

УДК 75.047(510)"653"
ББК 85.147.63(5Кит)4
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-5-550-559

Ю. ЛИ, Г.В. АЛЕКСЕЕВА

«ФОРМУЛА ВОДЫ» В ИКОНОГРАФИИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ

Юе Ли,
Дальневосточный федеральный университет,
Школа искусств и гуманитарных наук,
аспирант
Аякс п., д. 10, Владивосток,
Приморский край, 690922, Россия
ORCID 0009-0002-0744-2613
E-mail: li.yue1@dvfu.ru

Галина Васильевна Алексеева,
Дальневосточный федеральный университет,
Школа искусств и гуманитарных наук,
профессор
Аякс п., д. 10, Владивосток,
Приморский край, 690922, Россия
доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0001-6733-9429; SPIN 2263-0610
E-mail: alexglas@mail.ru

Реферат. Тему воды и моря в традиционной китайской живописи связывают с последними десятилетиями развития художественной жизни страны, в частности с живописью на тему моря и океана. Цель исследования — определение особенностей воплощения образа морской стихии в китайской жи-

вописи средних веков как основы развития жанра марины в современном искусстве. В работах мастеров периодов династий Сун (960–1279), Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644) можно заметить повторение и интерпретацию тех «формул», которыми пользовались живописцы в средневековом Китае. Такие «формулы» — это устоявшиеся способы изображения пером и тушью водной поверхности, сформировавшиеся в период правления династии Сун и развивавшиеся в эпоху Юань и эпоху Мин вплоть до XVII века. Особый акцент делается на систематизации схем воплощения моря в разных состояниях в работе Ма Юаня, их источниках, а также на том, как они воплощались и трансформировались живописцами в последующие периоды. Использование схем изображения воды позволяло достичь эффекта динамичности. Обусловлено это было в том числе спецификой художественных инструментов и материалов, которыми пользовались мастера, имевшие в своем арсенале скудные художественные средства. Художники стремились для каждой темы придумать и сформировать свой метод исполнения. Статья имеет теоретическую и практическую ценность. Она дополняет историю развития пейзажной живописи Древнего Китая анализом зарождения и становления ранее мало изученного мотива, который в пространстве китайской живописи XX–XXI вв. занял прочные позиции.

Ключевые слова: пейзажная живопись, китайское искусство, образ моря, образ реки, иконографическая схема, художественный элемент, средневековье, мотив, изобразительная схема, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Ли Ю., Алексеева Г.В. «Формула воды» в иконографии пейзажной живописи средневекового Китая // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 5. С. 550–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-5-550-559.

Китайская морская живопись — это новая область живописи, которая разрабатывалась китайскими художниками-маринистами последние 30 лет. Техника, материалы и эстетическая концепция соответствуют традициям китайской живописи, но при этом художники обращаются к сравнительно новой теме — панорамному образу моря и океана. Обращение к ней китайских мастеров конца XX в. обусловлено тем, что эпоха реформ и открытости (с 1978 г.) породила тягу к свободе творческого выражения, желание масштабно отражать чувства и эмоции. Бурная и прекрасная стихия как раз и является подходящей формой для выплеска накопившейся энергии.

Цель настоящего исследования — поиск, определение и обобщение вариантов изображения воды, в том числе морской, в средневековых китайских пейзажах. В число задач работы входит анализ произведений художников периодов династий Сун (960–1279), Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644), в которых отражаются подходы к изображению рек и озер, проявляются первые попытки передать морские виды. Представляется важным изучить, как зарождалась морская тема в искусстве в корреляции с существующими принципами китайского искусства в период, который предшествует развитию морской картины (марины) в европейском искусстве с XVII века.

