УДК 75.03
DOI: 10.62625/2782-1889.2026.78.78.014
EDN: QAJHBW

Ту Чжунь

Техники китайской живописи и приемы пространственной организации в свитке Гу Хунчжуна «Ночное пиршество у Хань Сицзая» второй половины X века

«Ночное пиршество у Хань Сицзая» (кит. «韩熙载夜宴图») – дошедшее до нас произведение придворного художника Гу Хунчжуна (ок. 910–980) царства Южная Тан (937–975). Это один из классических образцов повествовательной живописи того периода. Сюжет свитка связан с частной жизнью влиятельного сановника Хань Сицзая, однако художественная ценность произведения не исчерпывается отображением придворного эпизода. В статье свиток рассматривается как памятник, в котором техника гунби, линейный рисунок, цвет и организация интерьера задают сам способ чтения изображения. Основной вопрос состоит в том, как эти средства превращают сцену частного пира в протяженное, расчлененное и внутренне напряженное художественное пространство. Особое внимание уделяется связи контурной линии, минеральной полихромии, ширм и горизонтального формата ручного свитка. Их сочетание делает изображение одновременно открытым для зрителя и отделенным системой внутренних границ. В историческом отношении произведение остается важным источником для изучения политической культуры Южной Тан, костюма, музыки и предметной среды X в.; в художественном отношении оно демонстрирует высокий уровень ранней нарративной свитковой живописи и ее влияние на последующую традицию фигуративного жанра.
Ключевые слова: «Ночное пиршество у Хань Сицзая»; повествование в формате ручного свитка; гунби и полихромная раскраска; ширма; придворная академическая живопись

Ту Чжунь
Санкт-Петербургский государственный университет, Институт истории.
Аспирант кафедры истории искусств (научный руководитель – кандидат искусствоведения, художник-реставратор высшей категории В. С. Торбик).
199034 Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5.
E-mail: tuzhun0827@gmail.com
ORCID: 0009-0009-0152-8142; SPIN-код: 2376-3198; AuthorID: 1294551

Tu Zhun

Chinese Painting Techniques and Spatial Organization in Gu Hongzhong's Handscroll "Night Revels of Han Xizai" (Second Half of the 10th Century)

"Night Revels of Han Xizai" («韩熙载夜宴图») is an extant work by Gu Hongzhong (c. 910–980), a court painter of the Southern Tang, and one of the classical examples

© Ту Чжунь, 2026: текст (для указания авторства).
Статья распространяется на условиях лицензии CC BY 4.0

of narrative painting from the Southern Tang period (937–975). Although the subject of the scroll is the private life of the high official Han Xizai, the artistic significance of the work cannot be reduced to the depiction of a court anecdote. This article treats the handscroll as a work in which the gongbi technique, line, colour, and the arrangement of the interior shape the very mode of pictorial reading. The main question is how these means transform a banquet scene into an extended, segmented, and internally tense artistic space. Particular attention is paid to the relationship between contour line, mineral polychromy, screens, and the horizontal format of the handscroll. Through their interaction, the image becomes simultaneously accessible to the viewer and separated by a system of internal boundaries. Historically, the scroll is an important source for the study of Southern Tang political culture, costume, music, and material environment; artistically, it demonstrates the high level of early narrative handscroll painting and its influence on the later tradition of figure painting.
Keywords: "Night Revels of Han Xizai"; handscroll narrative; gongbi and polychrome painting; screen; court academic painting.

Tu Zhun
St Petersburg State University, Institute of History.
Postgraduate student of the Department of Art History (academic advisor: PhD in Art History, Restorer of the highest category V. S. Torbik).
Russia, 199034, St Petersburg, Mendeleyevskaya Liniya, 5.
E-mail: tuzhun0827@gmail.com
ORCID: 0009–0009–0152–8142; SPIN-code: 2376–3198; AuthorID: 1294551

В X в. государство Южная Тан, расположенное на юге Китая, существовало в условиях политической нестабильности, внутренней борьбы и внешнего давления. Его последний правитель Ли Юй (937–978), вошедший в историю также как выдающийся поэт, с подозрением относился к сановнику Хань Сицзаю, происходившему из северной аристократической среды. Согласно «Сюаньхэ хуапу» («Каталогу живописи эпохи Сюаньхэ», 1119–1125), Ли Юй поручил придворному художнику Гу Хунчжуну тайно посетить дом Хань Сицзая и, «распознав увиденное глазом и запомнив сердцем» (кит. 目识心记), выполнить изображение. Частная сцена, переданная средствами придворной фигуративной живописи, одновременно сочетает изображение наблюдаемого пространства с логикой ручного свитка и бытового повествования. Поэтому далее свиток анализируется не как простое сопровождение исторического анекдота, а как художественная конструкция, где композиция, линия, цвет и предметный мир задают порядок зрительского видения [7].

Для искусствоведческого анализа здесь важна не столько проверка сюжетного источника, сколько то, каким образом технические

приемы становятся носителями содержания. Линия, цвет, протяженность свитка, паузы между сценами, ширмы и мебель не просто оформляют изображение – они управляют видимостью события, открывая одни фрагменты и скрывая другие. Отсюда вытекает основной вопрос статьи: как язык живописи гунби участвует в построении художественного пространства и смысловой напряженности сцены.

«Ночное пиршество у Хань Сицзая» представляет собой горизонтальный свиток на шелке с полихромной росписью; его размеры составляют 28,7 см в высоту и 335,5 см в длину. В научной среде распространено мнение, что дошедший до нас вариант является копией, относящейся к эпохе Северной Сун (960–1127), однако он достоверно сохраняет стиль и содержание оригинала периода Южной Тан (937–975). На свитке имеются оттиски печати «Шаосюнь» времени Южной Сун (1127–1279), Сун Ло (начало династии Цин), а также императорских дворцовых печатей собраний Цяньлуна, Цзяцина и Сюаньтуна, что свидетельствует о последовательной и документируемой истории бытования произведения. Автор, Гу Хунчжун, состоял дайчжао (придворным художником высшего ранга) в академии живописи Южной Тан. Он специализировался на изображении людей и особенно искусно передавал психологические состояния персонажей в тех или иных обстоятельствах и сцены повседневной жизни. Главный герой свитка – Хань Сицзай, потомок шаньдунской аристократии, человек энциклопедических знаний и талантов, – находился под подозрением у государя. Его ночные пиршества и демонстративная распущенность в действительности являлись скрытой политической тактикой самосохранения. Получив тайное поручение, живописец Гу Хунчжун, благодаря исключительной памяти и высочайшему мастерству письма, зафиксировал пиршество, насыщенное политическими аллюзиями. «Ночное пиршество у Хань Сицзая» рассматривается как один из наиболее зрелых образцов в истории китайской фигуративной живописи по степени совершенства композиционно-нарративного построения и живописной техники [9, с. 54–57].

