Искусство Китая, очень древнее и самобытное, всегда привлекало внимание европейцев. Первое знакомство Запада с китайской культурой произошло достаточно поздно, в 14 веке (эпоха Юань), когда знаменитый географ, хронист и путешественник, венецианец Марко Поло, прибыл ко двору монгольских правителей и долгое время жил здесь, изучая обычаи и нравы народов, населявших Китай. После появления записок путешественника, Китай надолго получил репутацию загадочного края с необыкновенной сказочной природой, наполненной мистическими тайнами. Примечательно, что Марко Поло не воспринимал Китай как единую страну. Огромные пространства Поднебесной, как назвали свою страну сами китайцы, разнообразие климатических и географических особенностей страны способствовало локальному разнообразию китайской культуры. Исторически сложившееся выделение двух основных зон Китая — Севера и Юга — определено, конечно, и хозяйственным укладом этнически пестрого населения этих основных областей. Однако огромное количество языковых диалектов, множество локальных форм культуры и быта не мешало самим китайцам считать друг друга соотечественниками.

Европейские исследователи долгое время полагали, что культура Китая развивалась совершенно изолированно от других регионов древнего и средневекового мира. Последние исследования показали, что этот регион имел давние и длительные контакты с соседними странами. Великий Шелковый путь, проложенный, вероятно, еще в 1 тыс. до н. э., являлся той артерией, по которой шел не только обмен товарами, но и традициями, культурными ценностями. Китай определял облик и направление всего дальневосточного региона. Последовательно развиваясь с 5 тыс. до н. э., древняя китайская культура сумела передать свой опыт Японии, Корее, Монголии, странам Юго-Восточной Азии. Это, прежде всего, язык и иероглифическая письменность, основы конфуцианской этики и морали, местные особенности буддийской идеологии и, конечно, образно-поэтическое восприятие мира, которое отразилось в искусстве. Художественная культура Китая обладает необыкновенной устойчивостью, так как следование традиции, древнему образцу, отображенному в каноне искусства, является ее теоретической и практической основой. Эта устойчивость определяла традиционные виды и формы художественной культуры, а также направления и жанры искусства, соотношение которых зависело от духовных ценностей конкретной эпохи.

Одной из основных особенностей китайского искусства, которая формирует его духовное и эстетическое лицо, является теснейшая связь с религией. Мифологические представления китайцев определяет религиозный синкретизм. В их верованиях до сих пор сочетаются элементы древних культов плодородия, конфуцианства, даосизма и буддизма. Пантеон традиционных богов и духов невероятно велик и за каждым из них строго закреплена его функция. Язык древнекитайского искусства исключительно символичен, так как он передает основные космогонические идеи китайцев. Любой художественный объект воспринимается как свод сакральных знаний о мире, о космосе и его структуре. Например, круг в форме предмета или его орнаменте — это воплощение Великого Неба, а квадрат — символ Земли, соединение которых рождает

Космос. Деление мира на два начала (ян — мужское и инь — женское), которые создают предметный мир, тоже возникло в глубокой древности и воплощалось в орнаменте и форме бытовых и художественных изделий. Зооморфные мотивы в искусстве связаны с почитанием священных животных и тотемистическими представлениями. Зверей считали духами предков, а позже образы животных стали связывать с древней натурфилософской концепцией пяти первоэлементов или стихий, из которых рождается весь мир. Она соотносится с представлениями о времени (четыре сезона), пространстве (стороны света) и в завершенном виде выглядит так:

- центр — земля — дракон — годовой цикл;
- север — вода — черепаха — зима;
- юг — огонь — птица — лето;
- восток — дерево — дракон — весна;
- запад — металл — тигр — осень.

Эта сложная космогония — основа древнего и средневекового искусства Китая, выраженная не только в изображениях, но и в композиции архитектурных сооружений и планировке ансамблей.

Пантеистические взгляды китайцев, связанные с древнейшим почитанием природных объектов — гор, рек, озер, деревьев — легли в основу традиционного отношения к природе. Китайцы воспринимали её как великую, божественную и вечно обновляющуюся, а человеческое бытие в сравнении с бытием природы было незаметным. Человек был песчинкой этого мира, его малой, но необходимой частью, поэтому он всегда жил в согласии и гармонии с природой, почитая ее как духовный, этический и эстетический идеал. В древнекитайском искусстве это выражалось в традиционной планировке дворцов и погребений, в использовании природных материалов, в зооморфных, растительных и абстрактных орнаментах, которые отражали представления о Дао — Великом Пути природы и мира. В средневековом же искусстве идеи пантеизма воплотились в традиционном жанре пейзажа, поэтому неслучайно в это время именно живопись становится ведущим видом искусства.

Традиционная китайская архитектура развивалась в трех основных направлениях: погребальная, скальная и наземная. Погребальная архитектура связана с древнейшим культом предков. Заупокойный комплекс представляет собой единый ансамбль, уподобленный китайскому космосу, где органично сочетаются наземная и подземная архитектура, живопись, скульптура и ритуальная утварь. Скальное зодчество связано со строительством буддийских монастырей, в структуре и украшении которых были использованы традиции индийского пещерного зодчества. Наземная же архитектура решает в основном градостроительные задачи. Архитекторы последовательно разрабатывают типологию зданий, технику и систему строительства, основные элементы архитектурной композиции и декора, которые наиболее полно воплотились в средневековом зодчестве эпох Тан и Сун. Отличительная особенность китайской архитектуры — органическая связь с окружающим пейзажем. С развитием буддизма

роль пространственной доминанты берут на себя башнеобразные храмовые строения — пагоды, которые перекликаются с окружающим ландшафтом: горами, деревьями, водопадами. Эту освященную древней художественной традицией связь природного и рукотворного, преходящего и вечного воплощают и средневековые садово-парковые ансамбли Китая.

Традиционная скульптура развивается в рамках погребального культа и буддийской религии. Заупокойный комплекс оформляется монументальной скульптурой из камня, которая ставится вдоль аллеи духов, ведущей к захоронению. Она изображает, как правило, священных животных-охранителей и воинов. Традиционно вместе с умершим в захоронение помещается глиняная погребальная пластика: в загробный мир вместе с покойным отправляют изображения слуг, музыкантов, воинов, чиновников. Буддийская скульптура отличается от погребальной пластики: крупные монументальные формы гигантских статуй, украшающих фасады скальных монастырей, воплощают образы божеств раннего буддизма. Для поздней буддийской скульптуры характерен камерный и лирический образ богини милосердия Гуаньинь, воплощающей идею сострадания к людям и заступничества.

Живопись начинает активно развиваться в эпоху средневековья. Именно в этом виде искусства наиболее полно отразились этические и эстетические нормы, поиски закономерностей развития и гармонии Вселенной, смысла бытия. Любой свиток-картина имел множество смыслов. Он настраивала зрителя на философские размышления о смысле и закономерностях бытия, открывал перед ним мир духа и красоты. В 9-10 веках оформились основные жанры китайской живописи. Каждый из них описывал и раскрывал жизнь с какой-либо одной стороны. Жанр «люди и предметы» соответствовал бытовому, описательному и детальному отражению мира. Парадный портрет изображал человека с особой наблюдательностью, демонстрируя не столько его психологическое, сколько социальное «лицо». Развивался анималистический жанр — «цветы и птицы», «растения и насекомые». Но ведущее место среди жанров всегда занимал пейзаж — «горы и потоки», который неразрывно был связан с поэзией и каллиграфией. Огромный опыт, накопленный многими поколениями выдающихся мастеров-живописцев — система жанров, правила изображения, основные средства художественной выразительности — бережно сохранялся потомками и закреплялся в средневековых трактатах живописи, авторами которых были знаменитые художники Си Хэ, Ван Вэй, Го Си и другие.

Особое место в художественной культуре Китая занимает декоративно-прикладное искусство. Именно оно принесло китайской культуре поистине всемирную известность. История традиционных китайских ремесел насчитывает не одно тысячелетие. Резьба по дереву, кости, камню, изготовление изысканных лаков, эмалей, производство керамики и, конечно, фарфора всегда отличались высочайшим качеством исполнения произведений, так что и по сей день неопытному европейскому покупателю порой бывает трудно отличить настоящий шедевр от поточной продукции. Роль декоративно-прикладного искусства Китая в процессе культурных контактов с Европой исключительно высока, так как оно обеспечило растущий интерес к китайской

культуре в целом.

В колониальный период европейцы глубже познакомились с китайской художественной традицией, и в какой-то мере испытали её влияние. Наиболее ярко это проявилось в европейском искусстве 18 и второй половины 19 веков. Первая волна контакта была связана с распространением внутри общеевропейского стиля рококо особого направления, основанного на увлечении элиты европейского общества формами, орнаментами и эмблематикой искусства стран Дальнего Востока. Это направление, характерное, в основном, для камерных, декоративных форм искусства, получило название шинуазри и довольно быстро переросло в модный стиль оформления интерьера, популярный не только в странах Европы, но и в России. Убранство столовых, гостиных, спален, кабинетов в «китайском» стиле отличалось яркостью и богатством орнаментальных мотивов. Дорогие шелковые ткани с изящными вышивками, тяжелые завесы и покрывала из парчи, мебель, выполненная по эскизам восточных мастеров, высококачественный китайский фарфор, экзотические сувениры, привезенные из Китая и других восточных стран, совершенно преобразили интерьер традиционного западноевропейского дома. Этот первый опыт культурного общения носил несколько поверхностный характер, так как европейскую публику, выступавшую законодательницей моды, интересовала лишь внешняя, декоративная сторона китайской культуры. Новое увлечение европейского общества культурой и искусством стран Востока приходится на вторую половину 19 века. В условиях социального, экономического и художественного кризиса, в котором оказалась Европа, обращение к культурно-историческому и духовному опыту традиционных обществ Востока, в которых механизм преодоления подобного рода кризисов давно отработан, было закономерно. Глубокое научное изучение культуры Китая (а также Японии, Индии и др.) приходится на вторую половину 19 века. В то время западная архитектура и скульптура переживали период эклектики, то есть отсутствия большого стиля, основанного на единых принципах формообразования. В этих условиях обращение к искусству восточных стран, где идеи единства, гармонии и порядка были основными, носило программный характер. Восточное искусство давало уникальный образец художественного синтеза, который тогда воспринимался европейскими мастерами как новая форма познания мира и воспитания человека. Обращение к китайскому искусству во многом способствовало созданию единого общеевропейского стиля, в русской традиции известного как «модерн», который позволил на время преодолеть кризис творческого индивидуализма и вывел европейское искусство на новый художественный уровень.

В наше время интерес к Китаю — его древней культуре, истории, искусству, религии — во всем мире по-прежнему очень высок. Это связано не только с изменением в социально-экономической сфере страны, которая сейчас активно развивается, но и с волной новых археологических открытий, сделанных в Китае во второй половине 20 века и ставших настоящей мировой сенсацией. Вот только некоторые из них:

1. Открытие великолепно сохранившегося погребения ханьской аристократки 2 в. до н.э. в Мавандуе (пров. Хубэй), в котором было обнаружено мумифицированное

тело покойной, великолепные лаковые предметы и большой погребальный стяг с изображением сцен, происходящих в загробном мире.

2. Глиняная подземная армия первого императора Китая 3 в. до н.э. — Цинь Шихуана была обнаружена у подножия его гробничного холма, недалеко от г. Сиани (пров. Шэньси). Этот фантастический погребальный эскорт представляет лишь небольшую часть гигантского некрополя императора, который до сих пор полностью не раскопан.
3. Необычные находки были сделаны в местечке Саньсиндуй (пров. Сычуань), где в жертвенных ямах обнаружены ритуальные предметы, ранее совершенно неизвестные: монументальная бронзовая скульптура, необычные бронзовые и золотые маски, бивни слонов и многое другое. Эти находки II тыс. до н.э. современны государству Шан, поэтому специалисты предполагают, что на этих территориях существовала еще одна не менее развитая древнекитайская цивилизация, о которой мы практически ничего не знаем.
4. Древнейший, во всяком случае, из известных, культовый центр, где, вероятно, было святилище с монументальной и вотивной скульптурой, был обнаружен в Нюхэляне (пров. Ляонин). Его возраст около 6 тысяч лет.
5. Новая неолитическая культура — Лянчжу, абсолютно не похожая на известные ранее, открыта в провинции Чжэцзян.

Сенсационные находки китайских археологов с огромным успехом экспонируются на международных художественных выставках в Европе и Америке. Интереснейший и пока еще мало исследованный археологический материал совершенно изменил академические преставления о китайской цивилизации и справедливо напомнил, как мало мы еще знаем о Китае.

Древнейший и древний периоды (4 тыс. до н.э. — 3 век н.э.)