В 1980–1990-е гг. появилось значительное число китайских маринистов. Анализ их творчества доступен русскоязычному читателю (см. публикации Ли Чжисюань [1], Ян И [2], Ли Мэн [3], Г.С. Гульяева [4] и др.). Научный поиск сосредоточен преимущественно на осмыслении происходящего в области китайской марины на данный момент. В то же время предпосылки, которые определили характеристики жанра сегодня, не изучены в российском искусствоведении и крайне скупо проявляются в китайском. Очевидно, что морской пейзаж наших дней во многом связан с тем, как китайские художники изображали воду в прошлом, какие художественные средства для этого



Рис. 1. Курильница из бронзы, инкрустированная золотом, из гробницы Лю Шэна, принца Чжуншаня, в Хэбэй Маньчэн. II век до н. э., Западная Хань [11]

использовали и как концептуально объясняли их. Причем в живописи средневекового Китая начиная с X столетия появляется все больше подобных изображений. Постепенно в период правления династий Юань и Мин, который совпал с развитием жанра в европейской живописи, они эволюционируют, обогащая китайское искусство новыми художественными средствами.

Явления, происходящие на этом временном отрезке, и станут объектом нашего исследования. Оно опирается в том числе на материалы и методологию, которые были составлены в результате анализа, проведенного востоковедами Н.А. Виноградовой [5], Е.В. Завадской [6], В.В. Малявиным [7], В.В. Осенмук [8], Я.В. Ковалевским [9] и др. Ученые находили отражение мировоззренческих основ китайской культуры в своеобразии организации пространства художественного образа и способах его воплощения. Их работы не обращаются к символическим формулам изображения воды в творчестве китайских мастеров, а акцентируют внимание на общих принципах построения пространства.



Рис. 2. Факу Йе Маотай. Пейзаж. Династия Сун [11]

Живопись на тему моря или океана — явление в мире искусства, получившее развитие только в отдельных уголках мира и в конкретные исторические периоды. Китай долгое время находился в стороне от этого процесса. До XVII столетия в японской живописи было немного морских пейзажей, да и в Европе пейзаж еще не рассматривался как самостоятельный жанр.

Конечно, в произведениях художников встречались изображения водных просторов, лодок и кораблей, но море или океан как самостоятельный мотив — исключение. Лишь с XVII в. художники Венеции, а затем Нидерландов стали писать море. Вслед за ними британские авторы (но уже в XVIII в.) стали проявлять интерес к новому объекту творчества, а уже в XIX столетии — французские художники.

Японский гравер Кацусика Хокусай, создавая многочисленные виды горы Фудзи, или его коллега Утагава Хиросигэ, увлеченный изображениями Оми, на рубеже XVIII–XIX вв. также обращались к изображениям морских вод, отчасти будучи вдохновленными западными находками в живописи. Однако увлечение морской темой было отнюдь не повсеместным и, как правило, являлось достоянием стран, имеющих выход к морям и океанам и с развитым мореплаванием.

К основным жанрам китайской живописи традиционно относят пейзажную живопись — «горы и воды»; портретный жанр; изображение растений, птиц, насекомых — «цветы и птицы». В периоды правления династий Тан, Сун, Юань и Мин в Китае, как и в Европе до XVII в., почти не было морских пейзажей. Местные мастера больше любили изображать воду рек и озер в окружении гор и холмов. Самая яркая особенность пейзажей такого рода заключалась в том, что художники Поднебесной зачастую не прописывали воду. Вместо нее они оставляли светлое пустое пространство, из которого словно выступали темные берега и вершины, покрытые лесом. Контраст темных фигур и форм на светлом фоне позволял добиться высокой степени выразительности образа в условиях отсутствия многообразия красок.

Однако мотив моря все же проявлялся иногда в творчестве древних мастеров, но имел коннотацию, связанную не с реальной природой, а с мифологией [10, р. 60]. Так, курильница из гробницы принца Чжуншаня (рис. 1) [11], которая датируется II в. до н. э., по форме напоминает горы на «островах бессмертных», а рельефные гребни вокруг них, идущие по периметру, — это воды Восточного моря. В целом изображение было связано с представлениями китайцев о мире за пределами известных им территорий, а также с идеей вечной жизни [12, с. 122]. В этом потустороннем мире беспокойно: хаотично плещут волны, в противо-

вес привычным для людей того времени рисункам с плавно текущими реками и безмятежными озерами меж холмов. Последние образы культивировались в силу китайской религиозно-философской мысли, согласно которой они способствовали умиротворению людей и достижению гармонии с природой [13, р. 13].