Хань Сицзай как объект наблюдения отнюдь не является полностью пассивным. Источники фиксируют, что он «знал о подозрениях Ли Юя в отношении себя»[1]. Его предание чувственным удовольствиям с большой вероятностью было рассчитанной политической инсценировкой. В свитке его взгляд часто скользит или опущен вниз – он избегает прямого зрительного контакта как с персонажами изображения, так и с потенциальным наблюдателем (императором). Такая позиция «не-взгляда» может быть прочитана как мягкое сопротивление: принимая неизбежность быть увиденным, он не хочет выглядеть полностью «прирученным» и отказывается от общения, предполагающего безусловное подчинение. Следовательно, свиток демонстрирует не подлинную интимность, а спектакль, «самостоятельно поставленный для просмотра императором»[2].

Художник Гу Хунчжун использует непрерывную (континуальную) композицию: при помощи ширм, ложа и других предметов обстановки он тонко расчленяет время и пространство, формируя пять автономных, но связных сцен – «Слушание музыки», «Созерцание танца», «Краткий отдых», «Чистое дуновение (игра на духовых)» и «Завершение пира». Подобная смысловая организация не только воплощает эстетику китайской живописи «смены видов при движении», но и выстраивает своего рода театр власти. Многократно повторяющиеся в свитке ширмы являются ключом к интерпретации всей композиции. Они разделяют мужчин и женщин, хозяев и гостей, зону представления и зону отдыха, однако это разделение чаще всего полупрозрачно и допускает подглядывание. Ширмы одновременно создают иллюзию приватности и намекают на возможность повсеместного наблюдения, тем самым они становятся символом размытости границ власти. Ночное пиршество в доме Хань Сицзая физически является частным пространством, но из-за внимания императора и присутствия чиновников оно превращается в политизированное полупубличное поле. Именно эта неопределенность границы между частным и публичным выступает визуальной проекцией социальных сдвигов позднетанского периода и кризиса политического доверия. Пространство пира становится миниатюрной моделью политической системы.

Положение художника Гу Хунчжуна также внутренне противоречиво. Он выступает глазами и ушами монарха и обязан достоверно «докладывать», вместе с тем он мастер высокого уровня, неизбежно осуществляющий субъективный отбор и эстетическую обработку материала. Выбор эпизодов, фиксация мимики и жестов, моделирование атмосферы – всё это пронизано личным пониманием и социально-культурными кодами. Так, общая тональность свитка одновременно пышна и упадочна: краски насыщенны, но в них скрыта усталость. Это может быть не только попыткой проникнуть в психологическое состояние Хань Сицзая, но и неосознанной фиксацией «предсмертного» настроения поздней Южной Тан [2, с. 538–550].

Для дальнейшего анализа мы выделили три уровня: композиционного членения пространства, линейно-пластической организации фигур и предметов, а также цветовой системы. Такое построение позволяет уйти от простого пересказа пяти эпизодов и показать, что техника свитка не является внешней ремесленной оболочкой сюжета. Через нее складываются представления о частном пространстве, статусе персонажей и скрытом напряжении изображенного пира.

Композиционный анализ

С помощью изображения ширм, ложа и иных предметов обстановки как естественных разделителей пространство свитка изящно расчленяется на пять связанных эпизодов. Изображение не фиксирует единичный момент; напротив, за счет многократного повторения одного и того же персонажа показывается продвижение сюжета через разные стадии ночного пира. В китайской живописи этот приём относится к зрелым моделям композиции с непрерывным повествованием [1, с. 48]. Каждый фрагмент может восприниматься как отдельная завершенная сцена, но благодаря направлению движений персонажей и логике интерьерной расстановки переходы осуществляются естественно, формируя ощущение течения времени. Ширмы и занавеси здесь не декоративный фон, а «монтажные инструменты» повествования в формате рукописного свитка [18,

с. 37–56]. Они разрезают внутреннее пространство на ряд полуоткрытых и полузакрытых модулей: с одной стороны, прерывают прямой взгляд, с другой – оставляют щели и обходные траектории для «входа» и «выхода» зрительского внимания. Вертикальные стойки ширм и повторяющиеся орнаменты, будучи развернуты в горизонтальной протяженности свитка, создают ритмизованную визуальную пульсацию, подобную метроному: зритель совершает переход от одной сцены к другой через режим вынужденной паузы – повторного погружения. Одновременно отношения заслона и открытости, задаваемые ширмами, выстраивают многоплановый порядок групповой композиции, подчеркивая структурное различие между «теми, кто видим» и «теми, кто может скрыться». Таким образом, приватность ночного пира определяется не отсутствием свидетелей, а предстает как видимость, тщательно управляемая границами, заданными предметной средой [4, с. 131–133].

Всего в свитке изображено 46 персонажей; Хань Сицзай появляется на протяжении всего произведения пять раз. Изменения в его одежде, позах и мимике раскрывают сложность и неоднозначность внутреннего состояния героя. Среди гостей – чиновники и литераторы, включая чжуанъюаня (то есть лучшего на экзамене по отбору чиновников) Лан Цаня, доктора ведомства Тайчан Чэнь Чжиюна, а также Цзывэй-лана Чжу Сяня и др. На свитке представлены музыканты и танцовщицы: сестра Ли Цзяминя играет на пипе, Ван Ушань танцует «Лю яо», группа исполнителей играет на флейтах и сяо. Среди присутствующих есть и монах – наставник Дэмин; он появляется в сцене созерцания танца, подчеркивая тонкую и амбивалентную связь между мирским и религиозным.