Эпоха неолита и энеолита (5-3 тыс. до н.э.). Эпоха Шан (Инь) (16-11 вв. до н. э.) Искусство этого времени неотделимо от культа предков и жертвенных ритуалов, которые древнекитайские племена совершали в их честь.

Эпоха Чжоу (11-3 вв. до н. э.). Развитие искусства данного периода связано с образованием на территории древнего Китая нескольких самостоятельных государств, создатели которых принадлежат к разным культурным традициям. Самобытность каждой из них очень хорошо отразилась в произведениях декоративно-прикладного искусства: лаковой скульптуре и посуде, бронзовых сосудах, подставках и светильниках, шелковых тканях для погребения, ювелирных украшениях, оружии, керамике.

Эпоха Цинь (221 — 207 гг. до н. э.). В основном это произведения погребальной скульптуры: глиняные воины из раскопок гробницы императора Цинь Шихуана. В

раздел «Карты» помещен подробный план его некрополя.

Эпоха Хань (3 в. до н. э. — 3 в. н. э.). Эта эпоха представлена искусством гробниц, которые демонстрируют архитектуру, скульптуру, живопись и ритуальную утварь этого времени.

Эпоха неолита и энеолита (5 — начало 2 тыс. до н.э.)

Древнейшие неолитические культуры Китая относятся к 5 тыс. до н. э. Самая знаменитая среди них — культура расписной керамики Яншао — была открыта китайскими археологами в среднем течении реки Хуанхэ в первой половине 20 века. Очаги этой культуры обнаружены по всему центральному Китаю, поэтому ученые предполагают, что Яншао была предшественницей древнекитайской цивилизации и во многом заложила ее основы.



Раскопки погребения. Культура Хуншань, 4700-2920 до н.э. Раскопки проводятся в Нюхэляне, провинция Ляонин. В погребениях культуры Хуншань обнаружено множество ритуальных предметов из нефрита

Древнейшие китайские племена занимались земледелием, разводили скот и вели оседлый образ жизни. Они жили в землянках или в хижинах. Строительные приемы, которые они использовали, для того времени были достаточно сложными и стали традиционными для древнего и даже средневекового Китая. Так, яншаосцы возводили невысокие глинобитные стены, использовали простейшие столбообразные опоры для перекрытий, крыли крыши соломой или камышом. **Землянки** отличались разнообразием форм и планировки. В плане жилища были круглые, квадратные, прямоугольные, могли состоять из нескольких помещений, разных по назначению. Внутри каждой жилой постройки обязательно сооружалась яма для очага, она могла находиться с северной стороны, южной или в центре дома. Вероятно, эти племена возводили и культовые святилища, но такие находки пока редки. Планировка ранних жилых построек отражает древнейшие представления китайцев о мире.

Расписная керамика культуры Яншао демонстрирует высочайшее качество изготовления, обжига и

росписи. Крупные глиняные сосуды, сделанные на гончарном круге — основной вид художественной и материально-бытовой культуры того времени. Среди них выделяются хозяйственные и ритуальные, иногда встречаются даже сосуды-урны для захоронения праха покойного. Керамика Яншао разнообразна по форме: это высокие кубки с устойчивым дном, пузатые кувшины и крынки, крупные блюда и миски правильной круглой формы. Общая важная особенность глиняных сосудов — идеальные пропорции, четкий силуэт и удивительное чувство формы, которым владели древние мастера.

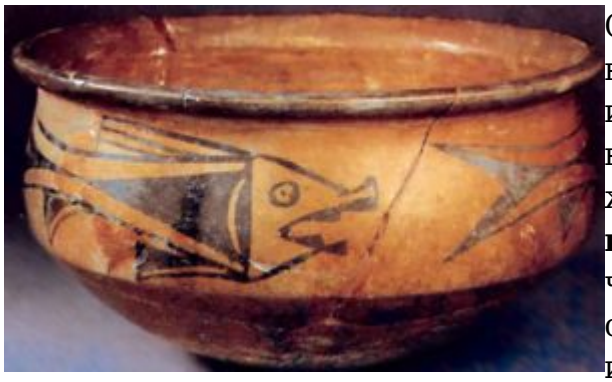


Чаша типа Яншао с фигурками оленей, 5-3 тысячелетие до н.э.Глина. Найдена в провинции Шаньси

Правильность пропорций и простота форм контрастирует с замысловатым орнаментом. Порядок его расположения на керамике, структура, стиль, а главное, значение — важная научная проблема.

Орнаменты первобытной керамики можно разделить на геометрические, растительные, абстрактные и фигуративные (напоминающие изображения людей или животных). Безусловно, все они имели магический смысл и отражали представления древних людей об окружающем их мире, который они обожествляли. Часто на гладких поверхностях сосудов угадываются изображения солнца, луны, звезд, трав, цветов, птиц. Более сложные орнаменты, включающие зигзаги, спирали, волны, могут обозначать природные стихии, время или законы природы. Возможно, изображая через орнамент многообразие мира, он стремился воздействовать на природу, ожидая обильных дождей или богатого урожая.

Особый интерес представляют антропоморфные и зооморфные значки на сосудах, они не складываются в орнамент, а наносятся по отдельности. В антропоморфных рисунках или рельефных налепах на сосудах часто угадывается облик женщины с ярко выраженными половыми признаками. Образ рожавшей женщины, женщины-матери, продолжательницы рода очень распространен у первобытных народов всего мира, в том числе и в Китае. В древнекитайской мифологии, возникшей позже, именно женским божествам будет отведена роль прародительниц людей и хранительниц бессмертия.



Чаша типа Яншао с изображением рыб. 5-3 тысячелетие до н.э. Глина. Найдена в провинции Шаньси

Образы животных в первобытных культурах встречаются также часто. Но у каждого народа или племени они разные, в зависимости от того, в какой местности живут люди и каким животным они поклоняются. На **сосудах культуры Яншао** находят изображения птиц, черепах, змей, лягушек, рыб. Вероятно, все они связаны с древнейшими культами плодородия или почитания природных стихий. Например, птица и змея связаны с землей, а черепаха и рыба — с водой. Возможно также, что первобытные племена почитали этих животных как братьев или первопредков, так как древний человек не отделял себя от природы и постоянно ощущал свое физическое родство с ней.

Первобытные культуры хранят много загадок, на которые современные ученые пока не могут ответить. Но ни в коем случае нельзя считать древние общества примитивными или неразвитыми. Археологические находки доказывают очень высокий уровень первобытной культуры Китая.



Летучая мышь. Культура Хуншань, 4700-2920 до н.э. Высота 3,8 см. Нефрит, резьба. Шэньян, Музей провинции Ляонин. Из раскопок в Фусине, провинция Ляонин. Вотивы в форме животных очень реалистичны

Последние археологические раскопки показали, что комплекс культур Яншао был не единственным очагом древнекитайской цивилизации. На территории древнейшего Китая параллельно друг другу, порой бок о бок, существовали высокоразвитые культуры со своей самобытной ритуально-мифологической и художественной традициями. Некоторые из них, например неолитические культуры **Хуншань** или Лянчжу, уже достигли уровня цивилизации.

Эпоха Шан, 17-11 вв. до н.э. (1600 — 1050 гг. до н.э.)

В традиционной истории древнего Китая этот период считается первым этапом формирования цивилизации, так как именно в это время создается иероглифическая письменность и возникает социально-политическая и архитектурная модель города-государства. Все эти изменения объективно показывают, что шанское общество находилось уже на

качественно ином уровне развития, позволившем ему создать раннегосударственное образование со своей самобытной культурой. Городская цивилизация возникла в Китае в середине II тыс. до н. э. По древнему названию столицы, которое неоднократно упоминается в текстах на гадательных костях из Иньского оракула, ей присвоили имя Шан. Остатки развитых и некогда цветущих древних городов и поселений были обнаружены в районе современного города Аньяна, в провинции Хэнань. Цивилизация Шан значительно отличается от культуры Яншао: во II тыс. до н. э. шанцы осваивают технику плавки бронзы, создают великолепные образцы монументального и прикладного искусства. Иероглифическая письменность, вопрос о точном происхождении которой пока остается открытым, обслуживала исключительно сферу культа предков. Верховным правителем шанцев и других древних племен, селившихся по соседству с ними, был Великий шанский ван. Он не только управлял подданными и армией, но и считался верховным жрецом, единственным, кто мог напрямую общаться с духами предков. Шанцы верили в божественное происхождение вана, его магическую силу и сакральное знание, которым он был наделен свыше. Ван не только молился за свой народ, принося обильные жертвы духам предков, он как бы связывал воедино земную и небесную сферы космоса, через него люди общались с богами и духами.

Прежде, чем принять какое-либо решение (пойти ли войной на соседей, принести ли обильные жертвы, засеять ли поле и т.д.), шанцы гадали на костях жертвенных животных, задавая свои вопросы предкам. Рисунки, обнаруженные на костях, можно считать самым древним в Китае иероглифическим письмом, знанием которого обладал только ван и жрецы. Рядом с Аньяном был открыт огромный гадательный комплекс — Иньский оракул, где археологи обнаружили более 10 тысяч фрагментов гадательных надписей на костях животных.



Царский некрополь в Аньяне (фотография 1930-х годов). 1600 — 1050 гг. до н.э.

В эпоху Шан складываются архитектурные традиции древнего Китая. Основными строительными материалами были дерево и глина, камень использовался очень редко, поэтому от построек сохранились только фундаменты. Основными типами шанской архитектуры можно считать наземные и подземные сооружения. Самые интересные образцы наземной архитектуры открыты в Аньяне на месте «**Великого города Шан**”. Здесь обнаружены мощные городские стены с несколькими проездными воротами. Они не только отражали частые нападения врагов, но и сохраняли город во время сильных разливов реки Хуанхэ. Главным сооружением столицы был дворец правителя — шанского вана. Выстроенный в самом центре города, он вознесен на высокую глинобитную платформу и строго ориентирован по сторонам света. К центральному входу, расположенному с южной стороны, вела широкая лестница. План дворца имел четкую форму вытянутого прямоугольника, по периметру обнесенного многочисленными колоннами. Шанские мастера использовали систему стоечно-балочных перекрытий. Высокие и стройные колонны изготавливались из стволов молодых деревьев. Они не только поддерживали двускатную кровлю, но и создавали вокруг дворца обходную галерею, по которой можно было прогуливаться. Чтобы предохранить дерево от гниения, в основании колонн помещали небольшие бронзовые диски. Все элементы этой аскетически строгой архитектурной композиции были четко продуманы, символически и функционально связаны между собой. Вероятно, и план, и внешние формы постройки соответствовали идее сакральной власти правителя и его центрального места в мире и обществе.

Великолепно сохранились подземные сооружения этого времени. Это могилы шанских ванов и их приближенных. Огромные размеры и совершенная техника подземного строительства указывает на древнюю традицию заупокойного обряда, который предусматривал сооружение для покойного правителя целого погребального некрополя, причем порой более масштабного и пышного, чем наземный дворец.

Вероятно, погребальный ритуал в шанском обществе стал одним из основных обрядов космического плана, так как был связан с традиционным культом предков. В Китае с древнейших времен существовало представление о загробной жизни, которая является продолжением земной и во многом на нее походит. К смерти готовились заблаговременно: сооружали гробницу и изготавливали специальную погребальную утварь. Особенно пышно совершался обряд похорон шанского вана, так как в своем загробном существовании он должен был предстать перед верховными духами предков и молиться о своем народе.

Самая большая гробница шанского правителя, открытая в Аньяне, достигает 500 кв. метров. Она состоит из двух подземных камер, расположенных друг над другом. Одна предназначена для захоронения тела покойного, другая — для хранения многочисленных погребальных даров и утвари. Вход в гробницу оформлен как многоступенчатая перевернутая пирамида, уходящая вершиной в подземелье. Могила строго ориентирована по сторонам света и с каждой стороны пирамиды вниз ведут длинные торжественные лестницы, по которым покойный как бы путешествует в царство предков. Планировка усыпальницы отражает представления древних китайцев о мире людей, духов и священном пути, который их связывает.

В древнем Китае ни один обряд, ни одно священнодействие не обходились без жертвоприношений и ритуальных даров. Шанцы подносили своим предкам обильные кровавые жертвы, сотнями закалывая домашний скот (коров, лошадей, быков, свиней). Известны случаи, когда в жертву покойному вану и его предкам приносили людей: воинов захваченного племени, причем вопросы к таким обрядам часто встречаются и на гадательных костях.

Все древнекитайские обряды сопровождались приготовлением, освящением и потреблением ритуальной

пищи. Этот священный акт предварялся отливкой сакрального **бронзового сосуда**, в котором пища готовилась и хранилась. Поэтому именно бронзовые сосуды стали в древнем Китае традиционным видом ритуального искусства. Размеры и вес сосудов самые разные: от нескольких килограммов до тонны, причем последние могли значительно превышать рост человека.