Мотив озера и реки как синтез духа и формы описал Цзун Бин в «Предисловии к живописи пейзажей» [14]. Его взгляды основаны на положениях конфуцианства и обусловлены тем, что отсутствие изображений воды восполняется личностным духовным опытом созерцающего картину человека. Подобное представление звучит и у Цзун Бина, который считал, что доброжелательный наслаждается горами, а мудрый наслаждается водой, а также в «Дао Дэ Цзин» у Лао-цзы, согласно которому высшее благо подобно воде, вода хороша для всех вещей без борьбы [15, с. 332]. Гораздо позже живописец Су Ши упоминал, что горы, камни, бамбук и деревья, волны и облака непостоянны, но обладают глубоким смыслом [16, с. 34]. Этот смысл заключался в том, что согласно представлениям китайцев вода есть кровь, которая питает природу. Поэтому не имеет значения, нарисована она или нет, ведь все, что ее окружает, — ее производное, т. е. то, что она питает. Во многом поэтому воду

и оставляли как пустое пространство, делая акцент на элементах земли в композиции. Горы, холмы, берега, облака, туман очерчивали пустоту, создавая эффект безмятежной глади (рис. 2). Иногда поверх нее наносили несколько линий и (или) штрихов, как легкую рябь.

Во время правления династий Тан и Сун вода в горах и реках изображалась на свитках или в росписях гробниц. Тогда и были созданы пейзажи Ма Юаня, Сун Дичжи и других известных пейзажистов. Как отмечает Цзян Дэсай, горы и реки, водопады и тихие озера, затерявшиеся среди горных вершин, — все запечатлено в картинах сунских живописцев с огромной выразительной силой. Так, словно воссоздавая в памяти свое длительное путешествие по реке Хуанхэ, Го Си фиксирует на своем горизонтальном свитке, названном «Осень в долине Желтой реки», все, что прошло перед его взором: горы, осенние деревья, хижины, утонувшие в волнах осеннего тумана. Бесконечно далек и многообразен этот как бы увиденный художником сверху грандиозный ландшафт [17, с. 56]. Автор также использует приемы «трех далей», описанные в его трактате «Сборник [записок о] высокой сути лесов и потоков». Как пишет В.Г. Белозерова, воду зрителю он позволяет созерцать как «высокую даль» (снизу



Рис. 3. Ма Юань. Фрагмент листа альбома «Двенадцать вод». Династия Южная Сун. Собрание Дворцового музея, Пекин [11]



Рис. 4. Вэй Цзютин. Нимфа реки Ло. Династия Юань. Национальный дворцовый музей, Тайбэй [11]

вверх), «глубокую даль» (сверху вниз), «ровную даль» (на уровне глаз) [18, с. 375].

Особую роль вода играет в живописных произведениях Ма Юаня из династии Южная Сун, который собрал в одном альбоме 12 вариантов изображений речной и морской воды, исполненных чернилами. С помощью весьма ограниченных средств (линий и пятен) он передал ощущение движущейся или неподвижной, беспокойной или медленнотекущей стихии. Впервые китайский художник показывает то, что вода может быть объектом внимания и вдумчивого отношения, что она имеет форму, которую следует заполнять для передачи замысла исполнителя. Например, на свитках изображаются острые и мелкие волны, умиротворяющие и легкие, как озерная гладь в пору золотой осени, или вода бурная, с подъемами и падениями волн в реке Хуанхэ (рис. 3). При этом дали и горизонт не показаны, они «спрятаны» в пустоте, напоминающей туманную дымку или облака. Это то, что находится за пределами известного мира, как и на упомянутой ранее курительнице. Чем ближе к зрителю, тем насыщеннее изображение: крупнее линии, более прихотливы и ажурны кромки пенных гребней. Вода изображается прежде всего посредством передачи различных по конфигурации и концентрации волн, причем автор изображает не только Янцзы, Хуанхэ, Куньлунь, но и побережье моря [19, с. 192].