Первая сцена – «Слушание музыки». Хань Сицзай и одетый в красное чжуанъюань Лан Цань, недавно занявший первое место на высшем государственном экзамене Южной Тан, сидят на ложе и слушают игру на пипе в исполнении сестры Ли Цзяминя, служившей при дворцовом музыкальном ведомстве. Присутствующие сосредоточены, по-разному переданы выражения их лиц.

Вторая сцена – «Созерцание танца». Хань Сицзай сам отбивает ритм на барабане, аккомпанируя танцовщице Ван Ушань.

Его друг, монах Дэмин, неловко отворачивается, что создает выразительный контраст.

Третья сцена – «Краткий отдых». Хань Сицзай сидит на ложе, моет руки и беседует со служанкой. Показан интимный момент во время паузы между событиями пира.

Четвертая сцена – «Чистое дуновение (игра на духовых)». Хань Сицзай с обнаженной грудью и животом сидит на стуле и слушает совместное исполнение на флейтах и сяо; его поза и выражение лица демонстрируют раскованность и ленивую расслабленность.

Пятая сцена – «Завершение пира». Пир подходит к концу: Хань Сицзай с барабанной палочкой в руке прощается с гостями; в его лице читаются одиночество и печаль.

Для этой композиции особенно важен сам способ просмотра ручного свитка. Его невозможно воспринять сразу: изображение открывается постепенно, по мере разворачивания. Зритель входит в интерьер, задерживаясь у границ, заданных ширмами и мебелью, и каждый новый фрагмент заново выстраивает дистанцию между ним, персонажами и политическим подтекстом изображения. Именно поэтому горизонтальный формат оказывается не только удобной формой повествования, но и самостоятельным средством художественной организации времени. Во всем свитке действует принцип континуального повествования, то есть соединения разновременных эпизодов в пределах одного изображения.

Анализ живописной техники

В данном свитке линия важна не только как графический контур. Она задает форму, направление движения и отношения между фигурами, вещами и пространственными границами. Поэтому анализ линейного рисунка связан не столько с названием приема, сколько с тем, как контур распределяет ритм повествования, различает социальные роли и соединяет отдельные эпизоды в цельную композицию.

В свитке изысканно применен контур «линия – железная проволока» (кит. 铁线描, тесяньмяо)[3]. Он наследует традиции линейного рисунка, идущие от Гу Кайчжи (344–406) и У Даоцзы (ок. 680–740).

Кисть ведется тонко, упруго и плавно, «как шелковая нить, выпускаемая весенним шелкопрядом». Линии складок одежды организованы с точным соотношением редких и густых участков, благодаря чему фактура читается отчетливо. В изображении мужских персонажей складки чаще имеют угловатые изломы и лаконичную структуру, тогда как у женских фигур линии мягче и содержат больше криволинейных изгибов. Посредством пластики тела, костюма и позы сидящих персонажей художник разграничивает социальные роли – гостей, музыкантш, служилых людей и т. п.

Изображение предметной среды – ширм, столиков, низких столов, лож и подставок для музыкальных инструментов – построено преимущественно на работе «центральным кончиком» кисти (кит. 中锋, чжунфэн)[4] при вспомогательном использовании ее бокового кончика (кит. 侧锋)[5], что формирует систему прямых и ломаных линий. Линейное усилие в этих фрагментах равномерно, это наиболее типичный вариант техники «линия – железная проволока» для контура. Очертания мебели складываются в основном из достаточно прямых, ритмически устойчивых линий. Качество линии здесь более жесткое, начало и завершение штриха отчетливо обозначены, почти отсутствуют заметные остановки и «переломы» темпа. Такая манера усиливает конструктивность изображенных предметов и создает в композиции устойчивый пространственный порядок [7, с. 43].

Внутреннее пространство замкнуто, но не производит давящего впечатления, подчеркивая приватность ночного пира. По сравнению с линиями фигур, линии мебели почти не несут эмоционально-ритмической нагрузки, а акцентируют пропорции, симметрию и членение художественного поля. Так, вертикальные рамы ширм и горизонтальные балки столиков часто переданы повторяющимися параллельными линиями, выполняющими функцию разделения сцен и направления взгляда. Колорит предметов обстановки также предельно сдержан: обычно применяется ровная заливка светло-охристых и бледно-коричневых тонов. Цвет не следует за колебаниями линии, демонстрируя логику традиционной живописи гунби (кит. 工笔画)[6] – «форма задается линией, а цвет

лишь следует форме». Подобная обработка предотвращает перетягивание внимания на мебель, закрепляя ее в роли повествовательного фона. Контрастируя с мягкими, текучими линиями фигур, эта устойчивость служит «пространственным каркасом» композиции [13, с. 1–16].

Особого внимания заслуживает прием «картины в картине» на ширмах. Он, как правило, выполняется более легкой кистью и более светлой окраской, что создает иерархию планов по отношению к фигурам переднего плана. Прием «картины в картине», с одной стороны, указывает на утонченный вкус хозяина как представителя литераторско-ученой среды, а с другой – заставляет зрителя в пределах одного изображения пережить две оптики восприятия: пристальный взгляд на пирующих и предметы утвари и перенос внимания к более далекому, идеализированному пейзажному образу [3, с. 53–58]. Тем самым ширма становится медиатором между реальностью и воображаемым, между открытостью и сокрытием.

Все предметы в сценах выписаны предельно точно и обладают документальной значимостью. Они выступают не только декоративными деталями, но и носителями повествовательной функции и маркерами статуса. Планировка интерьера, орнаменты ширм, узоры ковров и другие элементы наглядно отражают эстетические представления придворной культуры Южной Тан [14, с. 105–113].