Ритуальный сосуд гуй для хранения пищи. 2-е тыс. до н.э. Бронза. Сосуд с тремя ручками, украшен прямоугольным орнаментом и образами животных. Большинство сосудов гуй имеют две или четыре

Шанские сосуды поражают удивительной строгостью, выразительностью, единством формы и орнамента. Существовало чёткое деление сосудов по функциональному назначению.

Сосуды в соответствии с их назначением имели определенные традиционные формы, многие из которых идут еще от неолита. Однако именно в шанское время начинает складываться тот орнаментальный художественный стиль, черты которого сохраняются в дальнейшем на протяжении веков. Таковы «цзюэ» — сосуд на трех расходящихся книзу ножках, украшенный рельефным узором; «гу» — высокий, стройный, расширяющийся книзу и кверху, предназначавшийся для жертвенных возлияний; сосуд «дин» — в форме широкой чаши на трех ножках; «гуй» — котлы с двумя ручками, предназначавшиеся для варки пищи. Кроме того, имелось множество других разнообразных сосудов: тазы для умываний с изображением внутри рыб и змей, полированные чаши, заменявшие зеркала, высокие кувшины и т. п. Все эти сосуды, найденные в погребениях, обычно употреблялись для жертвенных церемоний или для приготовления пищи. Каждый сосуд считался одушевленным после гравировки на его тулове сакральной иероглифической надписи, иногда написанной от лица самого сосуда. Некоторые сосуды изготовлялись специально для захоронений. Их легко отличить: они делались либо без дна, либо с припаянной крышкой, изготовлялись из металла низкого качества и были бедны по узору.

ручки на тулове. Гуй с тремя ручками встречается довольно редко



Ритуальный сосуд для жертвенного мяса, 14-11 в. до н.э. Бронза. Мотив человеческого лица, украшающего сосуд, встречается в древнекитайской бронзе крайне редко. В данном случае лицо человека располагается по четырем сторонам прямоугольного сосуда на четырех ножках (для жертвенного мяса)

По мнению ученых, обряды и ритуалы в древнем Китае имели космогонический смысл. В едином акте жертвоприношения они связывали богов и людей, поддерживали порядок в мире и были священным регулятором жизни древних китайцев. **Бронзовый сосуд** был основным объектом ритуала — он не только хранил божественную силу и знание, но через форму и орнамент отражал священный образ мира. Самые простые формы сосудов восходят к кругу и квадрату. С древнейших времен квадрат, обращенный на четыре стороны света, считался диаграммой Земли и мира людей, круг же всегда почитался в Китае как символ божественного и всевидящего Неба, сферы обитания богов и духов, великой мировой гармонии. Эти главные космогонические символы образуют традиционный орнамент ритуальных предметов шанской эпохи. Он называется лэйвэнь (узор грома) и изображается как завернутый в спираль квадрат. Орнамент отражает древнейшие представления о том, что во время дождя, когда сверкает молния и гремит гром, Великое Небо соединяется с Землею, оплодотворяя ее, и вместе они дают жизнь всему живому.

Одним из типичных для периода Шан (Инь) является сосуд «юй», предназначавшийся для хранения жертвенного вина, — высокий, расширяющийся книзу, с крышкой и петлеобразной ручкой. Полосы узора делят поверхность сосуда по горизонтали на несколько частей, по вертикали сосуд разделен сильно выступающими швами. Такое строгое членение, равно как и полнейшая симметрия рисунка, вносят ясность и ритмичность в построение формы. Весь сосуд украшен необычайно мелким однообразным геометрическим орнаментом, по которому, как по фону, размещены выпуклые изображения бегущих драконов и повернутых друг к другу спинами птиц (возможно, символизирующих ветер). У драконов морды, лапы и хвосты переданы ритмически повторяющимися геометризированными завитками, создающими впечатление

беспрерывного движения. Рельеф на сосудах как бы постепенно нарастает от очень низкого к более высокому и получает свое завершение в объемных изображениях, венчающих крышку сосуда и концы ручки. Обычно это изображения рогатых животных, возможно, жертвенного быка. Сочетание по-разному трактованных форм узора, создающее богатые декоративные эффекты, является характерной чертой бронзовых изделий периода Шан (Инь). Подобными же символическими узорами украшены стрелы, ножи, топоры и другие изделия из бронзы, употреблявшиеся на войне, в быту и для жертвоприношений и изготовлявшиеся в шанский период в большом количестве. На топорах изображены маски «таоте». Ножи по тупой стороне украшены фигурками бегущих зверей или просто ритмически повторяющимися узорами, образующими словно кружево своими причудливыми изгибами. Лезвие покрыто узором с мотивом драконов. Рукоятки ножей часто инкрустированы бирюзой. Ярко-голубые выпуклые кусочки бирюзы, выступающие на фоне бронзы среди тончайшей сети орнамента создают тонкие красочные сочетания.



Сосуд типа цзунь. Бронза. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э.



Сосуд типа цзунь. Бронза. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э.



Керамический сосуд типа ху. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Пекин. Исторический музей

Особую группу образуют **сосуды в виде священных животных** и с так называемыми масками чудовищ

таотэ. Древние тотемистические представления о животных как о первопредках человека восходят к глубокой древности. У каждого древнекитайского племени был свой зверь — первопредок. Чаще других на сосудах встречаются образы барана, слона, тигра, единорога, птицы, медведя, дракона, оленя, тапира. Изображение зверя могло символизировать умерших предков и обращение к ним во время обряда, призыв о помощи и защите. Магическая сила оберега приписывалась и зооморфному орнаменту в виде маски таотэ. Происхождение и символика этого мотива до конца не исследованы, но, возможно, эта оскаленная, пучеглазая, рогатая морда чудовища представляет собирательный образ дикого зверя или духа предка, способный отпугивать силы зла и защищать сородичей от опасностей.



Ритуальный сосуд для вина «куан». 2-е тыс. до н.э. (16-11 вв.), 22,8 х 22,8 см. Бронза. Сан-Франциско, Музей искусств народов Азии. По форме напоминает соусник. Центральный мотив декора — маска фантастического животного таотэ

В шанских могилах находят и другие магические предметы. Часто встречаются небольшие плоские диски-би из нефрита с крупным отверстием посередине. Это традиционный символ Неба и плодородия. Иногда в паре с ними находят нефритовые песты-гуй, обозначающие божественное мужское начало. С глубокой древности китайцы считают нефрит и яшму священными камнями, которые защищают от злых духов и предохраняют плоть от гниения. Поэтому предметы из яшмы, зеленого и желтовато-белого нефрита — обязательная часть погребальной утвари.



Фигура стоящего жреца-шамана. 1300-1100 гг. до н.э. Высота 262,0 см. Бронза, гравировка. Гуанхань, Музей Сансиньдуя

Археологические находки последних десятилетий значительно дополнили знания о древнейшем Китае. В недавно открытой могиле жены шанского вана, правительницы и военачальницы Фу Хао было обнаружено колоссальное количество погребальных даров, около 15 тысяч: кроме традиционных сосудов и дисков, покойную сопровождала вотивная скульптура, ритуальные секиры, богатые и разнообразные украшения из слоновой кости, бирюзы, яшмы.

Еще одно грандиозное открытие последних лет было сделано в западном Китае, в местечке Саньсиндуй. Археологи раскопали несколько траншей, доверху наполненных уникальными ритуальными предметами, которые, по всей вероятности, были захоронены здесь после совершения какого-то важного обряда, возможно, ритуала поклонения предкам. Количество магических предметов исчисляется тысячами, а некоторые из них просто уникальны, так как в известных нам захоронениях никогда не встречались. Это монументальная бронзовая **статуя жреца** с огромными руками, множество бронзовых голов и золотых масок, изображающих лицо человека, десятки крупных бивней слонов, большое бронзовое дерево с фигурками птиц и много других загадочных предметов, точное назначение которых пока трудно определить. И хотя эти находки были отнесены исследователями к шанскому времени, они показали, как много еще загадок и сокровищ хранит в себе земля Китая.

Эпоха Чжоу, 11 — 3 вв. до н.э. (1050 — 221 гг. до н.э.)

На смену эпохе Шан приходит период Чжоу. Этот сложный этап в истории Китая, наполненный историческими событиями и войнами, получил свое наименование от названия племени чжоу (чжоусцы). Западные племена, долгое время подчинявшиеся «Великому городу Шан”, в конце II тыс. до н.э. захватили территории своих противников и разграбили шанскую столицу. Чжоуский ван присвоил себе новый титул — Сын Неба и правитель Поднебесной. Ему, как главному обладателю магической силы Неба, подчинились и все остальные племена древнего Китая. Многое из того, что создали шанцы, чжоусцы сохранили, прежде всего, письменность и традиции проведения пышных ритуальных обрядов. Их ритуальные обряды стали менее расточительными, так как чжоусцы перенесли акцент на внутреннюю сторону ритуала, освоив его нравственно-этическую природу.

В мировоззрении и религии древних китайцев происходят существенные изменения. Теперь они объясняют происхождение и развитие космоса следующим образом. В основе видимого и невидимого мира лежат две основные космические силы: мужская — ян и женская — инь. Взаимодействуя друг с другом, они создают всю «тьму вещей”.

Порядок в космосе обеспечивают пять так называемых стихий: это земля, вода, металл, дерево и огонь. А направляет и движет этими силами Великое Дао (первопричина, закон, путь), которое неопределимо и невидимо, но в согласии с которым человек должен жить. Единственным смертным, кому доверено священное знание и сила для поддержания порядка в космосе и обществе является Сын Неба — чжоуский ван (правитель).

Параллельно этой древней натурфилософии развиваются прежние культы предков и духов, которые постепенно превращаются в богов и героев китайской мифологии. Так возникают образы великих богинь: прародительницы человека и мира Нюйва и хранительницы природы и бессмертия Си Ванму. Китайцы поклоняются первопредкам Пань Гу и Куа Фу. Особенно почитают они своих героев: Великого Юя — усмирителя всемирного потопа и Охотника Хоу И, совершившего множество подвигов и удостоившегося за них награды — эликсира бессмертия.

В это время в искусстве вырабатывается новый язык художественных форм орнамента, расширяется его символика. Возникают новые виды ритуальных предметов: бронзовые зеркала, светильники, наборы музыкальных инструментов. Повышается интерес к украшению быта. Особое место в орнаменте вещей отводится символическим изображениям тигра, дракона, птицы, рыбы, змеи, облаков. Эти священные животные, почитавшиеся с глубокой древности как первопредки китайских племен, теперь олицетворяют космический порядок и соотносятся с пятью стихиями, сторонами света и временами года. Космогоническая символика все чаще появляется на ритуальных и светских предметах эпохи Чжоу и осмысливается как магический оберег.

Архитектура этого периода исследована недостаточно, но по историческим источникам известно, что старые города активно разрастаются, возникают и новые города. Видимо, уже в первой половине I тыс. до н. э. закладывается основа традиционной градостроительной системы. Главное в ней — форма и структура общего плана города, которая отражала представления о Поднебесной стране и ее месте в мире. Поэтому в основе застройки обычно лежал квадрат, строго ориентированный по сторонам света и соответствующий символу Земли. Регулярная планировка кварталов символически соотносилась с четкой структурой мира, где, по представлениям древних китайцев, все было взаимосвязано и иерархически подчинено друг другу. Мощные обходные стены были обязательной частью городов. Они не только защищали поселения, но, возможно, передавали идею «варваров четырех стран света”, которая отражала китаецентристскую модель ойкумены. Согласно этой древнекитайской концепции избранности, Поднебесная расположена в самом центре мира и только ее жителям Великое Небо оказывает особые милости. Вне Поднебесной все четыре стороны света заселены варварскими племенами, недостойными божественной благодати, низшими по происхождению и культуре.

Заупокойные комплексы этого времени чрезвычайно интересны и разнообразны, как по планировке, так

и по погребальному инвентарю. Большинство из них открылось взорам археологов только в последние 20 лет. Так, в провинции Хубэй была обнаружена огромная четырехкамерная гробница 5 в. до н.э., предназначавшаяся правителю царства Цзэн. Стены подземных камер были прочно укреплены деревянными брусьями. В одной находился деревянный саркофаг с телом покойного, который состоял из вставленных друг в друга гробов, украшенных магическими орнаментами и покрытых лаком. В соседних камерах располагались погребальные дары и гробы с останками наложниц и музыкантов, которые сопровождали покойного в загробный мир.



Некрополь правителей царства Чжуншань с погребениями и поминальными храмами-пирамидами. 4 в. до н.э.



Погребальный стяг с изображением усопшего в окружении священных животных, 5 — 3 вв. до н.э. Шелк, роспись. Из раскопок могилы царства Чу в Чанша, провинция Хунань. Это один из самых ранних сохранившихся фрагментов живописи на шелке. В центре изображен сам покойный, его окружают священные животные: дракон, журавль и рыба.