Замысел Ма Юаня заключался не в том, чтобы призвать китайских мастеров к более эффектному и насыщенному изображению водной стихии, а в том, чтобы создать своеобразные схемы для ее использования другими. По сути, его альбом следует рассматривать как учебник, который предлагал иконографические варианты изображения воды. Его составление — результат тяготения художников Китая к устоявшимся изобразительным «формулам», которые помогали создавать гармоничный художественный образ [20, с. 9].

Ма Юань обобщил те варианты изображения водной поверхности, которые предлагали другие мастера и до него. Этих «формул» придерживались многие художники и в более поздние времена. Так, при изображении нимфы реки Ло художник периода следующей династии средневекового Китая использует те же конфигурации для изображения водной поверхности, что и его предшественник. Вновь вдали — водная гладь, которая практически не прорисована, но чем ближе к переднему плану, тем более насыщенными становятся линии (рис. 4). Волны сгущаются к правому от зрителя краю. Мелкую линейную рябь, напоминающую чешую рыбы, в некоторых местах пререзают ажурные гребни волн. Очевидно, что образ нимфы напрямую влияет на то, какой должна быть вода: светлой, легко бегущей, гонимой слабым ветерком,



Рис. 5. Лю Хайсян. Картины из альбома «Восемь бессмертных, пересекающих море». Династия Мин [11]

с нежным кружевом волн. Здесь уже не так важны натурные наблюдения мастера, так как есть устоявшаяся «формула», которой он и пользуется.

В поздних образах «Восьми бессмертных, пересекающих море» Лю Хайсяна заметно то, что вода выполнена по тому же принципу. Высота и форма волн зависят от характеристик персонажей (рис. 5). Один из бессмертных умиряет буйствующую стихию, которая словно тянет к нему пенные гребни враждебных волн, сосредоточенных по левому краю полотна. Позади него — лишь несколько волнообразных линий. Другой бессмертный герой, напротив, легко идет по перекатывающимся дугам волн, между которых видны всплески кружевных «барашков». Гребни «сгущаются» к переднему срезу, а по мере углубления сливаются с туманным фоном. Варианты передачи образа моря соответствуют тому, что предлагал ранее Ма Юань. Однако есть и отличие: если ранее морские волны изображались линиями, то теперь заметна и светотеневая моделировка формы, особенно при изображении ряби и покатых волн. Они высветлены по верхнему краю и затемнены книзу, что при совмещении создает сложный ритм и иллюзорное ощущение глубины.

Позднее данные «формулы» все чаще стали использоваться для обозначения поверхностей движущихся водных масс рек. В новаторской для своего времени «Красной скале» Су Ши заметно, что мастер отказывается от традиционной пустоты и вводит в изображение знакомые чередующиеся волнистые линии, слегка затемненные снизу (рис. 6). Известно, что на полотне изображена река Янцзы, по которой художник и его товарищи совершают прогулку, направляясь в сторону Хуанчжоу. Берега в этой местности не отличаются крутизной, тем более не имеют высоких скал. Картину сопровождает надпись, исполненная самим живописцем, которая гласит, что она была написана, глядя на Сякоу на западе и Учан на востоке, т. е. тогда, когда мастер уже прибыл к цели своего путешествия.

Таким образом, Су Ши создал собирательный и отчасти фантазийный образ, а чтобы передать эффект движения лодки посреди гор, он, вполне вероятно, применил устоявшуюся схему. Это показывает, что китайские мастера могли использовать одну и ту же «формулу» для изображения как рек и озер, так и моря. Правда, при этом они отказыва-



Рис. 6. Су Ши. Красная скала. Династия Мин. Источник: <https://pic4.zhimg.com/>

лись от величественных гор в пользу широты морских просторов, т. е. трансформировали свое представление о протяженности и форме [21, с. 139].

