторые бытовые сцены на картинках раскрывают характер взаимодействия взрослого и ребенка, рассказывают об общении детей со сверстниками. Примерами подобных произведений являются две работы, выполненные в Янлюцине в конце XIX в. На картине «Из снега лепят Будду» (Дуй сюэ чэн фо 堆雪成佛) изображено шестеро детей во внутреннем дворе китайского дома; трое мальчиков постарше лепят фигуру Будды, два мальчика катают младшую сестру на санках. Зарисовка иллюстрирует повседневную жизнь китайских детей. Название второй картины – «Учитель – невежа» (Сяншэн байцзы 先生白字);

текст, сопровождающий няньхуа, гласит: «Приглашенный учитель путал иероглифы, отчего менялся смысл фраз. Хозяин пообещал за каждую ошибку, сделанную учителем, штрафовать его. В результате учитель остался без жалования». Данное изображение является ярким примером визуализации процесса образования мальчиков в Китае империи Цин.

Значимость детских образов в *няньхуа* связана, в первую очередь, с благопожелательной символикой. Ребенок, изображённый на картине, - мальчик, является пожеланием рождения детей для продолжения рода и служению культу предков. Кроме того, дети изображаются в жанроописательных *няньхуа*, что ещё раз позволяет увидеть роль детства в обществе, взаимоотношений с другими людьми и значения атрибутики, связанной с ребенком.

### III.3. Образы детей в декоративно-прикладном искусстве.

При Мин в декоре самых разных вещей – керамики, лаковых изделий, предметов мебели и текстиля, зачастую присутствуют сцены с играющими детьми, что справедливо рассматривать в качестве реплики на сунский «детский стиль». В нем, как мы помним, особое внимание уделялось именно играющим детям. Наибольшую популярность в минском декоративно-прикладном искусстве получил мотив *байцзы* (百子, «сто мальчиков»)<sup>87</sup>. Он является намеком на легенду о Вэнь-ване<sup>88</sup>, который имел двадцать четыре жены и девяносто девять сыновей. По легенде, однажды после грозы он нашёл младенца и усыновил его, чтобы у него могло быть сто сыновей<sup>89</sup>. Сто сыновей Вэнь-вана стали популярным мотивом в китайском искусстве. В качестве символа мужского потомства мотив «ста детей» использовался для украшения разнообразных предметов, содержащих пожелание многочислен-

---

<sup>87</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.16

<sup>88</sup>Вэнь-ван (Чжоу Вэнь Ван, 周文王) – отец основателя династии Чжоу У-вана (Чжоу У Ван, 周武王, 1122-1115 гг. до н.э.).

<sup>89</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.57

ного потомства, особенно популярным было украшение данным символом предметов для свадебной церемонии.

Художественные образы детей на придворных картинах династии Мин и на предметах декоративно-прикладного искусства указывают на то, что это не просто обычные дети, занятые игрой. Хорошо одетые, эти «благородные сыновья» веселятся в садах, принадлежащих высшему сословию, и картины с их изображением проникнуты благожелательными символами. Садовые растения указывают на сезон и часто несут в себе особые сообщения. Игрушки и мероприятия, включенные в сцены, не просто отражают детские забавы, но также несут особое значение. В каждом предмете на самом деле скрыта символика богатства, плодородия и выдающегося успеха в чиновничестве<sup>90</sup>.

Изображение игр и сопутствующей им атрибутики, ставшее таким важным символом в эпохи Мин и Цин, также уходит своими корнями в художественные традиции времен династии Сун. Согласно иллюстрациям, мальчики во времена династии Сун играли в шахматы и другие настольные игры; они пинали мячи, стучали в погремушку-барабанчик<sup>91</sup> (детям нравились ударные инструменты, такие как барабан, цимбалы, деревянные колоушки и гонг, так что часто кукольные представления и танцы сопровождались музыкой с использованием этих инструментов), качались на качелях и играли с воздушными змеями. Дети контактировали с животными, поэтому на картинах изображались мальчики, дразнящие кошек, наблюдающие за золотыми рыбками, гоняющиеся за бабочками, ловящие сверчков и жаб<sup>92</sup>.

Растения также использовались в качестве игрушек. Дети ловили ивовые сережки весной, играли цветами лотоса в летние дни. Осенью, когда фрукты созревали, дети играли в сбор урожая. Сбор урожая плодов жужуба был особенно популярным изображаемым процессом из-за того, что китайское название плода цзаоцзы (枣子) является омонимичным термину 早子,

---

<sup>90</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.16

<sup>91</sup>Примечание. *Погремушка-барабанчик* (博浪鼓) – барабанное устройство на палочке с двумя прикрепленными на веревочках бусинами.

<sup>92</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.58

обозначающему пожелание раннего появления сыновей<sup>93</sup>. После того, как дети срывали плод, они могли использовать его для изготовления игрушек (как это изображено на картине Су Хань-чэня «Игры в осеннем дворе») (см. Приложение 13).

На лаковых изделиях периода правления Цзяцзин (嘉靖, 1522-1566) повторяется мотив с продавцом игрушек, впервые представленный, как было сказано ранее, в южно-сунской живописи. Два похожих примера использования данного мотива найдены на круглых блюдах из частных коллекций в Гонконге, а также в Дворцовом музее в Пекине. В центре блюда изображен торговец; он вертит двойную погремушку-барабанчик, извлекая барабанную дробь и привлекая к себе внимание детей. Один взрослый мальчик носит малыша на плечах, что позволяет тому лучше видеть игрушки. Другие играют с куклой, наблюдают за борьбой сверчков и радостно рассматривают товары. Действие происходит в саду со скалами, вокруг изображены цветущие кусты и персиковое дерево, приносящее плоды. Стоит отметить, что такое изображение несколько контрастирует с картинами эпохи Сун, которые были более реалистичными, ведь на них изображались городские и деревенские улицы и странствующие торговцы, окруженные обычными мальчишками<sup>94</sup>.

Частота использования изображений детей в декоре керамических изделий возросла и достигла своего расцвета в периоды правления Цзяцзин и Ваньли (萬曆, 1573-1620 гг.) династии Мин. Такой декор встречался и в росписях по фарфору, и на резных лаковых изделиях, и на гобеленах из тканого шелка (*кэсы* 缂丝), и на вышивках на халатах, найденных в гробнице императора Чжу И-цзюня (朱翊钧, он же Ваньли, прав. 1573-1620 гг.).

Одним из самых ярких примеров изображения множества детей в период правления Цзяцзин является большая ваза, украшенная синей глазурью с кобальтовой росписью (см. Приложение 20). На ней изображены шестнадцать мальчиков, играющих в огороженном забором саду, вокруг них при-

<sup>93</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.58

<sup>94</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.62

чудливые скалы, пальмы, бананы и сосны. Мальчики образуют небольшие группы. В центральной группе находится мальчик в головном уборе, сидящий перед доской и притворяющийся учителем. Один из его «учеников» читает книгу. Провинившийся «ученик» стоит на коленях перед «учителем»; третий мальчик стоит рядом с бамбуковой палкой, чтобы исполнить наказание. В другой группе маленький мальчик держит игрушечную тележку, еще одного мальчика посадили в тележку, которую тянет его друг. Другой мальчик держит лук и стрелы, а ещё один несет вазу с веткой коралла. Стоит отметить, что здесь также имеет место благожелательная омонимия: «ваза» (*пин 瓶*) является омонимом слова «мир» (*пин 平*), и ваза с изображением детей может содержать в себе скрытое послание «мир между сыновьями и внуками» (*цзысунь пин ань 子孙平安*)<sup>95</sup>.

Самым полным отражением широкого спектра детских образов периода правления Ваньли являются два императорских халата, обнаруженных во время раскопок императорской гробницы Динлин 定陵 (см. Приложения 21, 22). На сегодняшний день они являются важным источником информации о детских играх и игрушках времен династии Мин<sup>96</sup>. «Сто мальчиков», одетых в костюмы, играют в саду, окруженном скалами, деревьями и цветами; на полу разбросаны несущие благожелательное значение предметы и драгоценности. Занятия мальчиков, изображенные на халатах, подобны действиям, изображаемым в других видах декоративного искусства периодов правления Цзяцзин и Ваньли.

Особенно важным является иллюстрация на этих халатах конкретных детских занятий и игрушек. Некоторые из них связаны с боевыми искусствами. Например, на одном из пиджаков мальчик упражняется с фехтовальным шестом, иллюстрируя один из основных видов боевых искусств, практикуемых в Китае. Двое других мальчиков, изображенных на халате, борются: мальчик стоит за его спиной своего соперника и хватает его за талию.