В трактовке человеческих фигур художник отходит от танского канона «полнотелости» и обращается к более стройным, изящным и утонченным типажам. Особое внимание уделяется индивидуальным характеристикам: высокий головной убор и красивая борода Хань Сицзая, молодая и элегантная стать Лан Цаня переданы живо и убедительно. Умение автора схватывать мимолетные выражения лица можно назвать образцовым: смущенное уклонение монаха Дэмин, сосредоточенная вовлеченность Хань Сицзая во время игры на барабане, а также его отчужденная печаль в сцене завершения пира – всё это выписано с поразительной психологической точностью.

Складки одежды – наиболее «концентрированная» зона линейного рисунка во всем свитке: по характеру линий они отчетливо отделены от предметной обстановки и демонстрируют более выраженную каллиграфичность и ритмическую организованность. В основе лежит сложный тип линии, построенный преимущественно на приеме юсы-мяо (кит. 游丝描, ‘линия, подобная плывущей шелковой нити’). Линии складок тонки, непрерывны; толщина штриха меняется едва заметно, движение кисти плавно и протяженно, что создает ясное ощущение непрерывности. Подобная манера лучше всего подходит для отображения мягкой фактуры шелковых тканей и соответствует иерархии придворного костюма в среде Южной Тан [10, с. 31–33].

Линия передает в свитке не только очертание, но и движение. Удар барабана, разворот корпуса, склоненная голова, жест прислушивания требуют разного характера складок и разной плотности штриха. Поэтому одежда не повторяет готовую схему: ее рисунок соотнесен с поворотом тела и изменением центра тяжести. В западной живописи объем часто создается светотенью; в китайской традиции он во многом строится линией. В области плеч и локтей штрихи сгущаются, у подола становятся свободнее и передают естественное ниспадание ткани. В последовательности сцен эти изменения задают зрительный ритм: в более напряженных эпизодах линия усложняется, в спокойных – становится лаконичнее [12, с. 37–39].

Линейная проработка лица выполнена с предельной сдержанностью, однако отличается исключительной точностью. В целом рисунок лица не стремится к реалистически-анатомической достоверности: приоритет отдан передаче духовного, а не внешнего формального сходства.

Контур лица проведен тонкой и устойчивой линией, выполненной приемом «сцентрированной кисти» чжунфэн; изменения толщины минимальны, повороты чрезвычайно плавны, намеренно избегаются резкие, преувеличенные изломы. Цель – сохранить корректность и устойчивость лицевой структуры и тем самым оставить пространство для последующей цветовой проработки.

В изображении глаз верхняя линия века несколько усилена, тогда как нижняя предельно облегчена или даже опущена, разрез глаз вытянут, ресницы не акцентируются, мазок остается чистым и не допускает декоративности. Нос намечается крайне бледной линией либо сочетанием линии и легкого цветового штриха, чаще используется «теневая линия переносицы» вместо сплошного контура, крылья носа почти не прорисовываются. Линия рта короткая, легкая и собранная, в уголках заметны небольшие вариации нажима и подъема, позволяющие передать эмоциональное состояние.

Фигура Хань Сицзая неоднократно появляется в свитке, в его лицевой прорисовке линии кажутся несколько более расслабленными, а моделировка нижней челюсти и носогубных складок выражена сильнее, чем у других персонажей. Это различие обусловлено не колористикой, оно решается средствами линии – ее «весом», степенью нажима и характером поворотов; тем самым проявляется наблюдательность художника и его оценка психологического состояния героя.

Использование цвета

Исследование колорита свитка важно не только с точки зрения анализа пигментов и насыщенности красочного слоя. Через цвет выстраивается глубина интерьера, задаются зрительные акценты, различаются материалы и социальный статус персонажей. Поэтому полихромия в статье рассматривается как часть художественного языка гунби: она связывает материальную технику письма с психологической атмосферой сцены.

Различные материалы передаются в свитке соотношением толщины красочных слоев и пропорций между цветом линии и цветом заливки. Кожа обычно пишется легкой лессировкой светло-охристых тонов с едва заметным румянцем, границы форм слегка размыты, что создает мягкие переходы. Шелковые ткани, напротив, сначала четко очерчиваются линейным рисунком, затем перекрываются более насыщенными красочными слоями, а на вершинах складок высветляются светлым тоном, формируя ощущение тонкой, но сияющей фактуры. Лакированная деревянная мебель чаще пишется ровными

темными плоскостями, линия при этом, наоборот, редуцируется, и «вес» предметов достигается за счет массивности больших темных пятен. Эти три способа письма задают в едином интерьерном пространстве ясное представление о тактильных свойствах поверхностей: кожа – самая «легкая», шелк – промежуточный, мебель – самая «тяжелая» [11, с. 29–71].

Хотя заглавие указывает на ночное пиршество, произведение не моделирует ночной пейзаж посредством видимого источника света (ореолов лампад и свечей, проекций теней). Вместо этого образ ночи создается через замкнутость интерьера и тональную регуляцию: темная мебель и ширмы образуют обширные массивы плотного цвета, понижая общую светлоту; кожа персонажей и одежды музыкантш выступают из темного фона более светлыми пастельными и теплыми тонами – подобно локальному «проявлению» в затемненном помещении; а разделительные полосы воды и участки пустого фона между фрагментами словно встраивают «ночные паузы». Иными словами, ночь здесь воспроизводится не как природное явление, а как психологическая атмосфера посредством цветовых плоскостей и пространственных границ [16, с. 32–38].

В свитке колорит строится преимущественно на минеральных пигментах – азурите (кит. 石青, шицин), малахите (кит. 石绿, шилюй), киновари (кит. 朱砂) и свинцовых белилах (кит. 铅白). Тональность в целом сдержанная и благородная. Насыщенность красок высока, однако многослойные лессировки (кит. 罩染) смягчают звучание цвета и не допускают резкости, между крупными цветовыми пятнами выдержан устойчивый баланс теплого и холодного. Цвет здесь не передает реалистическую светотень, а подчинен декоративной задаче и символике статуса. Это отражает зрелую систему «насыщенного тона» (кит. 重彩) в придворной живописи Южной Тан.

В цветовом решении костюмов четко задана иерархия главного и второстепенного. Цвет одежды Хань Сицзая меняется от сцены к сцене, но он всегда остается заметной фигурой, хотя контраст строится по-разному.