Захоронение содержало более 15 тысяч предметов материальной культуры. Среди этих сокровищ бронзовые фигурки животных и священные сосуды необычных форм, украшения из нефрита, золотые кубки и чаши, лакированные изделия из бамбука и дерева, великолепное оружие, и, наконец, уникальный набор музыкальных инструментов. В специально отведенной камере располагалась деревянная трехъярусная стойка, украшенная орнаментом и покрытая лаком. Ее поддерживали шесть великолепно исполненных бронзовых фигур. На поперечных балках в три ряда были развешены 64 бронзовых колокола. Здесь же хранились барабаны, цитры, свирели и флейты, — традиционные инструменты для эпохи Чжоу. Возможно, эти многочисленные инструменты, полюбившиеся вану царства Цзэн еще при жизни, были принесены в жертву вместе с музыкантами, игравшими на них, для того, чтобы продолжать развлекать его в Загробном мире.

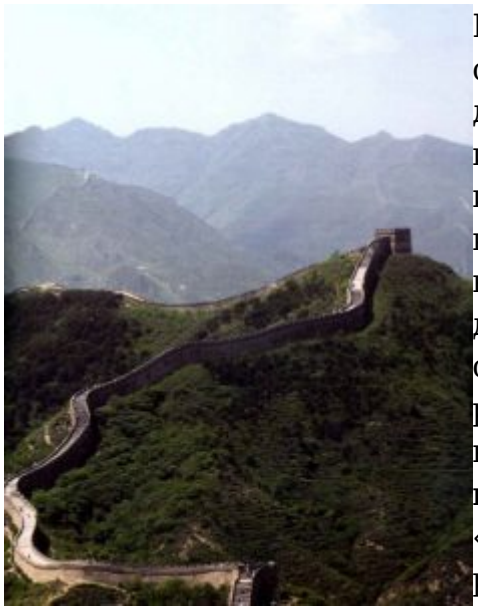
Эпоха Чжоу, несмотря на военные конфликты между царствами, была для древнего Китая удивительно плодотворной. Каждое древнекитайское царство, а их во второй половине I тыс. до н. э. уже насчитывалось более двух десятков, развивало свою духовную и художественную культуру, в чем-то отличную от культуры своих соседей. Поэтому закономерно, что именно в это время в Китае возникают натурфилософские и этико-

Сцена напоминает путешествие в Загробный мир

политические теории, которые легли в основу философии конфуцианства и даосизма. Идеи Конфуция и Лаоцзы впоследствии определили лицо китайской цивилизации, ее духовные и нравственные ориентиры. Пользуясь образностью китайской культуры, искусство эпохи Чжоу можно представить как огромный бурлящий котел, где скрещивались, взаимодействовали, переплетались и вытесняли друг друга художественные традиции разных культур. Их объединял процесс формирования личностного самосознания, который активно шел во всех царствах древнего Китая, кардинально меняя традиционную картину мира древних китайцев. Конец этому «творческому» процессу положило объединение Китая в 3 веке до н.э.

Эпоха Цинь, 3 в. до н.э. (221 — 207 гг. до н.э.)

В 221 г. до н.э. после длительного периода смут и войн древнекитайские царства были объединены в огромную империю. Первым императором Поднебесной стал правитель царства Цинь — великий завоеватель Цинь Шихуан. Об этом времени, ознаменованном значительными реформами и преобразованиями, в Китае до сих пор слагают легенды, а имя непреклонного и жестокого Цинь Шихуана давно стало нарицательным.



Великая китайская стена: фрагмент. 3 — 2 вв. до н.э. Камень. Идея создания этого гигантского фортификационного сооружения, которое защищало бы в первую

Политические реформы коснулись всех сторон жизни, не обошли они и искусство. Архитектура и скульптура должны были в первую очередь воплощать имперские идеи объединения страны и прославления богоподобного императора. Размах работ приобрел поистине космический характер. По приказу Цинь Шихуана по всей стране были проложены широкие мощеные камнем дороги. Они связывали различные районы страны и способствовали экономическим и культурным контактам различных ее регионов. Грандиозным замыслом, воплощенным в жизнь, стало строительство **Великой китайской стены**, которую сами китайцы назвали «Стеной в 10 тысяч ли”, подчеркивая ее огромные размеры. Это мощное фортификационное сооружение, на строительстве которого день и ночь трудились 700 000 человек, не просто защищало северные рубежи страны от набегов кочевых племен сюнну. По замыслу императора, оно должно было стать символом объединения Поднебесной и противопоставления ее миру варваров-кочевников. Существует и другое интересное объяснение: будто суеверный Цинь Шихуан опасался злых духов, могущих помешать ему заполучить

очередь северные рубежи империи, принадлежит первому императору Китая — Цинь Шихуану. Древний историограф — Сыма Цянь в своих «Исторических записках» указывает, что над созданием этого грандиозного проекта трудились 700 000 человек. Великая китайская стена — единственное рукотворное сооружение, которое видно из космоса

бессмертие. Потому-то линия стены и напоминает тело отдыхающего дракона, который зорко охраняет страну великого императора. Высота и ширина стены достигает 10 метров. Дозорные башни, квадратные в плане, ритмически располагаются по всей длине этого заслона. На гребне стены проложена неширокая дорога, так, чтобы могли разъехаться две груженые повозки. Говорят, что Великая китайская стена — единственное на земле сооружение, которое видно из космоса.

Еще одним политическим актом императора было строительство по всей стране дворцов, более пышных и величественных, чем дворцы прежних правителей, которые Цинь Шихуан приказал сравнять с землей. Самым роскошным из них стал дворец Эфан, выстроенный в столице империи — городе Сяньяне. Сохранился фундамент дворца и некоторые детали его отделки. Этот чертог находился на крутом берегу реки Вэй. Он состоял из нескольких покоев, расположенных на разных уровнях и соединенных между собой открытыми галереями. Дворец украшали многочисленные двускатные крыши, резные окна и двери. Лестницы и пол были вымощены прочными кирпичами с причудливыми рельефными узорами на поверхности. Внутри дворец был расписан. Если верить историческим хроникам, его покои могли вместить до 10 тысяч человек.

Но самым значительным архитектурным комплексом эпохи Цинь стал огромный подземный некрополь императора. Его раскопки начались в 1970-х годах и сейчас открыта лишь часть комплекса, который, по подсчетам специалистов, расположился на территории более 10 квадратных километров. Гробница строилась около 40 лет, масштабы работ соответствовали строительству Великой стены. Археологи предполагают, что некрополь состоял из наземных и подземных построек. Снаружи сохранился лишь



Погребальный эскорт из керамических фигур. Гробница императора Циня Шихуана (провинция Шэньси), 3 век до н.э. Керамика. Три подземных склепа, вмещающих в себя грандиозное керамическое войско охранителей могилы императора Цинь Шихуана, расположены в 1,5 км к востоку от самого погребального холма. Среди них наиболее обширный склеп No1. Он занимает пространство в 14260 кв.м и состоит из 11 коридоров, включающих в себя 38 колонн воинов разных рангов, колесницы и повозки. Коридоры фланкируются тремя сплошными шеренгами военачальников, возглавляющих войско. Все фигуры обращены лицом к невидимому врагу и спиной к императорской могиле

погребальный холм, в древности его высота составляла 70 метров. Здесь, согласно преданию, должен была обитать дух Цинь Шихуана после смерти. Сохранилось небольшое описание гробницы, составленное придворным историографом II в. до н.э. Сыма Цянем. Знаменитый историк древнего Китая описывает огромные подземные чертоги усыпальницы императора, украшенные картами земли и звездного неба, он сообщает о подземных реках и морях, наполненных ртутью, о несметных сокровищах, заполняющих погребальные камеры. Возможно, погребальный холм еще хранит свои тайны.

Частью уникального некрополя является теперь уже известная во всем мире подземная **глиняная армия императора**. В глубоких траншеях, укрепленных глиной, кирпичом и деревом, и предназначенных для длительного хранения скульптуры, располагались керамические фигуры воинов и лошадей, выполненные с учетом реальных размеров и пропорций. Общее число статуй составляет около 10 тысяч. Невероятнее всего то, что лица воинов портретны и ни разу не повторяют друг друга. В древности скульптура была раскрашена, а воины держали в руках настоящее боевое оружие.



Раскопы с терракотовой армией императора Цинь Шихуана. 3 век до н.э. Глина, краска, формовка, роспись. Линтун, Музей терракотовой армии Цинь Шихуана. Провинция Шэньси. Из раскопок некрополя первого императора Китая Цинь Шихуана в районе г.Сиани. Провинция Шэньси

Эффект правдоподобия и натуральности глиняной скульптуры так велик,

что кажется армия вот-вот двинется на врага, а кони нетерпеливо заржут. Многое в этом уникальном погребальном комплексе указывает на то, что Цинь Шихуан хотел создать для себя целую **Загробную империю**, которая во многом повторяла бы реалии завоеванной им Поднебесной.

Несмотря на то, что после смерти Цинь Шихуана империя Цинь пала, эта эпоха заложила основы традиционной государственности и культуры императорского Китая. Многие реформы первого императора были доведены до конца его преемниками. Имперское искусство следующего периода, эпохи Хань, использует и активно развивает художественный опыт древности, создавая на его основе каноны классического искусства.

Эпоха Хань, 3 в. до н.э. — 3 в. н.э. (206 г. до н.э. — 220 г.н.э.)

Искусство эпохи Хань заметно отличается от художественной культуры предшествующих периодов. По значительности и глубине перемен его можно сравнить с искусством эпохи Гуптов в Индии. Ханьская культура как бы подводит итог развития художественных традиций древности и определяет основные направления средневекового искусства. Этот период можно считать классическим для китайского искусства. При всем многообразии памятников этого времени уже можно говорить о едином каноне, стиле, государственном заказе в искусстве, каковое с эпохи Хань становится национальным и традиционным в рамках обширной и процветающей империи.



Лакированная утварь. 206 г. до н.э. — 220 г. н.э.

Очень важную роль в формировании культуры играл Великий Шелковый путь, который ханьские императоры взяли под жесткий контроль. Эта важнейшая торговая артерия древнего мира сделала возможным тесное общение восточных культур. Для многих древних цивилизаций это было своего рода окно в мир. Самым дорогим товаром, который вывозили из Китая, был, конечно, шелк, ценившийся на вес золота. Китайские купцы охотно торговали и керамикой, и знаменитыми

лаковыми изделиями, которые тоже высоко ценились в странах Средней Азии, Ближнего Востока и Восточного Средиземноморья. В свою очередь, они вывозили из Средней Азии ферганских скакунов (в Китае их называли «лошади, потеющие кровью”), о которых мечтали не только китайские вельможи, но даже сам император. Эта редкая порода высоких, стройных и необычайно выносливых лошадей была главным товаром, ввозимым в Поднебесную.

В эпоху Хань облик городов заметно изменился. Самыми крупными и многонаселенными были столицы Чанъань и Лоян. Архитектурное лицо древнекитайского города к этому времени уже окончательно сложилось: близкий к квадрату план, регулярная планировка улиц, императорский дворец в центре или чуть севернее, проездные ворота, башни, рынки — все это не сохранилось, но хорошо известно по литературе того

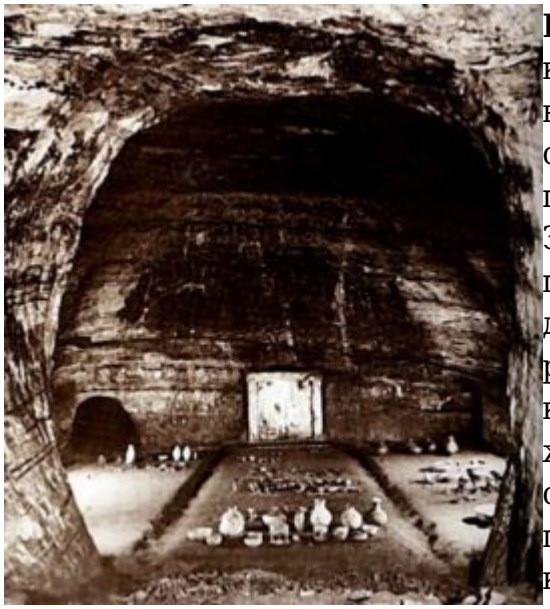
времени. Об архитектуре домов, башен и даже целых усадеб многое может рассказать глиняная погребальная скульптура. В богатых захоронениях эпохи Хань часто находят **глиняные макеты домов**, детально вылепленных и даже раскрашенных. Видимо, они являлись копиями настоящих построек, принадлежавших покойным при жизни. Самым стройным и выразительным видом постройки были ханьские башни. Они состояли из нескольких ярусов-этажей, слегка уменьшающихся кверху. Каждый невысокий этаж завершался массивной четырехскатной кровлей. Вероятно, именно такая традиционная архитектурная форма древнекитайской башни легла в основу средневековой буддийской пагоды. В ханьской империи архитектурные детали башен и домов раскрашивали, причём яркие цвета отделки (желтый, красный, фиолетовый) должны были строго соответствовать социальному статусу владельца дома.