---

<sup>95</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.61

<sup>96</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p. 63

На одном халате мальчики подбрасывают волан – игрушку, обычно сделанную из медных монет, зашитых в кожу. В этом предмете детской игры вновь скрыто символическое значение: на китайском языке волан звучит как цзяньцзы, что омонимично выражению со значением "видеть сына". Оно нашло отражение в традиции провинции Чжэцзян, где существовал обычай дарения подарков семьей невесты своей беременной дочери. Среди подарков были несколько таких воланов, они дарились в надежде на то, что пара, ожидающая ребенка, вскоре «увидит» сына<sup>97</sup>.

Одним из самых важных моментов развития детей, отраженных в искусстве, является имитация деятельности взрослых. Игры, содержащие подобную имитацию, существуют в каждом обществе. В искусстве эпохи Мин чаще всего представлена игра, в которой дети имитируют скачки на лошадях. Разумеется, появление чиновников в городе, скачущих верхом на лошади, было событием, впечатляющим любого ребенка. На халате есть несколько мальчиков, изображенных на игрушечных лошадях в сопровождении других мальчиков, которые притворяются слугами, держащими большие листья лотоса, чтобы закрыть ими «чиновников»<sup>98</sup>.

Дети, изображенные на халатах, также играют в школу. На одном из них изображен мальчик, одетый в официальный наряд и притворяющийся учителем, который сидит на стуле и, держа в руках книгу, задает вопросы своему «ученику». Провинившийся «ученик» стоит на коленях на земле, а двое других позади него находятся в замешательстве. На другом халате мальчик, изображающий учителя, сидит на раскладном стуле, будучи окруженным «учениками». Один из них снова стоит на коленях перед «учителем», ожидая наказания, а другой мальчик держит бамбуковый шест для телесных наказаний<sup>99</sup>.

Господствующий мотив игры в произведениях периода Мин, появление которого в композициях восходит к эпохам Тан и Сун, позволяет сфор-

---

<sup>97</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p. 65

<sup>98</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.65

<sup>99</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p.65

мировать четкое понимание детских занятий и предметов, с которыми дети взаимодействуют. Вместе с широко распространённым в искусстве мотивом «ста сыновей» они указывают на то, что образ ребенка становится одним из наиболее важных в китайской культуре, а восприятие ребенка как полноценного члена общества со своими потребностями, предметами и действиями становится всё более распространённым.

Известно также, что на протяжении всей истории Китая желание иметь сыновей было напрямую связано с необходимостью мужского потомства выполнять жертвоприношения предкам и обеспечивать продолжение рода. Однако в период Мин с распространением идей неоконфуцианства одного лишь факта рождения сыновей стало недостаточно. Семьи надеялись на рождение гуйцзы<sup>100</sup> (贵子, «благородные сыновья»), которые бы в будущем преуспели в учебе и после экзаменов заняли высокие должности на государственной службе, принося богатство и почести своим родственникам.

Возросла значимость связи между классическим образованием и преуспевающей семьей. На многих керамических изделиях, предметах роскоши фигурировали изображения, непосредственно связанные с прохождением экзаменов на гражданскую службу и многочисленные вариации на тему детей, имитирующих деятельность ученых. Часто изображались мальчики с символикой плодородия. Эти рисунки детей укрепляли имидж чиновника и ученого как человека могущественного и побуждали взрослых воспринимать детей как путь к богатству<sup>101</sup>.

Но возможно и то, что возросший интерес к изображению множества мальчиков в различных формах декоративно-прикладного творчества связан с возникшей модой на спонтанность и беззаботную жизнь, которую идеализировали ученые и изображали художники. Хотя романтизированный взгляд на беззаботное детство мог быть символом просвещенного ума ученого-

---

<sup>100</sup> Ли Чжунюань 李仲元. Вэньши дяньгу 文史典故 (Декоративные мотивы и аллюзии), Shenyang: Liaoning Education Press, 1990, p. 31.

<sup>101</sup> См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p. 19

неоконфуцианца, но он несколько противоречит главному посланию, содержащемуся в декоративном искусстве эпохи Мин, в котором идеальными изображались не беззаботные дети, а успешные в учебе сыновья.

#### **III.4. Особенности изображения детей в живописи второй половины XIX – первой половины XX века.**

В XIX в. европейские державы развернули на Дальнем Востоке захватническую колониальную политику. Они, в первую очередь Великобритания, воспринимали Китай как рынок сбыта дешевой промышленной продукции повседневного массового спроса и, самое главное, опиума, который выращивался в Индии и огромными партиями поставлялся в Цинскую империю, принося британским компаниям баснословную прибыль. Великобритания первая перешла к прямой агрессии, спровоцировав Первую опиумную войну (1840-1842 гг.). Потерпев сокрушительное поражение, цинские власти были вынуждены подписать унижительный и разорительный (с выплатой контрибуций) для них мирный договор. Это еще больше подорвало их авторитет и усугубило и без того тяжелую внутриэкономическую ситуацию. В ответ вспыхнули восстания, проходившие теперь не только с антиправительственными, но и с антиманьчжурскими лозунгами. Самым мощным из них стало Тайпинское восстание (1850-1865 гг.), во время которого повстанческие армии захватили Нанкин и провозгласили самостоятельное государство — Тайпин тяньго (太平天国, букв. «Небесное государство великого спокойствия»). Не сумев справиться с тайпинами собственными силами, правительство обратилось за военной помощью к европейским державам - Англии, Франции, Германии и России. По инициативе Англии, добивавшейся пересмотра прежнего договора в свою пользу, их союзнические войска начали новую военную операцию против правительства — Вторую опиумную войну (1856-1860 гг.), в ходе которой был взят и разграблен Пекин. Затем английские войска очень жестоко расправились с тайпинами, захватив Нанкин.

Однако многие из государственных деятелей и деятелей культуры считали, что для модернизации страны необходимо изучать и использовать политический, научный и культурный опыт Европы. В Китае получили распространение европейские общественно-политические, хозяйственно-экономические учения и идеи, естественнонаучные, технико-инженерные и военные знания. С большим интересом китайцы отнеслись и западному художественному творчеству.

Влияние европейской художественной культуры послужило одним из факторов, подтолкнувших китайских художников к поиску способов качественного обновления национального живописного творчества. «Новая живопись», как её принято называть, возникла в среде художников, собравшихся в Шанхае, превратившимся во второй половине XIX в. в один из главных центров европейской культуры и свободомыслия. Главную роль в её зарождении сыграли художники семейства Жэней: Жэнь Сюнь (任薰, 1835-1893 гг.) и сыновья – Жэнь Юй (任预, 1820-1856 гг.) и Жэнь И (任颐, 1840-1896 гг.), более известный под своим вторым именем Жэнь Бо-нянь (任伯年). Они стали родоначальниками нового живописного направления «го-хуа» (国画, «национальная живопись»)<sup>102</sup>.

С творчеством Жэнь Бо-няня связывают и радикальные изменения в художественных трактовках образов детей<sup>103</sup>. Дети на его картинах полностью свободны от традиционного символизма. При этом по большей части художником изображены обычные дети, которые занимаются повседневной деятельностью, не имеющей какого-либо благожелательного, особого значения. Наиболее показательно, как именно он отображает взаимодействие детей и их отношение к взрослым. Например, на одной из его картин изображена сцена, в которой два мальчика борются, не обращая внимания на приближающегося к ним взрослого-ученого (см. Приложение 23). Маленький ребенок, сидящий на спине ученого, с презрением смотрит на мальчиков.

<sup>102</sup>Подробно см. Кравцова М. Е. История искусства Китая... Ук. соч., с. 651-652

<sup>103</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p. 24

Ученый в задумчивости проходит мимо, не обращая внимания ни на кого из детей<sup>104</sup>. Важно отметить то, что ученому-взрослому не отводится особое место в композиции. Каждая фигура на картине равнозначна, каждый субъект будто выражает собственное право на существование. Хотя, если внимательнее присмотреться к этому произведению, то и в нем можно обнаружить реликты «детского стиля»: сам по себе мотив играющих подростков.