Использование подобной «формулы» особенно участилось во время династии Мин, а в приморской провинции Фуцзянь она применялась и для морских пейзажей. Возможно, так произошло отчасти потому, что картины стали создавать в коммерческих целях, на продажу. Естественно, что художники предлагали покупателям изображения и волшебных героев, блуждающих по потусторонним морям, и знакомых рек и озер, а также, хотя и не часто, достаточно близких для публики указанной провинции морских просторов. Чтобы быстрее исполнить подобные работы, авторы активно применяли обобщенные еще Ма Юанем схемы, повторенные многими художниками после него и, следовательно, зарекомендовавшие себя авторитетными. Подобный подход стал порождать интересные сочетания. Например, у Чжоу Чена есть картина «Карта Северного моря», на которой стихия изображена не маленьким фрагментом, зажатым узким вертикально ориентированным форматом, как было принято, а панорамно (рис. 7). Так до этого писали виды с умиротворяющими реками и озерами. При этом штормовые воды переданы по той же «формуле»: высокие дуги волн чередуются с всплесками, затеняясь снизу. Вдали — туман как знак неизвестности.

Море представляет собой капризную и вечно меняющуюся стихию, что чуждо эстетике китайских художников, которые к тому же жили вдали от побережья. По этим причинам они редко изображали морские просторы, отдавая предпочтение водам рек и озер. Если это и делалось, то для того, чтобы показать волшебных мифологических персонажей, которые совершали переход через море. Вода

как неотъемлемый элемент пейзажа требовала для простоты исполнения выработки общей изобразительной «формулы» в виде схемы. Характерными чертами таких «формул» следует назвать то, что в отличие от вод рек и озер, морская поверхность не оставалась в виде пробела, а заполнялась линиями, штрихами и пятнами, чтобы показать ее движение. Это были волны, которые сгущались к переднему краю картины, и «растворялись» в туманной дымке на заднем плане. Они могли изображаться в виде чередующихся волнистых линий, образующих ритмичный узор, напоминающий рыбью чешую; в виде вздымающихся больших дуг; или как неровные по форме пенистые гребни с ажурными краями. Варианты чередовались, особенно при изображении динамичной штормовой стихии. Позднее такая «формула» стала применяться и для передачи движения речных водных масс.

Таким образом, изображение воды как мотива в искусстве средневекового Китая сводилось к ряду простых схем, позволяющих достичь эффекта динамичности. Обусловлено это было в том числе спецификой художественных инструментов и материалов, которыми пользовались мастера. Китайская живопись — это в первую очередь линии, и только сравнительно недавно — цветные пятна. Красота и мощь стихии как раз передает цвет, а также характер мазков, которые свойственны европейской масляной живописи. Они передают ощущение свободы и безграничности. Китайский художник, имевший в своем арсенале скудные художественные средства, стремился для каждой темы придумать и сформировать свой метод исполнения.

Выработке соответствующей изобразительной схемы для воды способствовало и то, что рисунки выполнялись отнюдь не с натуры, а по впечатлению. Образ моря, реки и озера изначально сопровождал преимущественно мифологических

и исторических героев. Более того, желание передать совершенный художественный образ вело китайцев к фрагментарности изображения, сужения его до одного-двух мотивов. Например, ширь и свобода, которые требовались для образа морской стихии, были неприемлемы. Поэтому изначально писался лишь фрагмент, и только потом, когда схема в эпоху правления Мин стала развиваться, художники обратились к горизонтальному формату, чтобы показать широту моря, но, в отличие от современников-европейцев, не обозначали линии горизонта. Изображения в этом случае опять-таки повторяли известную «формулу», комбинируя гребни и всплески, что придавало образам необходимую экспрессию. Причем если обратиться к работам современных китайских живописцев, то окажется, что, даже обретая новые выразительные средства в виде техник масляной живописи, они прямо или косвенно продолжают придерживаться принятых еще в древности «формул», во многом способствующих их эволюции. Особенно это касается тех авторов, которые развивают морской жанр в духе традиционной живописи тушью.