В эпизоде слушания музыки на нем темный, сине-черный халат, который выделяется на фоне красного одеяния Лан Цаня и светлой одежды слуг и музыкантш. Во время танца Хань Сицзай уже одет в светло-желтый халат. Здесь его фигура контрастирует с темной одеждой гостей и ярким костюмом танцовщицы. В сцене отдыха он снова в темном халате рядом со служанками в светлых одеждах. Во время исполнения музыки на духовых инструментах Хань Сицзай изображен с обнаженной грудью и в белой нижней одежде; на фоне ярких костюмов музыкантш взгляд зрителя вновь обращается к нему. В сцене прощания его светло-желтая одежда выделяется среди темных и ярких нарядов гостей.

При этом художник не окрашивает всех остальных персонажей одинаково. Насыщенные цвета сохраняются и в их одежде, поэтому сцены остаются разнообразными, а положение Хань Сицзая в композиции подчеркивается без единого шаблона.

Музыкантши и танцовщицы чаще представлены в теплых и ярких цветах. Лица придворных дам высветлены: в технике прослеживается продолжение танской «трёхбелильной» манеры (кит. 三白法)[7], что усиливает визуальную выразительность; мужские лица, напротив, трактованы более темным тоном, нередко с использованием охристо-коричневых красок (кит. 赭石). Колорит образов слуг нейтрален и выполняет роль перехода и визуального «регулятора». Благодаря такому распределению цвета композиция формирует отчетливую сословную структуру, не превращаясь в хаотичную сцену пиршества. При этом нарядная, роскошная палитра самого празднества контрастирует с меланхолией Хань Сицзая – здесь цвет выступает индикатором психологического состояния.

Применение многослойной моделировки (послойного наложения красок) делает колорит плотным и одновременно сохраняет ощущение прозрачности, фактура кожи и тканей передана тонко и деликатно. Контуры персонажей, мебели и предметов обихода намечены светлой тушью по шелку. Далее цвет одежды кладется крупными плоскостями равномерной заливкой, после чего постепенно углубляется лессировками. Лица и кисти рук прорабатываются в самом конце, их тон чрезвычайно легкий и почти прозрачный.

Глубина решена в условно-плоскостной манере: не стремясь к западной линейной перспективе с единой точкой схода, художник обозначает пространство через масштаб фигур и отношения перекрывания (передний–задний план). Изображение мебели и музыкальных инструментов дается под определенным углом, что свидетельствует о поисках передачи пространства [15, с. 8–10].

Если рассматривать технику гунби с полихромной росписью как процесс, то живописная поверхность здесь ближе к поэтапному принципу «плоскостная прокладка – раздельная подкраска – лессировка» (кит. 平涂 - 分染 - 罩染), где цвет наращивается последовательно. Сначала крупные цветовые массы укладываются светлыми тонами, затем в пределах той же или близкой гаммы выполняется раздельная подкраска (кит. 分染), уточняющая складки и переломы формы, и наконец тончайшие лессировочные слои сводят колорит воедино и усиливают акцентные участки, формируя обобщенное ощущение цвета – яркого, но не вульгарного. Зернистость и высокая укрывистость минеральных пигментов (например, азурит, малахит и др.) придают орнаментам тканей, занавесям и коврам более выраженную материальную «тяжесть», тогда как участки кожи и руки прописаны более тонкими, разреженными слоями, чтобы не конкурировать с одеждой за внимание зрителя. Детали, касающиеся свойств традиционных красок, их растирания, промывки и способов закрепления, можно сопоставить с систематическим обзором колористики китайской живописи у Юй Фэйаня [17].

Поскольку шелковая основа отличается специфическими свойствами впитывания и расплывания, нанесение цвета здесь особенно чувствительно к соотношению воды и клее-квасцового раствора[8]. Чрезмерная подготовка основы делает красочный слой плоским и вязким, а недостаточная – ведет к подтекам и размывам. Соответствующие материально-технологические и консервационные аспекты обсуждаются и в исследованиях по выявлению состояния памятников и реставрации [8]. Это медиумное ограничение, в свою очередь, объясняет «сдержанность» произведения: устойчивость общего тона достигается множеством

тонких наслоений, а не разовым нанесением густого, насыщенного цвета. Так, в сцене «Слушание музыки» палитра относительно экономна, остается больше пустот, благодаря чему внимание легче концентрируется на деталях пальцев и струн; в сцене «Созерцание танца» яркость повышается за счет танцевального костюма и узоров, и зрительный центр становится более определенным; в «Кратком отдыхе» колорит снова «падает», а светлые тона одежд служанок и предметов работают как переход; в «Чистом дуновении (игре на духовых)» при наличии декоративности сидящих рядом музыкантов общий строй остается более сдержанным – словно шум праздника сжат в низкий регистр; в «Завершении пира» более темная мебель и паузы между эпизодами создают эффект охлаждения.

Если поместить этот свиток в логику академической гунби-живописи эпохи Пяти династий (907–960) – Двух Сун (960–1279), то формула «увиденное распознать глазом и запомнить сердцем» (кит. 目识心记) скорее означает следующее: после краткого наблюдения художник фиксировал в памяти ключевые отношения (расположение персонажей, их взаимодействие, расстановку предметов), затем, опираясь на распространенные в живописной академии схемы пиршественных сцен и типизированные формулы изображения фигур, выстраивал каркас и уже потом «рихтовал» достоверность через мимику и детали. Обсуждение датировки свитка и его копий можно соотнести с исследованиями музея Гугун (Дворцового музея) и атрибуционными описаниями Сюй Банда [9].

Таким образом, проблематика статьи раскрывается на пересечении техники и смысла. Свиток представляет интерес не только как памятник придворной живописи и изображение конкретного исторического эпизода, но как пример того, как технические средства китайской живописи – линия, цвет, композиционное членение и формат ручного свитка – создают особый тип художественного пространства.