Модель дома с башней, 25-220 гг. Высота 91,5; ширина 50,5 см. Керамика. Музей провинции Хэнань. Из погребения в провинции Хэнань

Особая страница художественной культуры Хань — ритуальное искусство, связанное с погребальным обрядом. В соответствии с конфуцианским этикетом, который предписывал всем жителям империи строго соблюдать все обряды, дабы не нарушать порядка в Поднебесной, особенно тщательно был упорядочен ритуал похорон. К смерти китайцы готовились заранее: строили гробницы, приобретали погребальную утварь и даже заказывали большой деревянный гроб. Знаком глубокой сыновней почтительности считалось, когда сын дарит родителям

похоронные принадлежности. Похороны императоров, вельмож и чиновников проходили особенно торжественно и могли длиться несколько дней. Обряд предусматривал оплакивание покойного, обряжание его в специальные погребальные одежды, сопровождение похоронного эскорта к месту захоронения. После похорон следовали обильные подношения духам предков и поминальная трапеза.



Гробница ханьского принца Лю Шэна и его супруги Доу Вань, 113 до н.э. Маньчэн, провинция Хэбэй. Двойное погребение Лю Шэна, девятого сына императора Цзин-ди, и его супруги Доу Вань было вырублено в утесе. Внутри гробница представляла собой дворец, отделанный деревом и каменными плитами. Именно из этого погребения происходит самые знаменитые «нефритовые одежды» императорской четы

Гробницы ханьского времени — это целый комплекс наземных и подземных построек, наполненных погребальной утварью. Все части этого сложного ансамбля символически передают представления китайцев о единстве космоса, Загробном мире и бессмертии. Традиционно к погребальному холму вела аллея духов в виде длинной дороги, по двум сторонам которой располагалась монументальная скульптура из камня. Это были крупные фигуры священных животных — тигров, драконов, черепах — которые охраняли погребальный комплекс от злых духов. У погребального холма располагалась небольшая кумирня или беседка — цытан, где во время похорон и в день поминовения предков на алтаре приносили жертвы. Здесь же обычно помещалась каменная плита с рельефными изображениями и эпитафией умершему. Сама гробница находилась под погребальным холмом, который считался местом посмертного обитания духа покойного. Вход в гробницу тщательно замуровывался. Ее подземная часть состояла из нескольких помещений для размещения утвари, иногда довольно больших.

Очень важную роль в убранстве ханьских гробниц играл погребальный рельеф. Многофигурные композиции на сюжеты древнекитайской мифологии высекались в технике невысокого или заглубленного рельефа на крупных прямоугольных плитах, которые затем размещались на стенах регистрами. Рельеф украшал также створки входных дверей и поверхность столбов, поддерживающих потолок склепа, передавая структуру космоса. По тематике, символике и стилю это был единый ансамбль, сочетавшийся с погребальной утварью гробницы, он воссоздавал великий и невидимый мир богов, духов и предков. Традиционными для погребального

рельефа стали изображения древнейших китайских богинь: прародителей человеческого рода Нюйва и хранительницы бессмертия Си Ванму. Великая богиня Нюйва часто изображалась в паре со своим братом-супругом Фуси, так как в мифах они воплощали два начала мира: ян и инь (мужское — женское, светлое — темное). Они почитались как демиурги, то есть создатели мира и всего, что его населяет. Эти древние божества изначально были связаны с земледельческими культами плодородия и потому в их облике на рельефах иногда проявляются зооморфные черты. Так, Нюйва и Фуси часто изображаются как полулюди — полузмеи. В рельефе они могут нести над головой солнце и луну или держать в руках угольник — символ космического акта творения.

Столь же популярным в эпоху Хань становится образ **богини Си Ванму**. Согласно мифу, это демоническое

божество обитает на священной горе Кунлунь, где водятся все звери, растут все растения и где бьет родник чудодейственного белого нефрита, которым питаются боги и духи. Си Ванму знает тайну рождения и смерти и хранит древний эликсир бессмертия. Ханьские рельефы передают священный миф об охотнике Хоу И, который единственный из всех смертных удостоился дара вечной жизни, и его супруге — коварной Чанъэ, своевольно распорядившейся эликсиром, проглотившей его и за это отправленной на далекую и холодную луну. На рельефах богиню Си Ванму часто сопровождают дракон — символ ее власти над стихиями и миром зверей, трехлапая жаба, заяц со священным грибом бессмертия в лапах и ворон — древний символ солнца.



Рельеф с изображением богини Си Ванму в окружении зверей, 25 г.до н.э. — 220 г.н.э. Высота 41 см; длина 47 см. Кирпич. Музей провинции Сычуань. Этот рельеф изображает Хозяйку Запада, которая в более поздний период станет известна как богиня Си Ванму. Это женское божество, покровительствовавшее животным и растениям, являлось хранительницей эликсира бессмертия. В данной сцене ее

Большинство рельефов происходит из двух художественных центров провинций Шаньдун и Сычуань. Произведения этих школ несколько отличаются по форме и стилю исполнения, но их объединяет удивительная динамика, экспрессия исполнения сцен, мотивы стремительного движения и божественного полета, которые в

погребальном рельефе становятся символами незримой сферы обитания богов и загробного мира духов, недоступного живым.



Погребальное одеяние из нефритовых пластин, так называемые «Нефритовые одежды». 2 век до н.э. Длина 188,0; ширина 44,1 см. Нефрит, золотая нить. Шицзячжуан, Музей провинции Хэбэй. Из раскопок гробницы ханьского принца Лю Шэна и его супруги принцессы Доу Ван в Маньчэне. Провинция Хэбэй. Покойного обряжали так, что ни одна часть тела не оставалась открытой

окружают священные животные: дракон, ворон, жаба и заяц

Заупокойная утварь, наполняющая ханьские гробницы, удивительно разнообразна. Это бронзовые зеркала и сосуды, украшения из нефрита и глиняная скульптура, ритуальные курильницы, светильники из бронзы и многое другое. К эпохе Хань, например, относятся уникальные «**нефритовые одежды**", в которые обряжали покойного. Эти одеяния могли себе позволить только императоры или их приближенные. Они изготавливались из тысяч маленьких нефритовых пластин разной формы. Кусочки драгоценного нефрита скреплялись между собой тоненькими золотыми или серебряными нитями так, чтобы образовался глухой костюм, напоминающий скафандр, который скрывает всю фигуру человека целиком. Такие погребальные одежды были связаны с древней верой китайцев в магические силы нефрита. Он почитался как волшебный минерал, хранящий силы природы, как камень бессмертных богов и духов.

Традиционный предмет ханьских погребений — ритуальные

бронзовые зеркала. Круглые и плоские по форме, они имели две стороны: лицевую, которая была хорошо отполирована, и оборотну



Зеркало с изображением доски для

игры в любо, 3 в. до н.э. — 3 в. н.э. Бронза. Лондон, Британский музей

ю, где обычно по кругу располагался орнамент. Древнекитайские зеркала, как правило, имели на обороте небольшую шишечку с отверстием, сквозь которое могла быть продета веревка. Орнамент бронзовых зеркал восходит к древней космогонической символике и связан с погребальным культом и культами плодородия. Поэтому на оборотах часто

возникают мотивы круга и квадрата, обозначающие Небо и Землю, орнамент облаков с драконами, символизирующий стихию воды, древнейший узор грома — лэйвэнь, передающий идею единства космоса. Часто изображение сопровождается магической иероглифической надписью, которая в краткой форме содержит пожелание определенных благ умершему в

Загробно
м мире.

Ни один заупокойный обряд в ханьском Китае не мог обойтись без



Группа слуг и служанок, 2 в. до н.э. Высота не более 60 см. Дерево, лак, роспись, г. Чанша, провинция Хунань.

погребальной скульптуры. В ритуале именно она подробно воспроизводила тот мир, который окружал покойного при жизни. Считалось, что после ухода в Загробный мир скульптура должна ожить и служить покойному в потусторонней жизни. В усыпальницах хранились небольшие макеты домов, дворцов, повозок, домашней утвари, невысокие статуэтки слуг, воинов, музыкантов, лошадей, домашних и магических животных. Традиционно ханьская погребальная пластика создавалась из глины. Использование этого материала связано с древним мифом о том, как богиня Нюйва вылепила людей из глины и оживила их. Чтобы погребальная скульптура была более правдоподобной и реалистичной, ее покрывали цветной глазурью или раскрашивали.

Неотъемлемой частью ханьской духовной культуры были идеи о бессмертии человека и способах его достижения. Они отразились в живописи того времени. Как самостоятельный вид искусства живопись возникла в Южном Китае еще во второй половине I тыс. до н. э. и была связана с погребальным обрядом. Для сопровождения покойного в Загробный мир стены гробниц украшали монументальными росписями, которые, к сожалению, не сохранились. Не менее важной частью погребального обряда были большие похоронные стяги из шелка. Они представляли собой полноценные картины со сложной композицией, смысл которых — изображение небесного путешествия покойного, сопровождаемого священными животными — драконами, фениксами, рыбами. Подлинный шедевр этого искусства был обнаружен в погребении знатной дамы, открытом в местечке Мавандуй провинции Хубэй. Это хорошо сохранившийся **погребальный стяг** с изображением покойной и сцен небесного и подземного мира. Он состоит из трех частей. Главная фигура в верхней части — древнее китайское божество «Тень свечи», в распоряжении которого находились день и ночь, ветер и дождь, а также четыре времени года. Справа и слева от него, по углам: ворона — символ солнца и жаба, символизирующая луну.



Погребальный стяг с изображением

Из погребения знатной дамы в Маваньдуе. Это одно из самых богатых и хорошо сохранившихся погребений эпохи Хань. В соответствии с традициями искусства юга, в изготовлении ритуальных предметов были использованы дорогостоящие материалы: дерево, лак и шелк

Пара сооружений под ними, напоминающие ханьские сторожевые башни, вероятно, означали небесные врата. Средняя часть, которая занимает почти половину всей росписи, — это отображение жизни земной, человеческой. В нижней части изображено некое исполинское существо Юйфу, стоящее на двух рыбах и поддерживающее на руках плоскую землю. Считалось, что Юйфу была наделена способностью воскрешать к жизни умерших людей. Форма этой расписной ткани указывает на то, что она предназначалась для похоронного ритуала: ею накрывали саркофаг с телом умершего и захоранивали вместе с ним. Уже тогда начали складываться стилистические особенности традиционной китайской живописи: силуэтность, отсутствие пространственной глубины, сдержанная колористическая гамма.

сцен Загробного мира, 2 в. до н.э. Шелк, краски. Из гробницы маркизы Дай в Мавандуе, провинция Хунань



Сервиз для загробных трапез. Около 168 г. до н.э. Дерево, лак. Из гробницы княгини Дай в Мавандуе, провинция Хунань. В гробнице сохранились даже остатки пищи, которая была приготовлена загробной трапезы умершей

Ханьские гробницы поражают своим размахом, великолепием, богатством образов и декора, а главное, удивительным единством замысла и стиля. Каждый вид искусства, воплощенный в **убранстве усыпальниц**, на своем языке форм и орнамента рассказывает о единстве космоса, гармонии мира, о бессмертии человека и бесконечности жизни. В целом художественная культура эпохи Хань, основанная на этноконсолидирующей идее единой и непобедимой империи, сыграла огромную роль в формировании национальной китайской культуры. Она не просто продолжила художественные традиции древности, но, активно их переработав и канонизировав, создала теоретическую, техническую, образную и стилистическую основу для новой культуры эпохи средневековья.

Прикладное искусство периода Хань по формам и технике исполнения значительно отличается от произведений предшествующего периода. Ханьские бронзовые сосуды очень тонкостенны и почти лишены орнамента. Большая часть из них имеет уже чисто утилитарное назначение, в связи с чем меняются и упрощаются многие формы. Рельефный узор остается, как правило, только около ручек, остальная поверхность украшается лишь несколькими декоративными выпуклыми полосами, проходящими поперек сосуда. Техника литья становится несколько более разнообразной. Часто отдельно припаиваются детали сосудов, многие изготовляются уже с помощью не

литья, а ковки. По-прежнему применяются инкрустация и позолота.

Для этого времени характерно изготовление больших глиняных сосудов, покрытых зеленой и золотисто-коричневой глазурью, по форме и орнаменту подобных бронзовым.

Большое распространение получают в период Хань также расписные керамические сосуды, отличающиеся яркостью расцветки. Как и в период Чжаньго, узор наносился на сосуд минеральными красками уже после обжига. Основной мотив ханьского узора — это геометрический орнамент, идущий поясами, отграниченными друг от друга резкой черной полоской. Яркие краски — красная, белая, сиреневая и зеленая — образуют очень красивые, красочные сочетания. Этот орнамент почти лишен символики и имеет лишь декоративный характер.