Еще одним примером признания ребенка «социальным существом» является портрет внучки художника (см. Приложение 24). Эта картина в первую очередь показывает «прогрессивное» отношение бабушки к девочке, внучке, ведь он решился на то, чтобы вывести ее из женских покоев для встречи с художником. Кроме того, Жэнь Бо-нянь использовал не традиционный китайский, а реалистичный западный стиль при изображении черт лица. Фактически многие художники XIX века использовали эту технику, с которой китайская живопись познакомилась еще век тому назад, благодаря творческой деятельности европейских живописцев, живших в Китае<sup>105</sup>. Для второй половины XIX в. на искусство портрета стала влиять и фотография. С большой долей вероятности можно говорить о том, что визуальное воздействие фотографии было важным для изменения техники изображения людей и, в частности, детей. Но одной только фотографии было недостаточно, чтобы убедить китайских художников изменить многовековой подход к отображению детей; необходимо было изменение самого взгляда на детство, а вместе с ним и изменение его визуального отображения в искусстве.

Итак, до XIX века основное внимание в картинах почти никогда не было сосредоточено на самом ребенке. Чаще всего ребенок выступал на них в роли продолжателя рода. Также был создан приемлемый для изображения образ ребенка, в котором акцент ставился не на индивидуальные характери-

---

<sup>104</sup>См. Wicks, A. Children in Chinese art... Op.cit, p. 25

<sup>105</sup>Примечание. Особо знаменит итальянец Джузеппе Кастильоне (китайское имя Лань Ши-нин 郎世宁, 1688–1766 гг.), проживший в Китае более 50 лет и бывший придворным художником. Ему принадлежат несколько портретов императора и наложниц, выполненных в европейской манере; подробно см.: Духовная культура Китая... [Т. 6. Доп.]...Ук. соч., стр. 596-598.

стики, а на благопожелательную символику; данный образ активно использовался в картине *няньхуа*. Беззаботное детство как идеал распространялось, в основном, между взрослыми людьми. Только влияние западных идей на социальное сознание способствовало идентификации ребенка как «социального существа», и художники смогли индивидуализировать детей в искусстве.

Начало XX в. стало периодом широкого распространения картин *няньхуа*, что было во многом связано с появлением современных технических средств печати. Это способствовало удешевлению процесса производства новогодних картин и снижению их стоимости. В этот период *няньхуа* становится одним из самых популярных и демократичных видов искусства. Он ориентируется не только на средние и низшие слои населения, но и становится распространённым среди представителей знати.

В последние годы господства империи Цин появление новых сюжетов в *няньхуа* становится очень распространённым явлением. Тематика расширялась: появлялись картины не только новогодние благопожелательные картины, но и картины по сюжетам легенд, театральных представлений, а также изображения быта преуспевающих слоев городского населения, портреты «красавиц», женщин и детей. Подобные композиции становились предметом украшения интерьера богатых домов. Одним из быстро набирающих популярность видов были картинки в календарях. Самая популярная благопожелательная символика заменялась картинками с политической тематикой, вероятно с целью укрепления императорской власти в сознании людей.

Среди изображаемых в календарях политических деятелей помимо взрослых людей присутствовал и отличительный детский образ. На календаре 1911 года из собрания Кунсткамеры в центре за столом сидит великий князь-регент Чунь (醇亲王, 1883–1951 гг.) с малолетним императором Пу И (溥仪, 1906–1967 гг., прав. 1908-1912 (1924) гг.) на коленях. По сторонам выстроились главы различных министерств и ведомств: их должности написаны рядом с каждым персонажем. Изображение на народной картине действующего императора в образе младенца – явление уникальное, свидетельствующее

щее о ещё более возвысившейся важности роли ребенка в общественном сознании.

Революция 1911-1912 гг., свержение маньчжурской династии и установление в 1912 г. республики<sup>106</sup> – все эти события имели для страны огромное историко-культурное значение, открыв для китайского общества широкие возможности приобщения к мировой культуре. Произошли кардинальные изменения и в изобразительном искусстве. Были открыты высшие учебные заведения в Пекине, Ханчжоу, Шанхае, Сучжоу, где студентов обучали писать картины с использованием западных технических приёмов, таких как письмо маслом и акварелью, рисование с натуры, создание натюрмортов и т.д. Стало возможным и распространённым отправляться в Европу для изучения западного искусства.

Сюй Бэй-хун (徐悲鴻, 1895-1953 гг.)<sup>107</sup> стал одним из первых китайских художников, выступивших за обновление китайской живописи. Он выступил в роли создателя направления, которое сочетало бы классические традиции китайской живописи с техниками европейского искусства.

В творчестве Сюй Бэй-хуна есть картины с изображением детей на традиционные китайские темы – например картины «Буйвол и мальчик-пастух» (см. Приложение 25) и «Пастух» (см. Приложение 26). В них явно прослеживается реминисценция на популярный в эпоху Сун живописный сюжет мальчика-пастуха, пасущего буйволов. Более того, обе картины выполнены в традиционной китайской технике: дети находятся не в центре композиции, а по левому краю; можно также предположить, что оба ребёнка – мальчики; один из них изображён спиной, играющим на флейте. На эту же тематику создавал некоторые свои работы Ли Кэ-жань (李可染, 1907-1989 гг.) – к при-

---

<sup>106</sup> Синьхайская революция (Синьхай гэмин 辛亥革命) – революционные события 1911-1912 гг., результатом которых явилось свержение империи Цин и переход к республиканской форме правления. Подробнее об этом см.: Синьхайская революция и республиканский Китай: век революций, эволюции и модернизации. Сборник статей. – М.: Институт востоковедения РАН. – 312 с. С. 23-33.

<sup>107</sup> Подробнее об этом художнике см.: Пострелова Т.А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. М.: Наука, 1987. – 264 с.

меру, картину «Буйволы с пастушками» (см. Приложение 27). Чжан Дацянь (张大千, 1899-1983 гг.) под влиянием изучения живописных произведений древних авторов в 1940-х также написал достаточно большое количество произведений на традиционную тематику, например «Дети играют под гранатовым деревом» (см. Приложение 28).

Но среди работ Сюй Бэй-хуна есть и совсем другие по стилистике картины: «Портрет госпожи Чан Цзюй-чи и её дочери» (см. Приложение 29) и «Опусти свою плётку!» (см. Приложение 30), которые показывают не только влияние европейских живописных техник, но и дальнейшее изменение отношения к детям и художественным трактовкам их образов.

На картине «Портрет госпожи Чан Цзюй-чи и её дочери» маленькая девочка наравне с матерью находится в центре композиции. Вероятнее всего, эта семья принадлежала к знати; на это косвенно указывают отраженные модные веяния в одежде, причёске начала XX века. Примечательно то, что их носителем является не только изображённая взрослая женщина, но и девочка – её платье четко указывает на пол ребёнка; женственную причёску украшает большой декоративный бант. Несмотря на то, что изображённый ребёнок не самостоятелен, он нарисован не в процессе игры, не капризничаящим, а спокойно и сосредоточенно позирующим художнику. В этом выражается заинтересованность девочки в социальном взаимодействии, осознание ею необходимости и согласие на совершение определённых действий, определённая взрослость её мировосприятия.

На картине «Опусти свою плётку!» изображены несколько детей: ребёнок в красном справа от центральной женской фигуры, ребёнок в зелёном справа от неё же, младенец на руках у матери и в верхнем правом углу две детские фигуры на крыше здания. Достоверно идентифицировать пол каждого ребёнка невозможно, но для отражения идеи это не самый важный фактор; здесь важно то, что, как и на предыдущей картине, художник показывает то, как дети проявляют индивидуальную, а не навязанную кем-то заинтересо-

ванность в общественных событиях, происходящих вокруг, пытаются в них поучаствовать.

Основные изменения в китайском искусстве происходят в конце 1930-1940-х годов. В период антияпонской войны на фоне временного спада в развитии традиционных жанров, обусловленного военной и политической ситуацией, тематика картин была ориентирована на идеи патриотического сплочения народа в антияпонской войне, революционные идеи социального неравенства, протеста против реакционной политики властей. Стиль этого периода соответствовал характеру плакатного жанра. Художники впервые обратились к новым образам: основными героями на картине стали реальные люди, изображаемые в повседневной жизни, труде.

Мастером такой живописи в то время был ученик Сюй Бэй-хуна Цзян Чжао-хэ (蔣兆和, 1904-1986 гг.). Значительную роль в его картинах играли образы детей. Картины «Мальчики-нищие» (1938 г.) и «Беженцы» (1943 г.) (см. Приложение 31) ярко передают страдания китайского народа в период японской интервенции. Картина «Беженцы» представляет собой горизонтальный свиток около тридцати метров в длину, который разбит на несколько фрагментарных сцен, составляющих единую композицию. В этом произведении уже нет намека на подражание традиционным произведениям китайских художников эпох Тан и Сун; напротив, оно отличается правдоподобностью изображения, в чем наблюдается явное влияние западных техник изобразительного искусства. На картине изображены дети обоих полов: здесь и совсем маленькие дети на руках у матерей, и обессилено лежащие на полу, на руках у кого-то из взрослых, и те, кто ещё может стоять на ногах и помогать родителям; все они ужасно исхудали от голода и напоминают скелеты во плоти, так кардинально отличающиеся от розовощёких, пухлых мальчиков, изображаемых на благопожелательных сюжетах в *няньхуа*. Именно через детские образы, запечатлённые на картине, художник сильнее воздействует на зрителя, позволяя ему прочувствовать тяжелые народные бедствия жестокого военного времени.