«Ночное пиршество у Хань Сицзая» способно вновь и вновь порождать новые смыслы, свободно перемещаясь между изображением исторического факта, бытовым (нравоописательным)

жанром и политической аллегорией. Ключ к разгадке свитка кроется не только в самом сюжете, но прежде всего в том, как форма и техника произведения с предельной точностью организуют зрительский опыт. Ширмы, лежанки и низкие столики расчленяют интерьерное пространство на управляемые «единицы видимости»; повторяемость персонажей и ритмические колебания движения разлагают время на горизонтально читаемую последовательность эпизодов. В то же время структурная дисциплина линейного рисунка в манере тесяньмяо («линия – железная проволока») и выверенное послойное наложение красок придают этой срежиссированной повествовательности почти документальную убедительность.

В этом смысле свиток не просто фиксирует, как Хань Сицзай устраивал ночной пир, но и демонстрирует, каким образом власть посредством изображения получает пропуск в частное пространство. Императорский взгляд и взгляд зрителя накладываются друг на друга в самом процессе развертывания ручного свитка: всякий раз, задерживаясь у границы, заданной ширмой, следуя между пятнами света и тени за рукавами танцовщицы и ударной колотушкой, зритель повторяет акт подглядывания, заранее сконструированный произведением. Его ценность для истории искусства заключается не только в том, что перед нами высококлассный образец дворцовой академической живописи гунби (кит. 院体工笔), но и в том, что это ключевой материал для понимания того, как повествовательные свитки периода Пяти династий – Двух Сун, сплавляя носитель, процедуру восприятия и отношения во власти, выстраивают единую визуальную механику [6].

В историческом измерении свиток является ценнейшим источником для изучения политической культуры Южной Тан, а также костюма, музыки и предметного мира эпохи. В художественном измерении он воплощает вершину ранней традиции нарративного ручного свитка: типажи и пластика фигур, колористические приемы и способы организации пространства оказали долговременное и глубокое влияние на последующее развитие китайской живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В первой части сочинения Чжоу Ми (династия Южная Сун) «Гуйсинь цзаши» (癸辛杂识, «Разные записи с улицы Гуйсинь») говорится: «После вступления на престол Ли Юй с подозрением относился к выходцам с Севера; некоторые из них были отравлены. Опасаясь навлечь на себя беду, Хань Сицзай предался разгульному образу жизни…»

[2] Подробнее про анализ визуального взаимодействия, взгляда и положения Хань Сицзая в изображении см.: [11, с. 29–71] .

[3] «Линия – железная проволока» (кит. 铁线描) – техника, при которой энергичные тонкие прямые линии имеют жесткие изгибы, как у перегнутой проволоки, выполняются кончиком кисти.

[4] Прием «сцентрированный кончик» (кит. 中锋), при котором кисть ведется строго вертикально к бумаге.

[5] Прием «бок кончика; боковой кончик; наклоненный кончик; косой кончик», при котором кончик кисти отклонен по отношению к ее оси, кисть движется под небольшим углом, при этом ее кончик не удерживается по центру черты, а скашивается вбок, в результате чего один край линии выходит ровным, а другой – нет.

[6] Гунби (кит. 工笔画, ‘тщательная кисть’) – тщательная, тонкая, детализированная манера живописи.

[7] В китайской портретной живописи у женщин лоб, нос и подбородок покрывают белилами.

[8] Клее-квасцовый раствор (кит. 胶矾) применяется при подготовке бумаги или шелка для китайской живописи. Его наносят на основу, чтобы уменьшить впитывание воды и красок, предотвратить их растекание и облегчить нанесение тонких цветовых слоев. Раствор обычно готовят из животного клея и квасцов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белозерова В. Г.* Китайский свиток. М. : РИО ГосНИИР, 1995. EDN: YQBWZF.

2. *Белозерова В. Г.* Традиционное искусство Китая : в 2 т. Т. 1 : Неолит – IX век. М. : Издательский дом РГГУ, 2016. EDN: YIYXTB.

3. *Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. М. : Изобразительное искусство, 1972.

4. *Гао Сян.* Лян цзянь Мин дай цзусянь хуасин дэ цзяньцэ юй яньцзю [Гао Сян. Техническое обследование и исследование двух портретов предков эпохи Мин] // Гугун сюэкань [Научный журнал Дворцового музея]. 2022. Вып. 23. С. 455–467. URL: https://www.dpm.org.cn/Uploads/File/2023/02/15/u63ec4c2a5674b.pdf (дата обращения: 22.02.2026) (на кит. яз.; 高翔. 《两件明代祖先画像的检测与研究》[J]，《故宫学刊》，2022年总第23辑，第455－467页。).

5. *Го Бинли.* Хань Сицзай еянь ту гоуту луньси [Го Бинли. Анализ композиции свитка «Ночное пиршество у Хань Сицзая»] // Хэнань цзяоюй сюэюань

сюэбао (чжэсюэ шэхуэй кэсюэ бань) [Вестник Хэнаньского педагогического института. Философия и общественные науки]. 2010. № 3. С. 131–133 (на кит. яз.; 郭炳利.《韩熙载夜宴图〉构图论析》[J]，《河南教育学院学报（哲学社会科学版）》，2010年第03期，第131－133页。).

6. Гугун боуюань. Гу Хунчжун. Хань Сицзай еянь ту цзюань (цзанпин синси) [Дворцовый музей. Гу Хунчжун. Свиток «Ночное пиршество у Хань Сицзая» (сведения о музейном предмете)] // Гугун 故宫博物院院刊 URL: https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228200.html (дата обращения: 22.02.2026) (на кит. яз.; 故宫博物院．顾闳中《韩熙载夜宴图》卷（藏品信息）).

7. *Дун Чжэн.* Цун «Хань Сицзай еянь ту» кань Удай шици дэ цзюйцзюй [Дун Чжэн. Мебель эпохи Пяти династий в свете свитка «Ночное пиршество у Хань Сицзая»] // Мэйшу дагуань [Панорама изобразительного искусства]. 2014. № 5. С. 43 (на кит. яз.; 董铮.《从〈韩熙载夜宴图〉看五代时期的家具》[J]，《美术大观》，2014年第05期，第43页。).