Искусство Древнего Китая, в особенности периода Хань, сыграло важнейшую роль в сложении и дальнейшем развитии китайской культуры. Оно имело большое значение и для других стран Востока — Японии, Кореи, Индо-Китая, Монголии, которые в течение многих веков использовали культурные достижения Древнего Китая.

Раннее Средневековье

Период Троецарствия

Третий век в истории Китая известен как «период троецарствия», отмеченный многочисленными войнами. Враждующие между собой непрочные государственные образования вскоре стали добычей кочевых племен, наступавших с севера; страна подверглась страшному опустошению, ирригационные сооружения были заброшены, разрушены города и разграблены памятники культуры.

После гибели Ханьской империи китайское изобразительное искусство, не отвергая в принципе прежнюю погребальную обрядность, будто приостановило собственную активность и погрузилось в размышления но поводу возможных путей ее дальнейшего использования, время от времени отваживаясь на творческие эксперименты — то возвращаясь к работе с металлом, то изобретая новых фантазийно-зооморфных персонажей. Погребальная пластика, обнаруженная в захоронениях, относящихся к периоду Троецарствия и периоду Западной Цзинь, в том числе входящих в столичные районы, выполнена на удивительно примитивном уровне по сравнению с ее ханьскими аналогами. Она как бы следует образцам, создаваемым на начальном этапе развития национального погребального искусства, в вариантах, типичных для стилистики центральных регионов ханьского Китая. Скульптурные изображения людей и животных выполнены в откровенно грубой манере и лишены дополнительных орнаментальных элементов. Им, правда, свойственна реалистичность (даже если исполняются фигуры фантастических существ) и динамичность, но в той же самой степени, как и самым ранним погребальным скульптурам. Исключение составляет, судя по сохранившимся фрагментам, пластика Сычуани. Кроме того, из репертуара

погребальной пластики бесследно исчезли многие категории изделий, в том числе светильники-деревья и «денежные деревья» . Из такого «оцепенения» южнокитайское погребальное искусство стало выходить только к V в., сразу же предложив несколько новые стилистические трактовки антропоморфной скульптуры, которые опирались на предшествующий художественный опыт Юга и вобрали в себя некоторые детали буддийской иконографии. Несколько наборов погребальной пластики, состоявших преимущественно на статуэток людей, были обнаружены на территории Нанкина (1984-1987) и в окрестностях Сюйчжоу (северо-западная часть Цзянсу, 1993). Несмотря на общую статичность и стереотипность поз фигурок (наследие чуской погребальной пластики), они обладают удивительной элегантностью, созданной плавностью и изяществом силуэтных линий, и передают состояние внутреннего спокойствия и одухотворенности персонажей. Такой эффект возникает благодаря в первую очередь особенностям исполнения их лиц — мягким контурам и приветливо-мечтательной улыбке. Данная иконографическая деталь, вероятнее всего, и была заимствована из буддийского изобразительного искусства.

Период Северных Вэй

4—5 вв. в общественной жизни Китая окончательно утверждаются черты, характерные для раннего феодализма. Крушение рабовладельческого строя и становление феодальных отношений повлекли за собой и значительные перемены в области идеологии. На смену древнему конфуцианству, бывшему основной религиозно-философской системой Ханьского государства, пришел буддизм, проникший из Индии через Среднюю Азию и Синьцзян в первых веках нашей эры и в 4—5 столетиях получивший в Китае широкое распространение.

Буддийская мифология, обряды и божества, в свою очередь воспринятые даосизмом, вскоре китаизировались и приобрели многие черты народных верований. Таким образом, сосуществование трех различных религиозно-философских систем и известная веротерпимость были характерны для идеологии средневекового Китая. Этим отчасти объясняется и большое развитие в это время светской культуры, литературы и искусства, не связанных с религиозным содержанием, а также и значительно меньшая, чем в Западной Европе, скованность всего искусства религиозной догматикой. Изобразительное искусство Китая также претерпевает ряд существенных изменений. Смена общественного порядка повлекла за собой отказ от старых эстетических норм и идеалов. В какой-то мере искусство утратило свою былую цельность и стилистическое единство, разделившись на религиозное и светское, в 4—6 вв. во многом не похожие друг на друга. Вэйское время отличается противоречивостью своих тенденций, сосуществованием старых и новых качеств, из слияния которых постепенно сложились новые, специфические особенности средневекового китайского искусства. Буддизм оказал значительное влияние на сюжетику и образный строй культового искусства. Пришедшая извне буддийская иконография, имевшая за пределами Китая свои устоявшиеся принципы и каноны, не сразу органически слилась с сильными и, в свою очередь, устойчивыми традициями китайского искусства. Поэтому буддийское искусство вэйского времени часто синкретически сочетает в себе

древние традиции и новые для Китая сюжеты и образы. Светское искусство, не связанное с религиозной догматикой, развивалось значительно более органически, преобразовывая традиции, которые сложились в Китае еще в предшествующие периоды. Однако определяющими для этого времени явились уже новые черты, общие как для светского, так и для культового искусства. В искусстве значительно возросла роль человека; мир его чувств и переживаний получил новую эстетическую оценку и новое образное воплощение. Расширился и познавательный интерес к действительности. Сами традиции прошлого усложнились, обогатились, стали выразителями более сложных, чем прежде, тенденций. Для искусства 4—6 вв. характерна тяга к большим масштабам и монументальным формам, к синтетическому слиянию архитектурных, скульптурных, живописных и декоративных элементов, к красочности и эмоциональной насыщенности образа. 4—6 вв.— время создания гигантских скальных храмов, наземных каменных сооружений, развития многообразных видов скульптуры и живописи.

В Китае раннефеодальной эпохи складываются оригинальные по своим масштабам и формам типы культовых архитектурных сооружений, исходящие во многом из традиций древнекитайского зодчества, но по-новому их осмыслившие. Наземными каменными и кирпичными сооружениями являются пагоды, получившие в дальнейшем в Китае широкое распространение и прошедшие весьма сложный путь развития. Пагоды близки по своему назначению индийским ступам и представляют своего рода мемориальные памятники, которые вначале строились рядом с храмами в честь легендарных деяний Будды, а впоследствии в честь знаменитых паломников и других лиц.

Особым видом культовой архитектуры в раннефеодальном Китае были пещерные храмы. Буддийские монастыри и храмы, получившие крупные земельные владения, играли в это время огромную роль в экономике и культуре страны. Помимо многочисленных деревянных наземных храмов во многих местах Китая создавались грандиозные пещерные комплексы. Обычно такие крупные пещерные храмы высекались в толще отвесных скал, либо около городов столичного значения, либо на важных магистральных дорогах. Наиболее известными из них являются выстроенные в 4—6 вв. н. э. Дуньхуан (или Цяньфодун), Майцзишань, Бинлинсы (все три в провинции Ганьсу), Юньган (провинция Шаньси) и Лупмынь (провинция Хэнань). Пещеры и ниши этих скальных комплексов весьма различны по размерам. Самые маленькие из пещер имеют около 2 — 3 м в глубину, и в них с трудом помешается человек; большие гроты достигают 10 м в ширину и 23 м в высоту. Пещеры и ниши, высеченные на большой высоте (в Майцзишано 40—50 м) в отвесных склонах гор, соединялись между собой висячими мостами и наружными деревянными переходами

Период Южных и Северных династий (4 — 6 вв.)

Раннесредневековый период художественной культуры, развивавшейся под определяющим воздействием буддизма, представлен монументальным и станковым искусством скальных монастырей, где был достигнут синтез архитектуры, скульптуры

и живописи.

После падения империи Хань в 3 в. н. э Китай входит в полосу значительных социально-политических и культурных преобразований. Разобщенная страна становится легкой добычей кочевых племен, которые, завоевывая исконно китайские территории, образовывают здесь свои государства. В результате крестьянских восстаний и набегов кочевников столичные художественные центры были разрушены. Культурная жизнь возрождается очень медленно, в основном, на периферии: на севере и юге страны, где образовываются новые государства. На юге крупным художественным центром стал Цзянкан (близ современного г. Нанкина), именно здесь вновь начинают работать поэты, живописцы, ученые, бежавшие сюда от преследований иноплеменников. Север же был захвачен племенами сяньби, которые образовали здесь свое государство — Северная Вэй (386 — 535 гг.). Их главными городами стали древний Лоян и Пинчэн (современный г. Датун). Именно через периферийные районы налаживаются экономические и культурные контакты с другими народами. Китай становится местом скрещивания многих культурно-художественных традиций, которые будут формировать стиль средневекового искусства. В эту эпоху китайская культура не только обогащается традициями иранского, индийского и даже античного искусства, но и сама передает соседним народам свой художественный опыт. Основой этих сложных процессов стал буддизм, пришедший в Китай из Индии через Центральную Азию. В условиях культурного и духовного кризиса это учение с его проповедью сострадания и освобождения от мира иллюзий быстро распространилось по всей стране, впитав в себя местные религиозно-философские идеи и древние культы.

Новые духовные ценности изменили задачи и формы искусства. Буддийская культура с ее всеобъемлющим взглядом на мир требовала создания монументальных образов в скульптуре и живописи, которые в соединении с архитектурой создавали бы грандиозный синтетический ансамбль, отражающий единство, порядок и гармонию буддийского космоса. В индийском искусстве были заимствованы новые архитектурные формы, а основными типами сооружений в это время становятся скальные монастыри и башни — пагоды.



Пагода Сунъюэсы (провинция Хэнань), 520 г. Провинция Хэнань

Слово **пагода** в переводе с китайского означает «хранилище сокровищ”, что соответствует мемориальному характеру этой постройки, где хранились буддийские реликвии или священные тексты — сутры, привезенные китайскими монахами-паломниками из далекой Индии. Свое происхождение пагода ведет от буддийской ступы и башнеобразных храмов Юго-Восточной Азии. В Китае она приобретает неповторимый облик и назначение. С эпохи раннего средневековья буддийские пагоды использовались и как сторожевые башни или маяки. Их облик всегда ясен и монументален, а четкое поэтажное членение не нарушает устремленности вверх. Одной из самых ранних построек этого типа стала кирпичная пагода Сунъюэсы (пров. Хэнань). Ее пластичные формы и мягкий силуэт еще напоминают о юго-восточных образцах, но четкость и строгость образа выдают китайскую архитектурную традицию.

В эпоху раннего средневековья центрами распространения буддизма становятся грандиозные скальные монастыри, строительство которых развернулось по всей стране. Они возникали на пересечении традиционных торговых и паломнических путей и поэтому становились местами активного культурного обмена. Высеченные высоко в горах они открывались путникам с большого расстояния. Как и индийские монастыри, они неразрывно были связаны с природой. Самые значительные комплексы этого времени — пещерные **монастыри Юньган** (провинция Шаньси), Лунмэнь (провинция Хэнань) и Цяньфодун (провинция Ганьсу). Созданные китайскими и иноземными



Буддийский пещерный монастырь Юньган, конец 5 века Провинция Шаньси. В эпоху Раннего Средневековья было создано несколько скальных ансамблей, которые стали буддийскими монастырями. Большинство из них находилось в местах, где проходили традиционные торговые пути. Монастырь Юньган хорошо известен огромной статуей сидящего Будды (высота 13,7 м), которого сопровождает его ученик Ананда

мастерами, они значительно отличаются от индийских прототипов. Архитектура в них не доминирует, а, скорее, подчиняется скульптурному и живописному началу. Структура и конструктивные особенности пещер четко не выявлены. Незавершенность форм и криволинейность очертаний становятся художественными приемами. Опорные столбы внутри пещер выполнены в форме пагод и возвышаются, подобно монументальной скульптуре. Стены пещер внутри и снаружи украшены многочисленными нишами, заполненными статуями. Число персонажей огромно: здесь и буддийские божества

Вайрочана, Майтрейя, Амитабха, и небесные музыканты с танцовщицами, и духи, олицетворяющие природные стихии. Этот яркий и красочный мир героев многолик и разнообразен. Вытянутые пропорции и хрупкость фигур ассоциируются с духовной чистотой и возвышенностью персонажей. Идеи милосердия, сострадания и духовного подвига лучше всего выражены в образе будды Вайрочаны, огромные фигуры которого неоднократно встречаются внутри и снаружи скальных храмов. Эти статуи заметно отличаются от индийских прообразов: они менее объемны и пластичны, как бы застывают в строгих фронтальных позах, в изображении складок одежд больше орнаментального и графического. Колоссальные, величественные и полные космического спокойствия скульптуры несут людям порядок, закон и надежду на спасение.