В это же время широко распространённым жанром становится гравюра, тесно сближавшаяся по тематике с плакатом и *синьяньхуа*<sup>108</sup>. После «Движения 4 мая» 1919 года<sup>109</sup>, гравюра становится инструментом революционных художников для того, чтобы призывать людей на борьбу за освобождение родины.

Гравюры о жизни страдающего и борющегося народа создали молодые гравёры Гу Юань (古元, 1919-1996) и Ли Хуа (李桦, 1907-1994). Гравюры Гу Юаня «Умирают от голода» (см. Приложение 32), «Продажа дочери в рабство» из серии «Прошлое и настоящее китайского крестьянина» (1942 г.) соединяют остроту и лаконизм традиционной манеры с принципиально новой выразительностью чувств. Три высохших дерева, выжженный песок пустынной и мрачной местности и силуэт обессиленной женщины, склонившейся над истощенным ребенком, кружащий над ними ворон передают в небольшой гравюре с необычайной простотой и силой трагедию ни в чем не повинных людей<sup>110</sup>. В изображении ребенка, несмотря на его схематичность, наблюдается та же склонность к реализму, что и в живописи. На гравюре Ли Хуа «Беженцы» (см. Приложение 33) двое детей, держащие за руки родителя, изображены в центре композиции; легко одетые, со скромными пожитками они удивлённо плетутся, ухватившись за родителя, а позади них видны развалины – всё, что осталось от их родного дома. Оба гравёра очевидно преследуют ту же цель в своих работах, что и художники, – через использование

---

<sup>108</sup>Примечание. Синьяньхуа (新年画) – «новая новогодняя/народная картина»; появилась в Китае в начале 1930-х годов как возрождение традиционной праздничной новогодней открытки няньхуа.

<sup>109</sup>Примечание. «Движение 4 мая» (У сыюньдун 五四运动) – массовое антияпонское и антиимпериалистическое движение в Китае в мае 1919 г. Началось в Пекине со студенческой демонстрации против решения Парижской мирной конференции не возвращать Китаю захваченные Японией территории в районе провинции Шаньдун. В итоге Пекинское правительство заявило о несогласии с Версальским договором. «Движение 4 мая» ускорило распространение идеологии марксизма в Китае и оказало трансформирующее влияние на все сферы духовной жизни общества, включая художественное творчество.

<sup>110</sup>Всеобщая история искусств. Том 6, книга вторая. Искусство 20 века / под общей редакцией и Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского - Москва: Искусство, 1966. с.42

детских образов ярче отобразить тяготы и бедственные последствия войны с Японией.

С формальной точки зрения, изобразительное искусство первой половины XX века поначалу содержало в себе старую художественную форму благопожелательных, календарных картин, куда лишь частично привносилось новое идеологическое содержание. Возможно, именно поэтому образы детей в последние годы империи Цин не имели развития и широкого распространения в китайском изобразительном искусстве. После свержения династии Цин художниками было предпринято синтез традиций классической китайской живописи и изобразительных техник западных школ. Начиная с «Движения 4 мая» и позднее, в 1930-40-е годы, когда активно развивался не только бытоописательный жанр, но и картины общественно-политической тематики, художники посредством жанровых композиций с использованием синтезированных художественных техник для изображения реалистичных детских образов отражали важные общественно-политические события.

## Заключение

«Детский стиль» является одним из сложнейших феноменов художественного творчества Китая, который возник под влиянием многочисленных идейно-культурных факторов. Он восходит к сакрализации образа ребенка, присущей, как показывают археологические материалы, архаическим верованиям. Особое почитание детей имело место уже в верованиях неолитической эпохи (VI-V тыс. до н.э.); на это указывают археологические находки культурной общности Яншао. На территории данной общности были найдены элементы детской погребальной обрядовости – захоронения детей в специальных керамических сосудах. Подобные захоронения позволяют предположить, что уже в то время дети наделялись магическими и медитативными способностями. Позднее, в эпохи Шан-Инь и Западную Чжоу, изделия с идентифицированными изображениями детей также отображают их религиозную значимость для людей того времени. Предмет погребального инвентаря с изображением, обнаруженный в захоронении эпохи Хань, также свидетельствует в пользу важной роли ребенка в религиозных магических обрядах.

Впоследствии архаико-религиозные представления о детях оказались под влиянием даосских и буддийских воззрений. В даосизме получили широкое распространение медицинские медитативные практики для будущих матерей, в которых визуализация ребенка играла главную роль. Буддийская школа Чистой Земли положила начало использованию образов детей в картинах, изображающих рай. Образ ребенка чаще всего представлялся в таких произведениях как переродившаяся человеческая душа, а данное направление «детской» иконографии также положило начало развитию благопожелательной символики, связанной с детьми, их рождением и ролью в обществе.

Благодаря этому изображения детей стали появляться не только в контексте религиозного искусства, но и в светском творчестве. Однако их мистическая роль не исчезла. Дети изображались на поздравительных открытках, предметах женского обихода; их образы использовались в праздничных ри-

туалах. Всё это повлияло и на дальнейшее распространение «детских» изображений в китайском искусстве и формирование особенностей стиля изображения детей в картинах эпохи Тан.

В эпоху Южная Сун морфологические особенности изображения детей были переняты из эпохи Тан; частично сохранилась и религиозно-мистическая роль как основная для детской иконографии. Однако появление произведений искусства и ремесленной продукции стран Средней Азии и Запада оказало существенное влияние на искусство Китая. Появился новый жанр «детей и матерей». Мастера, работавшие в этом жанре - Чжан Сюань, Чжоу Фан, Су Хань-чэнь, в своём творчестве отражали проявление общественного гуманизма, поскольку на их картинах дети изображены отдельно от взрослых, а женщины занимают своё собственное место в мире, занимаются своей индивидуальной деятельностью; это означает, что в сознании общества той эпохи дети уже воспринимаются не как придаток мира взрослых, а как отдельные личности.

Кроме жанра «детей и матерей», существовали ещё несколько жанров, благодаря которым сейчас можно получить более полное представление о жизни детей во время Южной Сун. Изображения мальчиков-пастухов, пасущих буйволов, а также композиции на тему продавцов детских игрушек и безделушек отражают динамику и уклад жизни в местах, далёких от столицы; здесь роль детей – это создание обыденной атмосферы, отражение счастливой и беззаботной жизни вдали от государственных забот и императорского двора.

В живописи эпохи Южная Сун появилось несколько тематических направлений, использовавших образы детей. Значительное внимание, уделяемое детям в искусстве, представляет собой отражение развития в обществе того времени таких чувств, как забота, уважение, тревога по поводу воспитания будущих поколений. Но важнейшим фактом, получившим отражение в картинах, является то, что дети и их мир стали восприниматься взрослыми обособленно от своей собственной жизни; детству стало уделяться гораздо

большее внимание, нежели на ранних этапах развития китайского государства.

В произведениях периода Мин наблюдается подражание художественным традициям эпох Тан и Сун. Культурная преемственность выявляется в заимствовании господствующего в произведениях ранних эпох мотива игры. Использование данного мотива позволяет утверждать, что в китайском обществе было четко сформировано понимание значимости детских занятий и предметов, с которыми дети взаимодействуют. В период Мин в искусстве возросла популярность мотива «ста сыновей», что в очередной раз указывает, что образ ребенка становится одним из наиболее важных в китайской культуре, а восприятие ребенка как полноценного члена общества со своими потребностями и действиями становится широко распространённым.

Популярность неоконфуцианства также оказала значительное влияние на изображение детей в искусстве Мин и Цин; на примере предметов искусства данных эпох можно увидеть графическое отражение не только конфуцианских ценностей, но и буддийских и даосских верований.

Однако, хотя образы детей преобразовались в неотъемную часть художественного творчества Китая, до XIX века образ ребенка никогда не выступал центром композиции. Чаще всего он сосредотачивал в себе неиндивидуальные характеристики, а богатую и разнообразную благопожелательную символику. С этим связан тот факт, что зачастую изображенные на картинах дети являлись мальчиками, хотя некоторые художники изображали и девочек, но наверняка идентифицировать пол изображенного ребенка невозможно.