Статья имеет теоретическую и практическую ценность, так как дополняет историю развития пейзажной живописи Древнего Китая анализом зарождения и становления ранее мало изученного мотива, который в пространстве китайской живописи XX–XXI вв. занял прочные позиции.



Рис. 7. Чжоу Чен. Карта Северного моря. Династия Мин. Источник: <https://www.zmkm8.com/article-6214-1.html>

Список источников

1. Ли Ч. Морской пейзаж в творчестве современных художников Китая // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции / под науч. ред. С.В. Анчукова, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. Вып. 7. С. 154–158.
2. Ян И. Морской пейзаж в современном искусстве Китая: традиции и новации // Креативные индустрии арктического региона: опыт и перспективы развития : материалы II Международного форума / отв. ред. Е.Ю. Терещенко. Мурманск : Мурманский арктический государственный университет, 2019. С. 202–206.
3. Ли М. «Марина» в живописи современных китайских художников // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сборник научных трудов VII Международной межвузовской научно-практической конференции / под науч. ред. С.В. Анчукова, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. Вып. 7. С. 140–144.
4. Гультяева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 1. С. 32–43. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-1-32-43.
5. Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1962. 102 с.
6. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва : Наука, 1975. 280 с.
7. Малявин В.В. Молния в сердце. Духовное пробуждение в китайской традиции. Москва : Наталис, 1997. 368 с.
8. Осенмук В.В. Чань — буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII—XIII века) в Китае. Москва : Смысл, 2001. 384 с.
9. Ковалевский Я.В. Мир пространства в пейзажной живописи средневекового Китая X—XIV вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2009. 22 с.
10. Cahill J. Chinese Painting. Geneva : Skira, 1960. 213 p.
11. Пэн П. Почему в китайских традиционных пейзажах море редко изображается, а если и есть, то в виде нескольких штрихов? URL: <https://www.zhihu.com/question/22122253> (дата обращения: 18.09.2023). (Кит. яз.).
12. Пан Ф. О распространении западной живописи на восток и новаторстве китайской живописи // Журнал Сямэньского университета : издание философии и социальных наук. 1999. № 2. С. 120–124. (Кит. яз.).
13. Chiang Y. The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting. London : Methuen & Co, 1960. 239 p.

14. Яо Ц. Комментарии Цзун Бина в «Предисловии к живописи пейзажей» // Мир каллиграфии и живописи. 2019. № 4. С. 13–15. (Кит. яз.)
15. Цзун Бин. Предупреждение к изображению гор и вод / пер. В.В. Малявина // Антология даосской философии / сост. В.В. Малявин, Б.Б. Виноградский ; отв. ред. Н.Л. Сухачев. Москва : Клышников-Комаров и Ко, 1994. С. 331–342.
16. Ван Л. Исторические материалы и связанные исследования периода становления пейзажной живописи : дис. ... магистра искусства. Педагогический университет Гуанси, 2012. 102 с. (Кит. яз.).
17. Цзян Д. Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX — начала XXI в. : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2018. 135 с.
18. Белозерова В.Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан // Общество и государство в Китае : XLII научная конференция (26–28 марта 2012 г.) / Институт востоковедения РАН. Москва, 2012. Т. 2. С. 373–379.
19. Ян И. Морской пейзаж и эволюция его эстетики // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2018. № 40. С. 187–193. DOI: 10.25807/PVN.22225064.2018.40.187.193.
20. Ван Б. История китайской живописи. Шанхай : Издательство Восточно-китайского педагогического университета, 1983. 231 с. (Кит. яз.).
21. Чэнь Ч. Исследование эстетики китайской живописи. Пекин, 2019. 247 с. (Кит. яз.)