Основные художественные тенденции отчетливо проявилось и в росписях скальных монастырей. Рядом с традиционными сценами на сюжеты буддийских джатак возникают панорамные горные и морские пейзажи. Девственная и спокойная природа воплощает представления о далекой божественной земле, Западном рае будды Амитабхи, куда попадают после смерти души людей. Культ Амитабхи, синтетический по своему происхождению, связан с поклонением природе, которая в Китае с глубокой древности представлялась пристанищем от бед, суеты и воплощала вечную мечту человека о покое и счастье.



Буддийское божество на драконе. Фрагмент настенной росписи в пещерном монастыре Цяньфодун (Дуньхуан), 5-6 века. Провинция Ганьсу Гу Кайчжи

Среди скальных монастырей своим живописным оформлением выделяется **Цяньфодун**, расположенной в самой западной провинции Китая — Ганьсу, около г. Дуньхуана, через который пролегал Шелковый путь в Среднюю Азию. В ансамбле этого монастыря монументальная скульптура органично соединяется с яркой и выразительной живописью. Раскрашенная пластика и светящиеся краски настенных росписей создают внутри пещер атмосферу мистической таинственности. Особенной широтой и открытостью письма отличаются изображения небесных музыкантов, играющих на флейтах, морских раковинах, аккомпанирующих себе кастаньетами и барабанчиками. Эти небесные исполины передают музыку сфер, к которой смертный может лишь слегка прикоснуться. Серо-голубые, охристо-красные и травянисто-зеленые оттенки росписей создают неземное, божественное пространство для основных мифологических сюжетов и сцен из джатак — жизнеописаний Будды.

В эпоху раннего средневековья развивается и станковая живопись на свитках. Она не связана жесткими канонами буддийской иконографии и потому сближается с литературой и каллиграфией, которые решают в искусстве те же задачи: передать повествовательное и эмоционально-лирическое в человеке и окружающем его огромном мире. Самые ранние произведения станковой живописи, не связанные с погребальным ритуалом, появились в 4 веке. Это были длинные горизонтальные свитки на шелке — повествовательные иллюстрации к знаменитым литературным произведениям эпохи Хань. Иероглифическая структура китайского языка, где иероглиф — это изображение предмета, способствовала развитию в сфере искусства особого образного мышления. Изображения еще не отделились от текста и чередовались с ним. Читать и рассматривать свиток нужно было медленно разворачивая его, переходя от одного фрагмента к другому. Одним из первых к повествовательному жанру обращается художник **Гу Кайчжи** (344-406). Особую популярность у аристократической элиты имели его дидактические циклы «Наставления придворным дамам”, где изображен быт знати. Широкую известность мастеру принесли



Гу Кайчжи. Наставления

иллюстрации к поэме «Фея реки Ло», рассказывающей о любви богини к простому смертному. Не отказываясь от повествовательности мифологического сюжета, Гу Кайчжи усиливает его лирическое звучание. Он создает мягкий линейный ритм силуэтов, избегает напряженных сцен, предпочитает яркой живописи спокойный и гармоничный монохромный колорит. Главное новаторство художника — это пейзаж, который он вводит в композицию. Изображение природы только намечено: небольшой выразительный камень, колючий кустарник, стройная невысокая сосна или гибкая плакучая ива над озером. Они отражают мир человеческих чувств, усиливают лирическую или грустную атмосферу эпизодов.

придворным дамам, 4-5 века. Высота 25 см. Свиток на шелке. Лондон, Британский музей. Свиток «Наставления придворным дамам», дошедший до нас в копии предположительно 6 века, включал в себя 9 жанровых дидактических сцен (ныне сохранилось только 8), иллюстрирующих произведение Чжан Хуа (232-300). Живописные композиции перемежаются в свитке вертикальными столбцами текста. Нравоучительные фразы трактата превращены художником в небольшие композиции-диалоги, раскрывающие конфуцианские эстетические принципы поведения людей в обществе

Культура раннего средневековья позволила по-новому взглянуть на традиционные культурные ценности, виды искусства, воплотить новые религиозные идеи в синтетических ансамблях, расширить круг тем и сюжетов и, наконец, открыть мир человеческих переживаний и чувств. Основные направления и художественные тенденции этого короткого, но очень важного периода, когда китайская культура активно впитывала новации других культур (прежде всего буддийской), получили мощный импульс развития, когда в эпоху Тан страна вновь обрела полноту и единство.

Период Суй (3 — начало 7 вв.)

После периода междоусобной борьбы и разобщенности в 589 г. н. э. произошло новое объединение юга и севера страны в единое феодальное государство, которое носило название Суйской империи. Просуществовав всего тридцать лет, Суйская империя сыграла большую роль в истории Китая, создав предпосылки для образования одного из самых больших и могущественных средневековых государств — Танской империи.

Восстановление единства страны в конце 6 в. н. э. способствовало ее экономическому процветанию. Усилились и завязались связи между различными областями Китая, вызвавшие сооружение новых путей, а также строительство великого канала протяжением свыше 1000 км, соединившего долины рек Хуанхэ и Янцзы с заливом Ханчжоувань. В период Суй завязались широкие международные связи с различными странами Востока, в частности с Таиландом и Японией. К середине 8 в. в Китае завершился переход от раннего к развитому феодализму. Черты нового экономического развития получили свое полное выражение в танский период, когда

присоединение новых земель и широкий торговый и культурный обмен с народами других стран обеспечили небывалую в истории Китая мощь государства. Танская империя раскинулась с севера на юг от Великой стены до Индокитая и с запада на восток от Синьцзяна до Тихого океана. Караванный путь, связывавший страну со Средней Азией, был также подвластен Китаю. Со странами Средней Азии, Индокитая, Индией, Индонезией, Японией, Ираном и Византией поддерживались торговые, культурные и дипломатические отношения.

Конец 6 — начало 7 в. — время чрезвычайно интенсивного храмового строительства. К этому периоду относится создание крупного пещерного храмового комплекса Тяньлуншань, начало строительства которого восходит к 550—500 гг. Тяньлуншань расположен в центре провинции Шаньси в горах Тяньлуншань (что означает Горы небесного дракона). Здесь сохранилась двадцать одна пещера, из которых восемь относятся ко времени Суй. Основными качествами, характерными для суйских скульптур Тяньлуншаня, является то, что, оставаясь еще фронтальными, статуи начинают отделяться от стены и приобретать округлые формы человеческого тела. В то же время статуи суйского времени еще сохраняют примитивность, свойственную колоссальным буддийским фигурам более раннего времени, и по сравнению с вэйскими рельефами кажутся подчас грубыми и менее выразительными. Важно, однако, что в 6 в. намечается стремление к пластической лепке лица, особенно Заметное в иконографии бодисатв и духов, где видна известная конкретизация образа, соединение монументальности и обобщенности формы с интересом к отдельным деталям. Так, в скульптурной голове бодисатвы из Сианьского музея можно наблюдать, с какой тщательностью и мастерством скульптор разрабатывает пряди сложной унизанной и перевитой драгоценностями прически, длинные серьги в ушах, не нарушая при этом плавности и цельности общего контура. Интерес к более чувственному земному облику божества явился в основном тем новшеством, которое принесла с собой культура суйского времени.

Зрелое Средневековье

Эпоха Тан, 7-10 вв. (618 — 907 гг.)

Начало объединению страны положило кратковременное, но плодотворное для экономики и культуры страны правление династии Суй. В конце 6 века начинается возрождение городов. Сюда постепенно стекаются поэты, художники, философы, создавая здесь мастерские и школы. В отстроенные города возвращаются люди; городская жизнь постепенно налаживается, создавая очевидные предпосылки для нового подъема искусства.

В 7 веке процесс возрождения империи завершился созданием могущественной державы Тан (7-10 вв.). Страна вновь объединяется в единое, сильное государство со столицей в Чанъани. Активно и плодотворно развиваются все виды художественного творчества: архитектура, скульптура, живопись, прикладное искусство, театр,

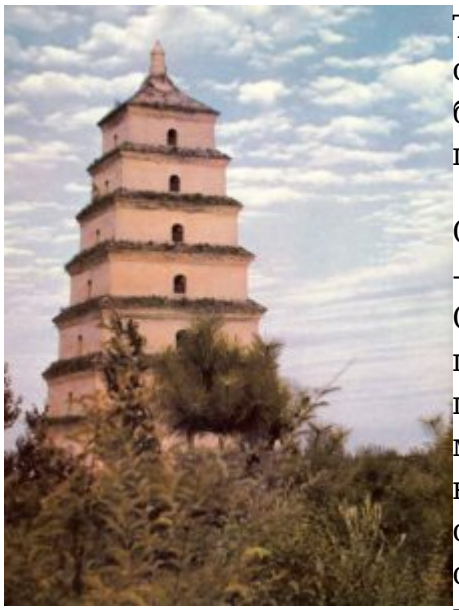
литература. Восстанавливаются и отстраиваются старые культурные центры, крепнут торговые и культурные связи империи со многими государствами мира. Средневековые танские города наглядно отражают особенности культуры того времени, превращаясь в одни из самых богатых, развитых и крупных в мире. Это центры общественной, научной и культурной жизни, с библиотеками, школами, университетами. Со всего Китая в города стекались ученые, философы, поэты, художники. Одной из особенностей государственного устройства в Китае было то, что чиновники должны были быть не только образованными служащими, но и знатоками искусств. Каждый способный человек, который стремился занять государственный пост, должен был уметь читать, писать, знать наизусть сочинения Конфуция и Лаоцзы, сочинять стихи, понимать, а иногда и создавать живописные свитки. Чтобы отобрать на высокие государственные посты сильнейших претендентов, в городах проводились сложные, многоступенчатые экзамены.

Танский Китай жил активной международной жизнью: сюда приезжали учиться и торговать японцы, корейцы, арабы, персы, индусы. Этому способствовала веротерпимость китайцев, в религии которых миролюбиво уживались буддизм, конфуцианство и даосизм. Не удивительно, что в это время в Китай проникают ислам, зороастризм и христианство. Поэтому искусство империи Тан проникнуто сильнейшим пафосом созидания, открытости другим культурам, это искусство мощной и богатой империи, переживающей свой расцвет.

Танской архитектуре присущи торжественная простота, величие и спокойствие. Одной из основных в то время была проблема реконструкции, перестройки и благоустройства городов, таких, например, как древние Чанъань и Лоян. Возводятся новые стены и ворота, башни и мосты, перестраиваются жилые и торговые кварталы, абсолютную архитектурную завершенность получают Императорский и Запретный город, где живет император и его двор. Традиционная система градостроительства полностью оформилась в эпоху Тан и была отражена во многих средневековых трактатах по архитектуре. Регулярная планировка и строгая симметрия городов отвечает идеям сильной государственной власти, иерархии китайского общества и представлении о городе как о едином организме, отражающем порядок в мире.

Сохранилось очень немного дворцов и храмов танского времени. Строительным материалом служили камень, кирпич и дерево. В основе всех лежала простейшая ячейка зразованная системой стоечно-балочных перекрытий. Сочетания этих ячеек могли образовывать архитектурное пространство различной высоты и сложности. Деревянный каркас здания обычно возводился на мощной каменной платформе, что придавало архитектуре законченность и монументальность. Стены построек были подвижны и могли при необходимости заменяться легкими решетками из дерева. Перекрытия и тяжелую кровлю поддерживали подкровельные кронштейны доугуны, которые равномерно распределяли давление на опоры. Красота и величие танского стиля воплотилось в строгости и простоте конструкций, взаимосвязи всех ее элементов и, конечно, в пластичности и причудливом силуэте плавно изогнутых крыш. Их загнутые углы и свободные широкие выносы напоминали ветви вековых сосен, что

придавало даже небольшим постройкам дух монументальности и спокойного величия.

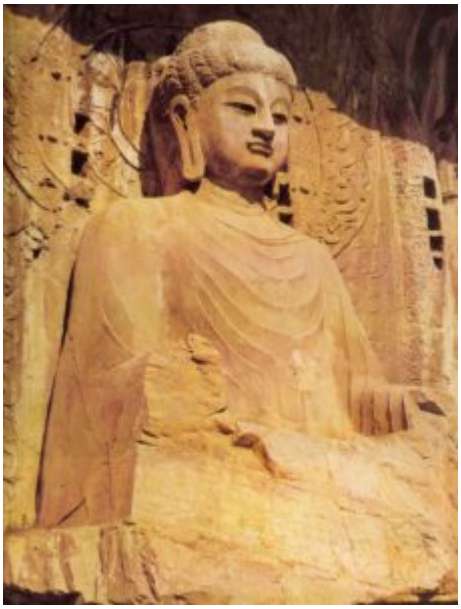


Пагода Даяньта (Большая пагода Диких гусей), 652-704 гг. Высота 64 м. Сиан. Семиярусная пагода, каждая сторона которой в основании равна 25 м. Пагода выстроена в честь знаменитого паломничества буддийского монаха Сюань Цзана в Индию

Танские пагоды обладают неповторимым обликом. Их строгие и правильные формы хорошо прочитывались с большого расстояния. Они могли дополнять загородный пейзаж или организовывать пространство города.