В эпоху Цин влияние западных идей на социальное сознание способствовало идентификации ребенка как социального существа, и художники смогли индивидуализировать детей в искусстве. Однако к закату империи Цин изобразительное искусство Китая вновь стало обращаться к каноническим образцам, но уже с добавлением идеологического имперского контекста.

После «Движения 4 мая» 1919 года, художники получили возможность знакомиться с западными изобразительными техниками и стали реализовыв-

вать их в своём творчестве. К 1930-40-м годам с изменением внутривнутриполитической ситуации искусство в Китае получило новое развитие в виде направлений синьяньхуа, гравюры и живописи, близкой к плакату. Однако в этот раз художники, мотивируемые агитацией за освобождение родины от японских захватчиков, отошли от древних канонов, и под влиянием европейской живописной манеры стали создавать произведения в несколько упрощенном и политизированном жанре. Использование детских образов в данных изображениях носит реалистичный характер и способствует передаче военного настроения эпохи и бедственного положения народа.

## Список литературы:

1. Алексеев В. М. Китайская народная картина: духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / Предисл. Б. Л. Рифтина, М. Л. Рудовой, коммент. Б. Л. Рифтина. М.: Наука, 1966. 260 с.
2. Васильев Л. С. История Востока: Учеб. по спец. История. – М.: Высш. шк., 1994. Т.1. – 495 с.
3. Васильев Л. С. История Востока: Учеб. по спец. История. – М.: Высш. шк., 1994. Т.2. – 495 с.
4. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. 2 изд-е. – М.: «Восточная литература», 2001. – 488 с.
5. Виноградова Н. А. Искусство Китая, Альбом. М.: «Изобразительное искусство», 1988. – 250 с.
6. Всеобщая история искусств. Том 6, книга вторая. Искусство 20 века / под общей редакцией и Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского - Москва: Искусство, 1966 – 848с.
7. Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Гл. ред. М. Л. Титаренко. [Т. 1]. Философия. М.: «Восточная литература», 2006 – 727 с.
8. Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Гл. ред. М. Л. Титаренко. [Т. 2]. Мифология. Религия. М.: «Восточная литература», 2007 – 869 с.
9. Духовная культура Китая. Энциклопедия в пяти томах / Гл. ред. М. Л. Титаренко. [Т. 6. Доп.]. М.: «Восточная литература», 2010 – 1031 с.
10. Избранные сутры китайского буддизма / Под ред. Е. А. Торчинова. СПб: «Наука», 1999 – 462 с.
11. История Китая с древнейших времен до начала XXI в. В десяти томах / Гл. ред. академик РАН С. Л. Тихвинский. Том III. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан (220-907)/ Отв. ред. И. Ф. Попова, М. Е. Кравцова. М.: «Наука», 2014 (991 с.). – 991 с.

12. История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том IV. Период Пяти династий, империя Сун, государства Ляо, Цзинь, Си Ся: 907-1279 / Под ред. И. Ф. Поповой. М.: Восточная литература, 2016. (942 с.), стр. 693.
13. Кашина Т. И. Керамика культуры Яншао. Новосибирск, 1977. – 168 с.
14. Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа / под ред. М. Л. Рудовой, Н. Пчелина. СПб.: Изд-во Государственный Эрмитаж; Славия, 2003 – 228 с.
15. Кравцова М.Е. «История культуры Китая» - СПб.: Издательство «Лань», 1999. – 416 с.
16. Кравцова М.Е. История искусства Китая. Учебное пособие / серия «Мировая художественная культура». СПб-М. – Краснодар: «Лань», 2004 – 960 с.
17. Купер Р., Купер. Д. Шедевры искусства Китая. Минск: «Белфаст», 1997 – 128 с.
18. Лисевич И. С. Мозаика древнекитайской культуры: избранное / Институт востоковедения РАН. М.: Вост. лит., 2010 – 599 с.
19. Лю Фан-цзюй 劉芳如. Чжусэ сяньжунь тиду жушэн: Су Ханьчэнь инситу шиси 著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析 (Анализ изображения играющих детей у Су Ханьчэня). «Гугун вэнь-у юэкань», 《故宮文物月刊》, 1990.04, стр.78-95; 2000.04, стр. 4-17; 2000.05, стр.68-82; 2000.06, стр.16-29.
20. Ли Чжунюань 李仲元. Вэньши дяньгу 文史典故 (Декоративные мотивы и аллюзии), Shenyang: Liaoning Education Press, 1990, p. 142.
21. Муриан И. Ф. Китайский народный лубок. М.: Искусство, 1960 – 122 с.
22. Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. М: «Наука», 1976 – 340 с.

23. Пострелова Т.А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. М.: Наука, 1987. – 264 с.
24. Рудова М. Л. Chinese Popular Prints / Китайская народная картина. Альбом. Ленинград: «Аврора», 1988 – 216 с.
25. Рудова М. Л. Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам няньхуа // Культура и искусство народов Востока, 7. Труды Государственного Эрмитажа. Т. X. Л.: «Советский художник», 1969 – 288 с.
26. Синьхайская революция и республиканский Китай: век революций, эволюции и модернизации. Сборник статей. – М.: Институт востоковедения РАН. – 312 с.
27. Торчинов Е. А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. СПб: «Андреев и сыновья», 1993 – 308 с.
28. Филонов С. В. Золотые книги и нефритовые письма. Даосские письменные памятники редакции III-VI вв. СПб: «Петербургское Востоковедение», 2011. – 654 с.
29. Kohn L. The Taoist Experience. An Anthology. New York: State University of New York Press, 1993, 391 p.
30. Powers, Martin J. “Humanity and ‘Universals’ in Sung Dynasty Painting.” In "Arts of the Sung and Yuan" by Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith. New York: Metropolitan Museum of Art, 367 p.
31. Wicks, Ann Elizabeth Barrott “Children in Chinese art”. University of Hawai‘i Press, 2002, 216 p.
32. Wu Hung “Private Love and Public Duty: Images of Children in Early Chinese Art” // Chinese Views of Childhood / Ed. by Anne Behnke Kinney. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1995. P. 79-105

## Приложение 1

Четыре человеческие фигуры, одна в виде ребенка. Материал: нефрит. Династия Восточная Чжоу, IV век до н.э., найдены в городском округе Чжуншань.



## Приложение 2

Лампа в виде взрослого с ребенком на руках. Материал: красная глина, покрытая зеленой глазурью. Династия Хань, I-II вв.



Стела с Шакьямуни и Майтреей. Династия Северная Ци, 550-577 гг. Материал: многоцветный мрамор.