8. *Сычёв В. Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока : кат. коллекции. М. : Гос. музей Востока, 2014. 350 с. : ил. ISBN 978-5-903417-46-9

9. *Сюй Банда*. Хань Сицзай еянь ту као [Сюй Банда. Исследование свитка «Ночное пиршество у Хань Сицзая»] // Гу шу хуа вэй э као бянь [Исследование подделок и ошибок в старинной живописи и каллиграфии]. Т. 1. Нанкин : Цзянсу гуцзи чубаньшэ [Цзянсу гуцзи], 1984. С. 156–161 (на кит. яз.; 徐邦达.《韩熙载夜宴图考》[C]//《古书画伪讹考辨》上卷．南京：江苏古籍出版社，1984年，第156－161页。).

10. *Сюй Сяобин, Вэнь Цзяньцзяо.* Хань Сицзай еянь ту чжун дэ игуань фуши као [Исследование одежды и головных уборов в свитке «Ночное пиршество у Хань Сицзая»] // Ишу таньсо [Художественные исследования]. 2009. № 2. С. 31–33. 150 с. (на кит. яз.; 徐小兵、温建娇：《〈韩熙载夜宴图〉中的衣冠服饰考》[J]，《艺术探索》，2009年第02期，第31－33、150页。).

11. *У Хун* (Wu Hung). The “Night Entertainment of Han Xizai” // The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting. London : Reaktion Books, 1996. P. 29–71.

12. *Чжан Личуань.* Цун «Хань Сицзай еянь ту» кань Удай фуши [Чжан Личуань. Костюм эпохи Пяти династий в свете свитка «Ночное пиршество у Хань Сицзая»] // Ишу шэцзи шилунь [История и теория искусства и дизайна]. 2007. № 4 (№ 168). С. 37–39 (на кит. яз.; 张立川.《从〈韩熙载夜宴图〉看五代服饰》[J，《艺术设计史论》，2007年第04期（No. 168），第37－39页。).

13. *Чжан Пэнчуань.* Хань Сицзай еянь ту фаньин дэ шинэй чэньшэ дэ фачжань бяньхуа [Чжан Пэнчуань. Эволюция интерьеров и предметов обстановки, отражённая в свитке «Ночное пиршество у Хань Сицзая»] // Наньцзин ишу сюэюань сюэбао (мэйшу юй шэцзи) [Вестник Нанкинского художественного института (изобразительное искусство и дизайн)]. 2010. № 6. С. 1–16. 213 с.

(на кит. яз.; 张朋川. 《〈韩熙载夜宴图〉反映的室内陈设的发展变化》[J]，《南京艺术学院学报（美术与设计）》，2010年第6期，第1－16、213页。).

14. *Чжан Цзуцюнь, Чжао Хаотянь, Ли Паньи*. Хань Сицзай еянь ту дэ хоухуа чанцзин юй Чжунхуа мэйсюэ тоуши [Чжан Цзуцюнь, Чжао Хаотянь, Ли Паньи. Сценарии «оживления» свитка «Ночное пиршество у Хань Сицзая» и ракурс китайской эстетики] // Вэньхуа Чжунго [Культурный Китай]. 2025. № 2 (вып. 123). С. 105–113 (на кит. яз.; 张祖群、赵浩天、李潘一. 《〈韩熙载夜宴图〉的活化场景与中华美学透视》[J]，《文化中国》，2025年第2期（总第123期），第105－113页。).

15. *Чжоу Юэбин*. Хань Сицзай еянь ту дуаньдай као бянь – цзюцзюй, юэци, удао цзи лии дэн као бянь [Чжоу Юэбин. Проблема датировки свитка «Ночное пиршество у Хань Сицзая»: анализ винной утвари, музыкальных инструментов, танца и ритуальных практик] // Мэйшу цзяоюй яньцзю [Исследования художественного образования]. 2015. № 13. С. 8–10 (на кит. яз.; 周跃兵. 《〈韩熙载夜宴图〉断代考辨－酒具、乐器、舞蹈及礼仪等考辨》[J]，《美术教育研究》，2015年第13期，第8－10页。).

16. *Чжу Лунсин*. Юэ е юэ мэйли — ши си Тан Инь «Тао Гу цзэнцы ту» цзи «Хань Сицзай еянь ту» [Чжу Лунсин. Чем глубже ночь, тем прекраснее: анализ картин Тан Иня «Тао Гу, преподносящий стихотворение» и «Ночное пиршество у Хань Сицзая»] // Гугун вэньюэкань [Ежемесячник китайского искусства Национального дворцового музея]. 2014. № 377. С. 32–38 (на кит. яз.; 朱龍興. 〈越夜越美麗—試析唐寅陶穀贈詞圖及韓熙載夜宴圖〉，《故宮文物月刊》，377期（2014年8月），頁32－38。).

17. *Юй Фэйань*. Чжунго хуа яньсэ дэ яньцзю [Юй Фэйань. Исследование цвета в китайской живописи]. Ханчжоу : Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ [Народное издательство изобразительных искусств провинции Чжэцзян], 2019. ISBN 978-7-5340-7553-7 (на кит. яз.; 于非闇. 《中国画颜色的研究》[M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2019. ISBN 978-7-5340-7553-7.).

18. *Юй Хуэй*. Хань Сицзай еянь ту цзюань няньдай kao — цзянь тань цзаоци жэньу хуа дэ цзяньдин фанфа [Юй Хуэй. Исследование датировки свитка «Ночное пиршество у Хань Сицзая»: к вопросу о методах атрибуции ранней фигуративной живописи] // Гугун боуюань юанькань [Вестник Дворцового музея]. 1993. № 4. С. 37–56. URL: https://www.dpm.org.cn/Uploads/pdf/1913/T00037_00.pdf (дата обращения: 22.02.2026) (на кит. яз.; 余辉. 《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考－兼探早期人物画的鉴定方法》[J]，《故宫博物院院刊》，1993年第4期，第37－56页。).