“Formula of Water” in the Iconography of Landscape Painting in Medieval China

Li Yue^{a*}, Galina V. Alekseeva^{b**}

Far Eastern Federal University, 10 Ajax, Vladivostok, 690922, Russia

^a ORCID 0009-0002-0744-2613

^b ORCID 0000-0001-6733-9429; SPIN 2263-0610

E-mail: * li.yue1@dvfu.ru, ** alexglas@mail.ru

Abstract. *The theme of the sea in traditional Chinese painting is associated with the last decades of the development of the country's artistic life, in particular with painting on the theme of the sea and ocean. The aim of the study is to determine the peculiarities of the embodiment of the image of the sea element in Chinese painting of the Middle Ages as a basis for the development of the marina genre in modern art. In the works of masters of the Song (960–1279), Yuan (1271–1368) and Ming (1368–1644) dynasties one can notice the repetition and interpretation of those “formulas” used by painters in medieval China. Such “formulas” are the established ways of depicting water surfaces with pen and ink, formed during the Song dynasty and developed in the Yuan and Ming eras until the seventeenth century. Particular emphasis is placed on the systematization of schemes for the embodiment of the sea in different states in Ma Yuan's work, their sources, and how they were embodied and transformed by painters in subsequent periods. The use of schemes for depicting water made it possible to achieve the effect of dynamism. This was conditioned, among other things, by the specificity of artistic tools and materials used by masters, who had in their arsenal scarce artistic means. The artists endeavoured to invent and form their own method of execution for each theme. The article has theoretical and practical value. It supplements the history*

of the development of landscape painting in ancient China by analysing the origin and formation of the previously little-studied motif, which in the space of Chinese painting of the 20th – 21st centuries has taken a strong position.

Key words: landscape painting, Chinese art, image of the sea, image of the river, iconographic scheme, artistic element, medieval, motif, pictorial scheme, art history, fine and decorative arts.

Citation: Li Yue, Alekseeva G.V. “Formula of Water” in the Iconography of Landscape Painting in Medieval China, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 5, pp. 550–559. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-5-550-559.

References

1. Li Zh. Marine Landscape in the Works of China's Modern Artists, *Iskusstvoznanie i pedagogika. Dialektika vzaimosvyazi i vzaimodeistviya: sbornik nauchnykh trudov VII Mezhdunarodnoi mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Art Studies and Pedagogy. Dialectics of Interrelation and Interaction: Proceedings of the 7th International Interuniversity Scientific and Practical Conference]. St. Petersburg, Tsentr Nauchno-Informatsionnykh Tekhnologii “Asterion” Publ., 2019, issue 7, pp. 154–158 (in Russ.).
2. Yang Yi. Seascape in Contemporary Art of China: Traditions and Innovations, *Kreativnye industrii arkticheskogo regiona: opyt i perspektivy razvitiya: materialy II Mezhdunarodnogo foruma* [Creative Industries of the Arctic Region: Experience and Development Prospects: Materials of the 2nd International Forum]. Murmansk, Murmanskii Arkticheskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2019, pp. 202–206 (in Russ.).
3. Li M. “Marina” in the Painting of Modern Chinese Artists, *Iskusstvoznanie i pedagogika. Dialektika vzaimosvyazi i vzaimodeistviya: sbornik nauchnykh trudov VII Mezhdunarodnoi mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi kon-*