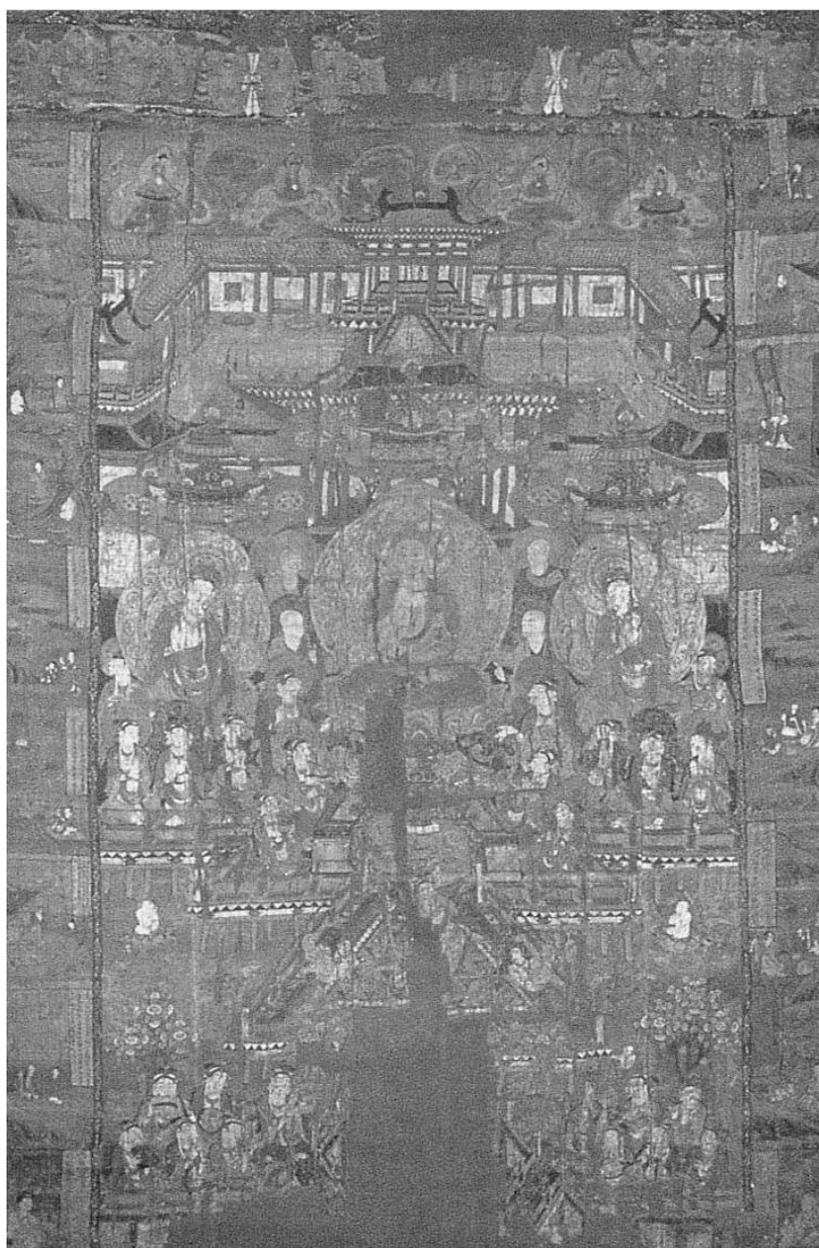


## Приложение 4

Серебряный кубок. Римская империя, 31 г. до н. э. – 50 г., вероятно, из Сирии.



Рай Шакьямуни. Династия Тан, VIII век. Настенная роспись из пещеры №17 в монастыре Могао, недалеко от Дуньхуана.



## Приложение 6

Фрагмент поздравительной открытки. Династия Тан, VIII век. Материалы: шелковая канва, полотняное кружево, шелк и бумага.



## Приложение 7

Кувшин с бегущим мальчиком, держащим цветок лотоса. Династия Тан, конец VIII – начало IX века. Материал: керамика с глазурью. Найден в провинции Хунань.



Подушка с изображением младенца. Династия Северная Сун, XI век. Материал: глазурованная керамика.



Чаша с изображениями младенцев среди лотоса и дынь. XII-XIII вв. Материал: фарфор с лепным декором.



«Нюй ши чжэнь ту» (女史箴图 «Картины к [трактату] “Наставления женщинам [основанные на прецедентах] истории”», «Наставления придворным дамам»), художник Гу Кай-чжи (顾恺之, 344-406 гг.), сегмент №6. Свиток; тушь и цветные чернила на шелке.



## Приложение 11

Чжан Сюань (张萱, работал в 714-742 гг.) «Дао лян ту» (搗練圖, «Приготовление шелка», 37 x 147 см., шелк, краски. Музей изящных искусств, г. Бостон, копия XI-XII вв.)

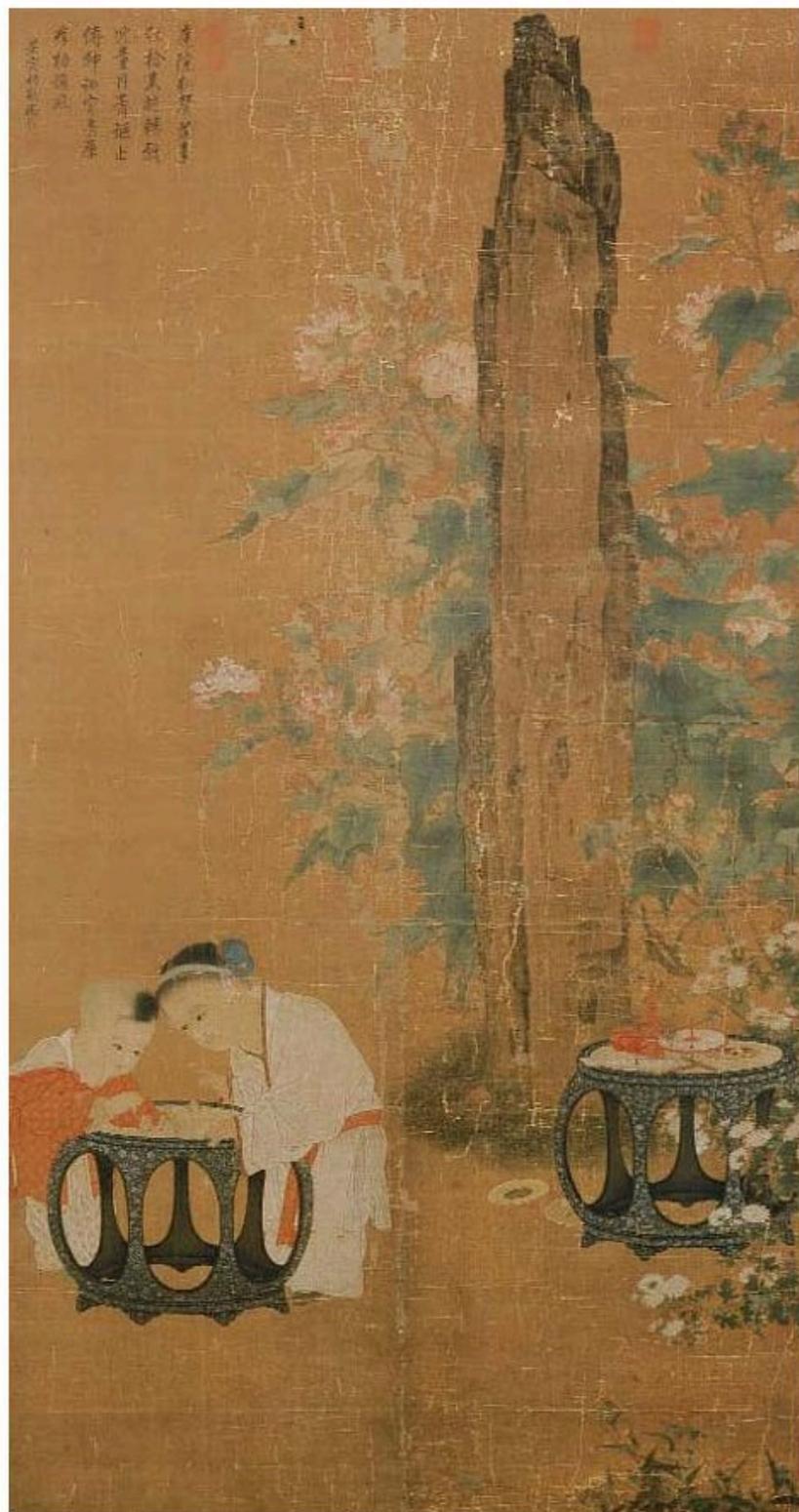


## Приложение 12

Придворные дамы купают детей. Династия Южная Сун, начало XII века.  
Свиток; тушь и цветные чернила.