REFERENCES

1. Belozerova, V. G. *Chinese Scroll.* Moscow: RIO GosNIIR, 1995. EDN: YQBWZF.

2. Belozerova, V. G. *Traditional Art of China*. In 2 vols. Vol. 1: Neolithic–9th century. Moscow: Izdatel'skii dom RGGU, 2016. Pp. 538–550. EDN: YIYXTB.

3. Vinogradova, N. A. *Chinese Landscape Painting*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972. (in Russian).

4. Gao Xiang. Liang jian Ming dai zuxian huaxiang de jiance yu yanjiu [*Examination and Study of Two Ming-Dynasty Ancestral Portraits*]. In Gugong xuekan (Palace Museum Journal). 2022. Iss. 23. Pp. 455–467. Available at: https://www.dpm.org.cn/Uploads/File/2023/02/15/u63ec4c2a5674b.pdf (accessed: 22 February 2026). (in Chinese).

5. Guo Bingli. Han Xizai yeyan tu goutu lunxi [*A Study of the Composition of The Night Revels of Han Xizai*]. In Henan jiaoyu xueyuan xuebao (zhexue shehui kexue ban) (Journal of Henan Institute of Education. Philosophy and Social Sciences). 2010. No. 3. P. 131–133. (in Chinese).

6. Gugong Bowuyuan (The Palace Museum, Beijing). Gu Hongzhong. Han Xizai yeyan tu juan (cangpin xinxi) [*Gu Hongzhong's The Night Revels of Han Xizai handscroll (collection information)*] [Electronic resource]. Available at: https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228200.html (accessed: 22 February 2026). (in Chinese).

7. Dong Zheng. Cong Han Xizai yeyan tu kan Wudai shiqi de jiaju [*Furniture of the Five Dynasties as Seen in The Night Revels of Han Xizai]*. In Meishu daguan (Art Panorama). 2014. No. 5. P. 43. (in Chinese).

8. Sychev, V. L. Classical Chinese Painting in the Collection of the State Museum of Oriental Art: Collection Catalogue. Moscow: Gosudarstvennyi muzei Vostoka, 2014. 350 p., ill. ISBN 978-5-903417-46-9. (in Russian).

9. Xu Bangda. Han Xizai yeyan tu kao [*A Study of The Night Revels of Han Xizai*]. In Gu shuhua wei e kaobian [A Study of Forgeries and Errors in Ancient Painting and Calligraphy]. Vol. 1. Nanjing: Jiangsu guji chubanshe, 1984. P. 156–161. (in Chinese).

10. Xu Xiaobing, Wen Jianjiao. Han Xizai yeyan tu zhong de yiguan fushi kao [*A Study of Clothing and Headdresses in The Night Revels of Han Xizai]*. In Yishu tansuo (Art Exploration). 2009. No. 2. Pp. 31–33, 150. (in Chinese).

11. Wu Hung. *"The 'Night Entertainment of Han Xizai'"*. In The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting. London: Reaktion Books, 1996. Pp. 29–71.

12. Zhang Lichuan. Cong Han Xizai yeyan tu kan Wudai fushi [*Five-Dynasty Costume as Seen in The Night Revels of Han Xizai]*. In Yishu sheji shilun (History and Theory of Art and Design). 2007. No. 4 (No. 168). Pp. 37–39. (in Chinese).

13. Zhang Pengchuan. Han Xizai yeyan tu fanying de shinei chenshe de fazhan bianhua [*The Development of Interiors and Furnishings Reflected in The Night Revels of Han Xizai*]. In Nanjing yishu xueyuan xuebao (meishu yu sheji) (Journal of Nanjing University of the Arts. Fine Arts and Design). 2010. No. 6. Pp. 1–16, 213. (in Chinese).

14. Zhang Zuqun, Zhao Haotian, Li Panyi. Han Xizai yeyan tu de huohua changjing yu Zhonghua meixue toushi [Revitalization Scenarios for The Night Revels of Han Xizai and a Chinese Aesthetic Perspective]. In Wenhua Zhongguo (Culture China). 2025. No. 2 (iss. 123). Pp. 105–113. (in Chinese).

15. Zhou Yuebing. Han Xizai yeyan tu duandai kaobian — jian tan zaoqi renwu hua de jianding fangfa [*Dating The Night Revels of Han Xizai: Wine Vessels, Musical*

Instruments, Dance, and Ritual Practices]. In Meishu jiaoyu yanjiu (Art Education Research). 2015. No. 13. Pp. 8–10. (in Chinese).

16. Zhu Longxing. Yue ye yue meili — shi xi Tang Yin Taogu zengci tu ji Han Xizai yeyan tu [*The Deeper the Night, the More Beautiful: A Study of Tang Yin's Tao Gu Presenting a Poem and The Night Revels of Han Xizai*]. In Gugong wenwu yuekan (National Palace Museum Monthly of Cultural Relics). 2014. No. 377. Pp. 32–38. (in Chinese).

17. Yu Fei'an. Zhongguo hua yanse de yanjiu [*A Study of Color in Chinese Painting*]. Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chubanshe, 2019. ISBN 978-7-5340-7553-7. (in Chinese).

18. Yu Hui. Han Xizai yeyan tu juan niandai kao — jian tan zaoqi renwu hua de jianding fangfa [*Dating the Handscroll The Night Revels of Han Xizai: On Methods for Attributing Early Figure Painting*]. In Gugong bowuyuan yuan kan (Palace Museum Journal). 1993. No. 4. Pp. 37–56. Available at: https://www.dpm.org.cn/Uploads/pdf/1913/T00037_00.pdf (accessed: 22 February 2026). (in Chinese).

Статья поступила в редакцию: 06.03.2026
Рекомендована к печати: 21.05.2026



1. Гу Хунчжун. Ночное пиршество у Хань Сицзая.
Эпоха Южная Тан, X век. Копия эпохи Южная Сун.
Шелк, минеральные краски. Высота 28,7 см,
ширина 335,5 см. Музей Гугун, Пекин



2. Гу Хунчжун. Ночное пиршество у Хань Сицзая.
Эпоха Южная Тан, X век. Копия эпохи Южная Сун.
Шелк, минеральные краски.
Высота 28,7 см, ширина 335,5 см.
Музей Гугун, Пекин