- ferentsii* [Art Studies and Pedagogy. Dialectics of Interrelation and Interaction: Proceedings of the 7th International Interuniversity Scientific and Practical Conference]. St. Petersburg, Tsentr Nauchno-Informatsonnykh Tekhnologii "Asterion" Publ., 2019, issue 7, pp. 140–144 (in Russ.).
4. Gulyaeva G.S. Realistic Painting of the 20th Century China in the Context of Cultural Visualization, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 1, pp. 32–43. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-1-32-43 (in Russ.).
 5. Vinogradova N.A. *Iskusstvo srednevekovogo Kitaya* [The Art of Medieval China]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Khudozhestv SSSR, 1962, 102 p.
 6. Zavadskaia E.V. *Ehsteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya* [Aesthetic Problems of Painting in Old China]. Moscow, Nauka Publ., 1975, 280 p.
 7. Malyavin V.V. *Molniya v serdtse. Dukhovnoe probuzhdenie v kitaiskoi traditsii* [Lightning in the Heart. Spiritual Awakening in the Chinese Tradition]. Moscow, Natalis Publ., 1997, 368 p.
 8. Osenmuk V.V. *Chan' – buddiiskaya zhivopis' i akademicheskii peizazh perioda Yuzhnaya Sun (XII–XIII veka) v Kitae* [Chan Buddhist Painting and Academic Landscape of the Southern Song Period (12nd–13rd Centuries) in China]. Moscow, Smysl Publ., 2001, 384 p.
 9. Kovalevskiy Ya.V. *Mir prostranstva v peizazhnoi zhivopisi srednevekovogo Kitaya X–XIV vv.* [The World of Space and Landscape Painting of Medieval China 10th–14th Centuries], Cand. art sci. diss. abstr. Barnaul, 2009, 22 p.
 10. Cahill J. *Chinese Painting*. Geneva, Skira Publ., 1960, 213 p.
 11. Pen P. *Why Are So Few Paintings Depicting the Sea in the Chinese Landscape, and If There Are Any, Then the Sea Is Painted in Just a Few Strokes?* Available at: <https://www.zhihu.com/question/22122253> (accessed 18.09.2023) (in Chin.).
 12. Pan F. On the Spread of Western Painting to the East and the Chinese Painting Innovation, *Journal of Xiamen University: Philosophy and Social Sciences*, 1999, no. 2, pp. 120–124 (in Chin.).
 13. Chiang Y. *The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting*. London, Methuen & So Publ., 1960, 239 p.
 14. Yao J. Zong Bing's Comments in "Preface to Painting Landscapes", *The World of Calligraphy and Painting*, 2019, no. 4, pp. 13–15 (in Chin.).
 15. Zong Bing. Preface to Painting Mountains and Waters, *Antologiya daoskoi filosofii* [Anthology of Taoist Philosophy]. Moscow, Klyshnikov-Komarov i Ko Publ., 1994, pp. 331–342 (in Russ.).
 16. Wang L. *Historical Materials and Related Studies Devoted to the Period of Landscape Painting Formation*, Cand. art sci. dis. University of Guansi Publ., 2012, 102 p. (in Chin.).
 17. Jiang D. *Razvitie zhanra peizazh v kitaiskoi maslyanoi zhivopisi XX – nachala XXI v.* [The Landscape Genre Development in Chinese Painting of the Early 21st Century], Cand. art sci. dis. St. Petersburg, 2018, 135 p.
 18. Belozerova V.G. The Spatial Constructions in Chinese Fine Art from the Han to Tang Dynasty, *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XLII nauchnaya konferentsiya (26–28 marta 2012 g.)* [State and Society in China: the 42nd Scientific Conference (March 28–26, 2012)]. Moscow, 2012, vol. 2, pp. 373–379 (in Russ.).
 19. Yang Yi. Seascape and the Evolution of Its Aesthetics, *Universitetskii nauchnyi zhurnal (filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiya i iskusstvovedenie)* [Humanities and Science University Journal (Philology and Archeology, World History, Art History)], 2018, no. 40, pp. 187–193. DOI: 10.25807/PBH.22225064.2018.40.187.193 (in Russ.).
 20. Wang B. *History of Chinese Painting*. Shanghai, 1983, 231 p. (in Chin.).
 21. Chen Zh. *A Study of the Chinese Painting Aesthetics*. Beijing, 2019, 247 p. (in Chin.).
-
-