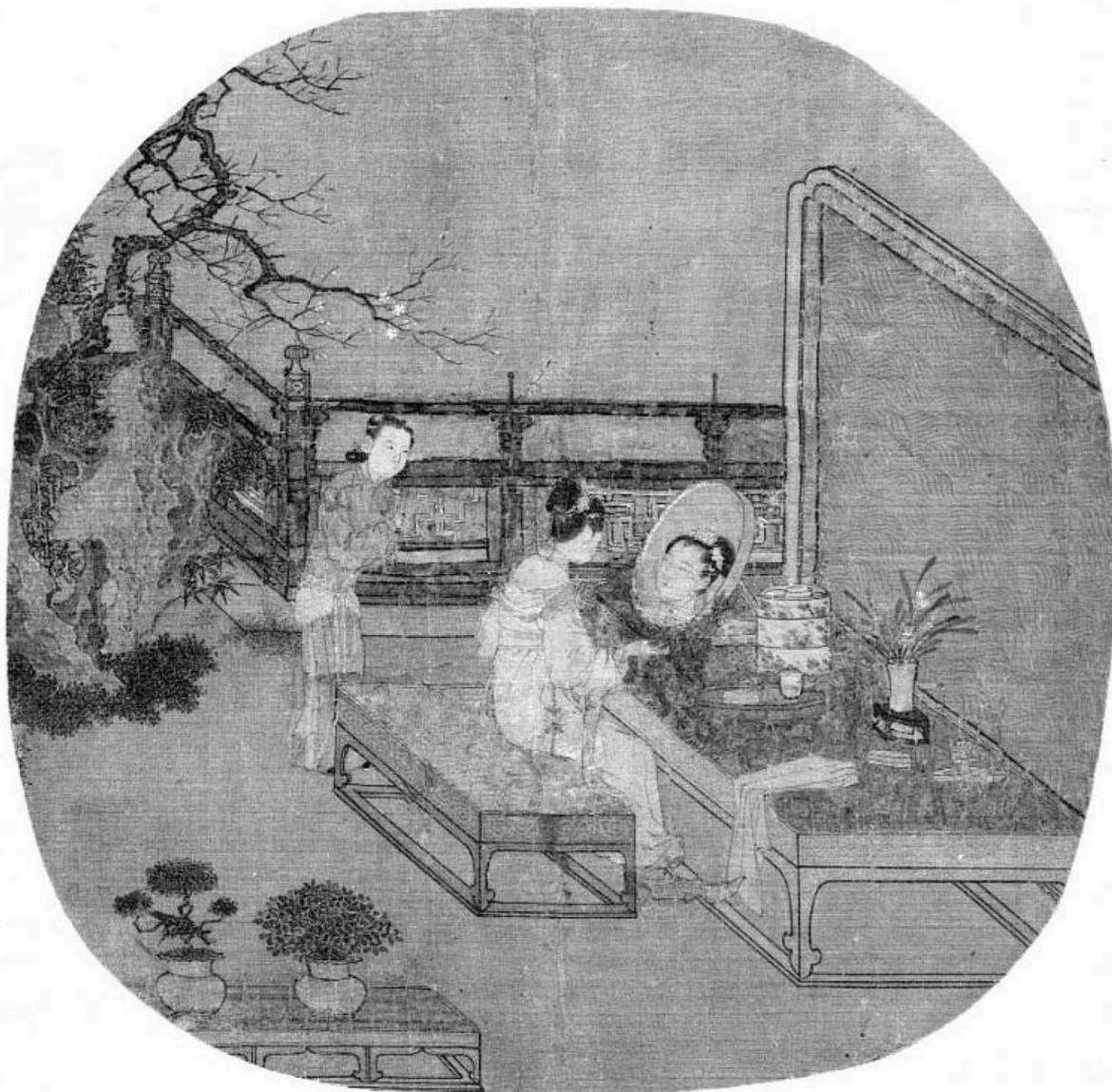
Су Ханьчэнь (蘇漢臣, 1101-1161 гг.). «Игры в осеннем дворе». Династия Сун, начало XII века. Настенный свиток; тушь и цветные чернила на шелке.



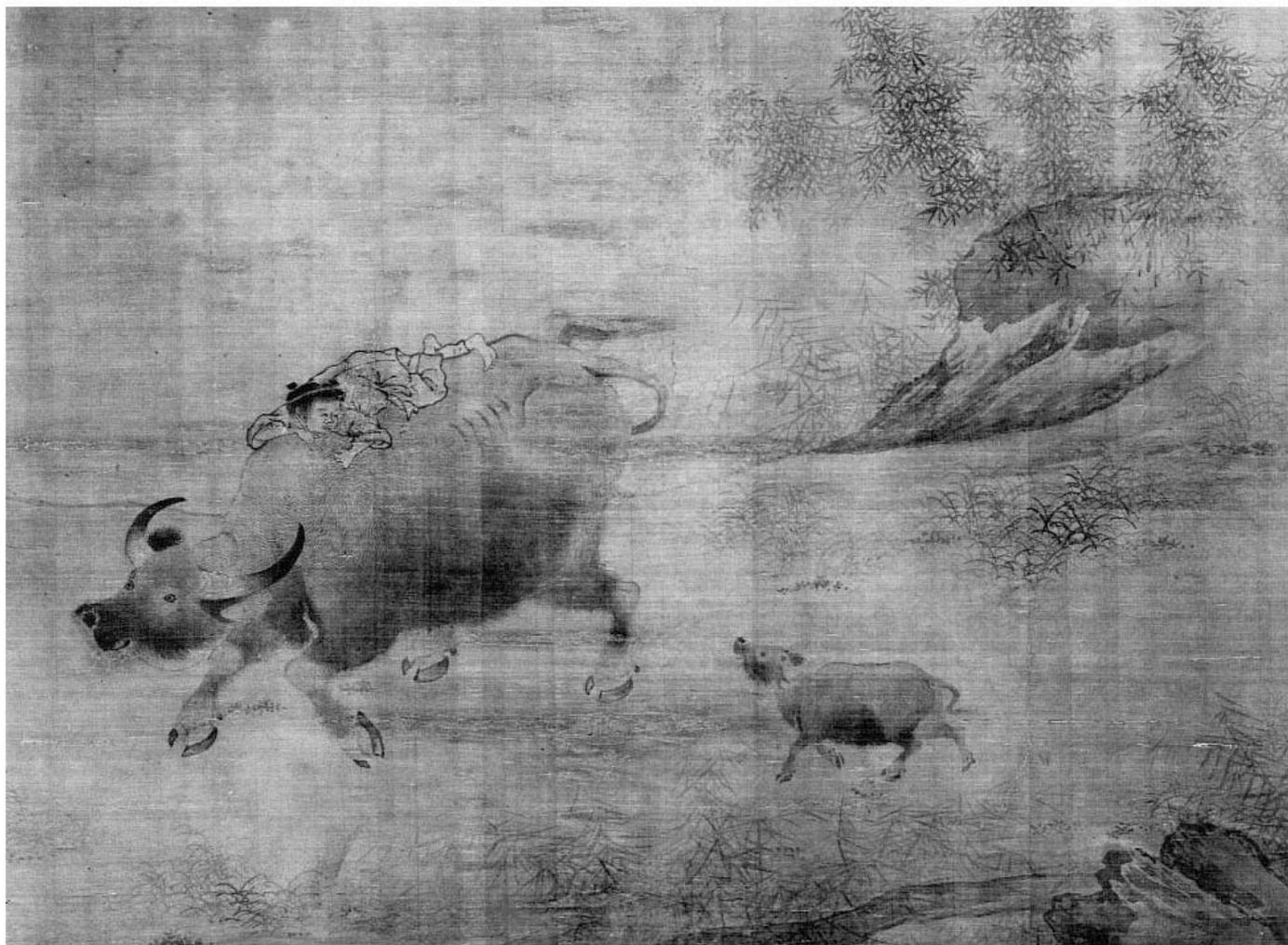
«Зимняя игра». Династия Сун (960-1279 гг.). Настенный свиток; тушь и краски на шелке.



Су Ханьчэнь (蘇漢臣, 1101-1161 гг.). Дама у своего туалетного стола в саду.  
Династия Сун, середина XII века. Лист из альбома; чернила, краски и золото на шелке.



Ли Тан (李唐, 1050(?)-1130(?) гг.). Мальчик-пастух с буйволом и теленком. Династия Сун, XI-XII века. Настенный свиток; чернила и светлая краска на шелке.



Ли Сун (李嵩, 1190-1230 гг.). Продавец игрушек. Династия Южная Сун, датировано 1210 годом. Лист из альбома; чернила и светлая краска на шелке.



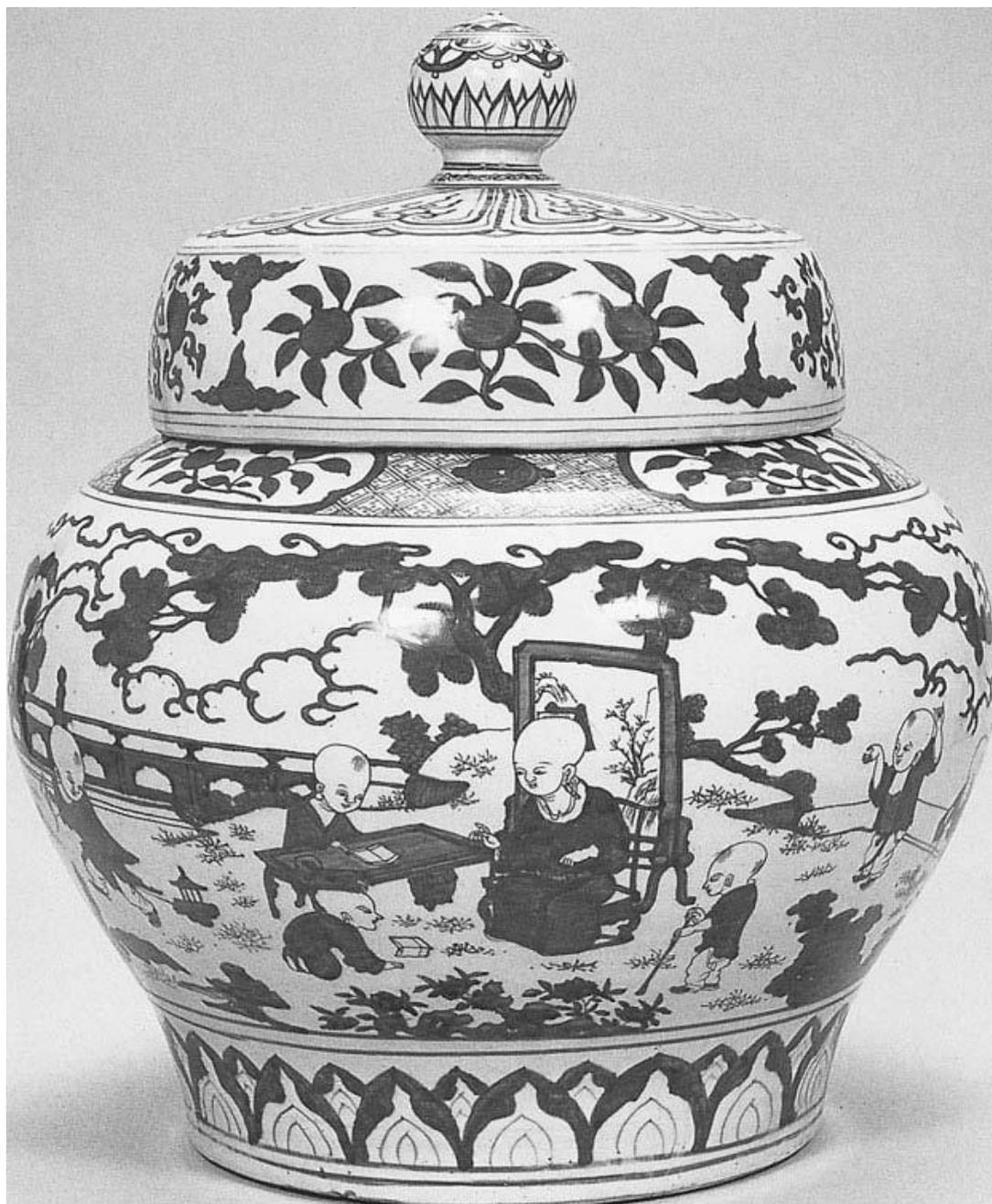
Чжоу Чэнь (周臣, 1460-1535гг.), «Наблюдение за детьми, ловящими сережки ивы». Чернила, цветная тушь, шёлк.



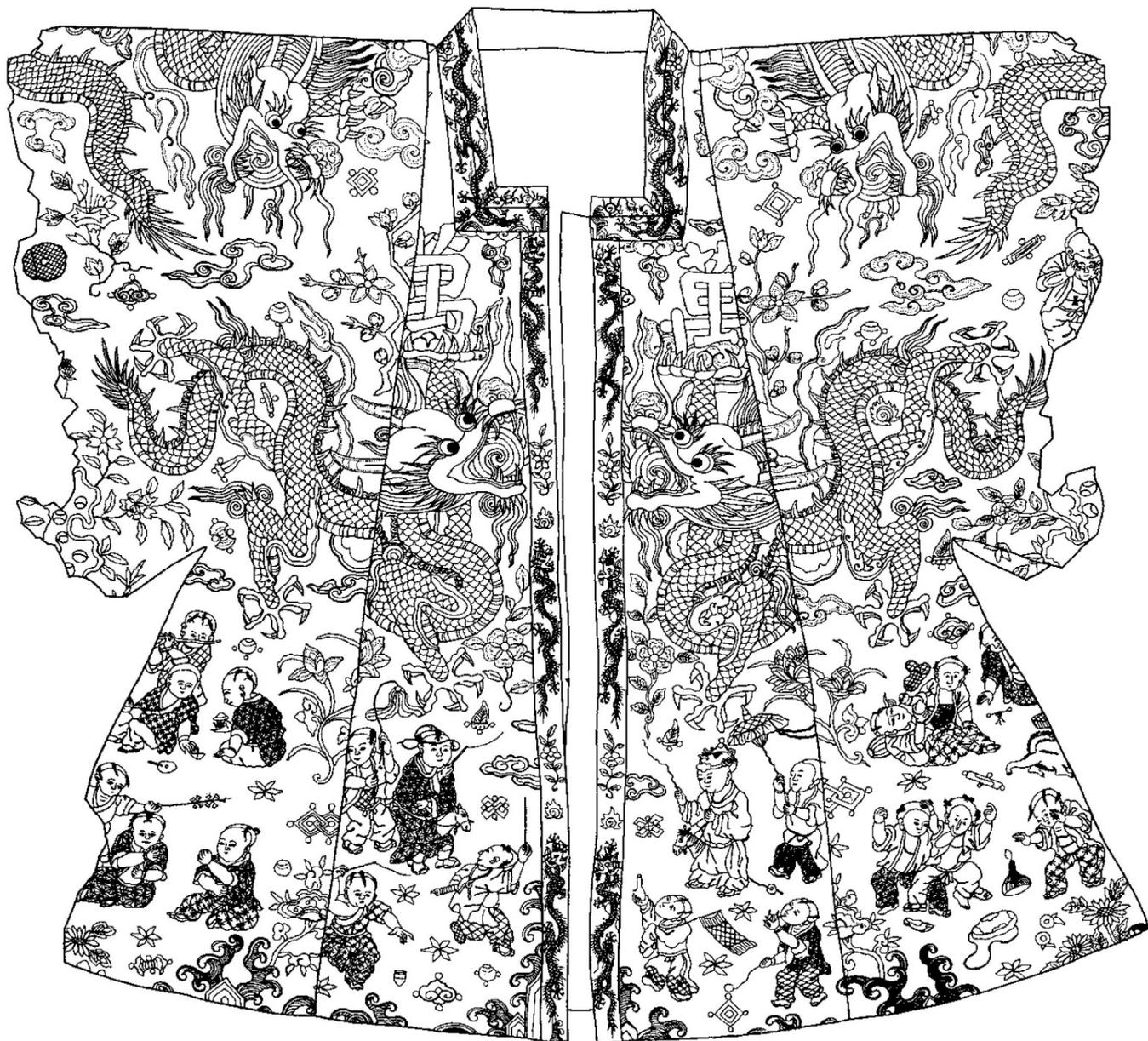
Сюй Вэй (徐渭, 1521-1593 гг.). Мальчик, играющий с летящим воздушным змеем. Черная тушь, бумага.



Ваза с крышкой с изображениями детей. Династия Мин, период правления Цзяцзин. Фарфор, кобальтовая роспись, глазурь.



Передняя сторона одного из императорских халатов, найденных при раскопках гробницы императора Ваньли – Динлин (定陵), с орнаментом «сто детей». Период Мин. Материал – вышитый шелк.



Обратная сторона одного из императорских халатов, найденных при раскопках гробницы императора Ваньли – Динлин (定陵), с орнаментом «сто детей». Период Мин. Материал – вышитый шелк.



Жэнь Бонянь (任伯年, 1840-1895 гг.). Рисунок. Тушь, бумага.



Жэнь Бонянь (任伯年, 1840-1895 гг.). «Вундеркинд» (портрет внучки Цзян Шинуна). Поздняя Цин, 1876 год. Тушь, бумага.



Сюй Бэй-хун (徐悲鸿, 1895-1953 гг.). Картина «Буйвол и мальчик-пастух» («Buffalo and the Herd Boy»). 1930 г.



Сюй Бэй-хун (徐悲鸿, 1895-1953 г.). Картина «Пастух» («Cowboy»). 1942 г.



Ли Кэ-жань (李可染, 1907-1989 гг.). Буйволы с пастушками. Бумага, цветная тушь. Прага, частное собрание.



Чжан Даянь (张大千, 1899-1983 гг.). Картина «Дети играют под гранатовым деревом» («Children Playing under a Pomegranate Tree»), 1948 г.



Сюй Бэй-хун (徐悲鸿, 1895-1953 гг.). Картина «Портрет госпожи Чан Цзюй-чи и её дочери» («Portrait of Mrs Tchang Ju Chi and Daughter»).



Сюй Бэй-хун (徐悲鸿, 1895-1953 гг.). Картина «Опусти свою плётку!», 1939 г.



Цзян Чжао-хэ (蔣兆和, 1904-1986 г.). «Беженцы», 1943 г.



Гу Юань (古元, 1919-1996 гг.). Гравюра «Умирают от голода», 1942 г.



Ли Хуа (李桦, 1907-1994 гг.). «Беженцы». Гравюра на дереве. 1935-1936 гг.