Сохранились две самые высокие пагоды столицы Чанъань — это Даяньта (**Большая пагода Диких гусей**) и Сяояньта (Малая пагода Диких гусей). Простые и четкие в плане, с мощными каменными стенами, почти лишенными проемов и украшений, они производят впечатление многоступенчатых крепостных башен, устремленных вверх. Их никак нельзя назвать невыразительными или скучными, так как в простых величавых формах и строгих силуэтах чувствуется торжественность и величие времени.

Эпоха Тан — время расцвета монументальной скульптуры, которая была неотъемлемой частью буддийского храмового ансамбля. Изображения будд (прошлого, настоящего и будущего) и последователей буддийской веры, воплотивших идею милосердия и сострадания к людям — бодхисатв, — стали более пластичными, объемными и естественными. В них преобладает величественность и спокойствие поз. Такова, например, семнадцатиметровая **статуя будды Вайрочаны**, божества космического света, указывающего людям путь к спасению, высеченная на горной площадке скального монастыря Лунмэнь. Его сопровождают юные бодхисатвы, чей



Колоссальная статуя Будды Вайрочаны. Пещерный монастырь Лунмэнь (провинция Хэнань), 672-675 гг. Высота 1700 м. Известняк. Провинция Хэнань, Пещерный монастырь Лунмэнь. Строительство скального

исполненный лиризма облик воплощает идеи милосердия, любви и сострадания.

храма Фэнсянсы, посвященного культу Вайрочаны, в монастырском комплексе Лунмэня началось сразу после перемещения в 493 году столицы из Пинчэна в Лоян, поскольку Лунмэнь принадлежал буддийской секте Хуаянь, исповедующей культ этого божества — космического владыки вселенной. Однако в 527 году строительство было надолго приостановлено и завершилось только в 672 году. Вайрочана, окруженный бодхисаттвами и предстоящими, — самая крупная статуя Лунмэня

В буддийской пластике этого времени постепенно складывается тип храмового скульптурного алтаря. Многофигурные композиции обычно включают изображение будды в центре и статуи бодхисатв по бокам. Рядом с ними могут находиться скульптуры донаторов-заказчиков, а статуи воинов-охранителей как бы замыкают композицию справа и слева. Эти изображения являются самыми выразительными и экспрессивными. Образ воина-охранителя в искусстве стран Дальнего Востока вобрал в себя множество традиций. В буддийское искусство Китая он пришел из Индии, где обычными были образы мужских и женских божеств плодородия — якшасов и якшинь, — охраняющих храмы и святые места. В Китае он превратился в сильного, бесстрашного и даже свирепого воина с грозным оружием в руках. К тому же со временем он приобрел некоторые звериные демонические черты: распахнутый в жестоком оскале рот, огромные на выкате глаза, крупный нос, будто раздувающийся при рычании. В чертах этого традиционного персонажа четко прослеживаются древние черты священных животных (тигра, дракона) и даже магической маски таотэ. Такие скульптуры могли помещаться не только в храмах, но и в гробницах. Этот гротескный образ, призванный отгонять злых духов и врагов буддийского учения, станет традиционным для Японии и Кореи.

Интенсивно развивается и погребальная скульптура. Аллеи духов, ведущие к погребению, обрамляются монументальными каменными статуями воинов, священных животных, лошадей, фантастических цилиней. Могилы знати, как и прежде, украшаются яркими росписями и заполняются глиняной пластикой. Покрытая цветными глазурями погребальная скульптура празднична по характеру. Статуэтки на редкость реалистичны, они обладают удивительной внутренней силой и убедительностью. Для танской мелкой пластики и керамики характерна устойчивая цветовая гамма поливных глазурей. Мастера сочетают оттенки песочно-желтого, спокойного охристо-коричневого, огненно-рыжего, насыщенного травянисто-зеленого. Этот набор цветов получил название саньцай (три цвета). Сочные пятна глазурей, перемешиваясь друг с другом, словно светятся изнутри. Слуги и музыканты, акробаты и танцоры, верблюды и лошади — все они часть праздничного и многоголосого подземного мира танских гробниц.

Постепенно скульптура теряет ведущее место в среде искусств и уступает его

живописи, которая в эпоху Тан и позже Сун переживает свой подлинный расцвет. В то время именно живопись позволяла адекватно передать духовные поиски человека, его индивидуальный взгляд на мир, философские размышления о смысле бытия и о единении человека с природой.

В эпоху Тан установились и приобрели свою завершенность такие жанры средневековой китайской живописи, как «люди и предметы» (жэньу), «цветы и птицы", "растения и насекомые», парадный портрет. Ведущее место среди них занимал пейзаж «горы и потоки», который неразрывно был связан с поэзией и каллиграфией. Танская живопись отражает торжественный характер эпохи, она очень праздничная, красочная и подробная. Для нее обычны образы богатых и многоликих городов, величественной и яркой природы. Жанр «люди и предметы» развивает в своих картинах художник Чжоу Фан. В горизонтальном



Ли Чжаодао. Путники в горах. Конец 7 — начало 8 века. Бумага, тушь, краски. Тайбэй (Тайвань), Дворцовое собрание. Вертикальный свиток на бумаге

свитке «Знатные дамы на прогулке» он подробно выписывает детали быта, одежды, прически, элементы интерьера, стараясь предельно точно и подробно передать идеал красоты и атмосферу своего времени. В эпоху Тан горизонтальный формат свитка традиционно использовался для бытописательных композиций и был очень удобен для неторопливого и внимательного рассматривания, его предпочитали и художники — пейзажисты.

Выдающимися мастерами пейзажа были Ли Сысюнь и его сын придворный художник **Ли Чжаодао**. Их творчество дошло до нас, в основном, в более поздних копиях. Творческая манера отца и сына Ли, которая для многих художников была эталоном и образцом для подражания, известна так же по описаниям их современников и потомков. Ли Чжаодао, выписывая мельчайшие детали свитка, всегда стремился создать праздничный и фантастический пейзаж эпоса, где каждая частичка огромного мира природы живет своей жизнью, но в то же время органично и неразрывно связана со всем космосом. Чтобы изобразить мир, полный радости и света, художник использует особую декоративную систему, построенную на сочетании ярких насыщенных цветов: сине-зеленого, молочно-белого, охристо-коричневого, и дополняет ее золотыми контурами гор и облаков, которые

передают поистине исполинские масштабы героической природы («Путешествие императора Минхуана в Шу»).

Младшим современником Ли Чжаодао был поэт и живописец **Ван Вэй**. Творчество этого мастера, намного опередившего свое время, стало образцом для художников эпохи Сун. Образ природы — центральный в творчестве Ван Вэя. Будучи талантливым поэтом, он стремился на шелке изобразить то, о чем писал в своих коротких, полных глубоко смысла «пейзажных» стихах. Ван Вэй считал интуицию и созерцательность единственными источниками вдохновения. В своих свитках художник полностью отказывается от многоцветного колорита, выбирая монохромную живопись черной тушью с размывами. В знаменитом произведении «Просвет после снегопада» он добивается тонального единства пейзажа; мы видим, как глубоко мастер чувствует и понимает гармонию природы. В поэтическом и живописном пейзаже Ван Вэй открывает качественно новые возможности жанра, передавая через него обобщенный образ мира и человека. Его путь — поэтическая интерпретация мира — во многом была связана и с его духовными поисками, которые привели художника к интуитивному познанию мира, открывшееся ему в учении чаньбуддизма. Он покинул государственный пост и ушел в монастырь, чтобы здесь писать свои стихи, пейзажи и придаваться размышлениям о смысле жизни и законах мироздания, открывавшихся ему через поэтические и живописные образы природы.



Ван Вэй. Портрет ученого Фу Шэна. Первая половина 8 века. Высота 26,1 см. Шёлк, тушь, краски. Осака, Городской музей. Горизонтальный свиток на шелке. Фрагмент

Искусство империи Тан отразило процессы возрождения и активного развития национальной культуры в эпоху зрелого средневековья. Развитие всех сфер художественного творчества было результатом столь долгожданного объединения страны и нации. Недаром этот период в истории Китая считается одним из самых ярких и плодотворных. Особенности средневекового мировоззрения и особая эстетика бытия, впоследствии были выражены образным языком танского искусства.

Период Пяти династий, 10 в. (907 — 960 гг.)

Период, последовавший за падением Таиской династии, получил в истории название «пяти династий». -Это смутное время продолжалось пятьдесят три года; для него характерно существование многочисленных государств. В художественной жизни страны значителен многими явлениями: образованием Нанкинской Академии живописи, активизацией творческой и теоретической мысли.



Сюй Си. Бамбук на снегу, первая половина 10 в. 151 х 99 см. Шелк, тушь. Шанхай, Городской музей

Многообразные тенденции, которые проявляются в различных жанрах живописи танского времени, получают свое дальнейшее развитие в кратковременный период «пяти династий», последовавший после распада единого Танского государства. Этот отрезок времени (907—960 гг.) в истории китайского искусства явился как бы связующим звеном между двумя этапами расцвета культуры — периодами Тан и Сун. Многие танские художники продолжали свою деятельность в период «пяти династий», а некоторые принадлежали уже к суискому времени. Столицами государства на этом историческом этапе являлись Нанкин, а затем Кайфын, однако значительную роль продолжали играть и другие города. Деятельность художников в это время протекала в различных центрах страны. Одним из наиболее значительных являлся Нанкин, где в середине 10 в. при дворе императора Южно-Танской династии Ли Хоу-чжу была организована одна из первых в Китае Академий живописи. Ли Хоу-чжу, бывший коллекционером и любителем живописи, окружил себя талантливыми художниками, работавшими в различных жанрах. В Академии большое значение придавалось вопросам техники и мастерства, а также развитию основных теоретических положений прошлого.

Работавшие при дворе художники в области жанра развивали традиции светской придворной живописи предшествовавшего периода, в частности традиции Чжоу Фана. Известные художники Чжоу Вэй-цзюй, Ван Цзи-хан и другие писали интимные сцены придворного быта: прогулки знатных женщин, игры детей в саду среди зелени и т. д. Однако помимо картин подобного рода возникает и ряд других, наполненных новым содержанием, где художник изображает действующих лип в гораздо более реалистической манере и относится со все возрастающим вниманием к быту и интимной жизни человека.

Пейзажная живопись периода «пяти династий» продолжает развивать установившиеся в танское время традиции. Однако за этот краткий этап она ушла значительно дальше своих предшественников. Особенно большое значение приобретает монохромный пейзаж, написанный черной тушью. Много внимания в это время уделяют художники разработке приемов передачи пространства, воздушной перспективы. Образ природы

приобретает более глубокий и обобщенный характер. Пейзажная живопись тесно соприкасается с поэзией и каллиграфией как по внешним художественным признакам, так и по эмоциональной выразительности.

Новые качества живописи периода «пяти династий» подготовили дальнейший ее расцвет.

Эпоха Сун, 10-13 вв. (960 — 1279 гг.)

Искусство империи Сун развивается уже в совершенно других условиях. Многочисленные войны и вторжения захватчиков, которые пережила страна, наложили свой отпечаток на мироощущение людей. Восприятие жизни стало более драматичным, глубоким, но более цельным, так как важен был каждый прожитый миг. Вновь возник интерес к истокам национальной культуры, которая в условиях внешней опасности стала цениться еще больше, к национальной древности: к легендам, мифам, поучениям мудрецов. Поиск устойчивых, «вечных» ценностей позволил по-новому взглянуть на природу. Теперь она становится символом мудрости, гармонии, вечного обновления. Она — тот благодатный остров или сад, где человек может укрыться от бурь и обрести долгожданный покой, ясность сознания, глубину чувств. Эти процессы коснулись и основ духовной культуры. Так, буддизм уже не был столь популярен. Его дополнили даосизм и конфуцианство. На их основе возникло новое религиозно-философское направление — неоконфуцианство. Его главным положением было учение о мире как о священном космосе, где каждая его частичка (микромир) несет свет, порядок и божественную гармонию всего космоса (макромира). Эта идея отражала внимательный и вдумчивый взгляд на окружающий мир: на человека и его чувства, на природу и ее многообразные вечно меняющиеся формы.

Обновляются и расширяются города, особенно портовые. Крупными центрами становятся Сучжоу, Гуанчжоу, Чэнду, Линьань. В столице сунской империи Кайфыне строится множество магистралей, мостов, рынков. В 12 веке оформляется единая архитектурная система, канонизировавшая правила, методы и художественные приемы строительства. В основе строительства ансамблей, парков и даже целых городов лежит традиционная религиозно-магическая система планировки и ориентации в соответствии с расположением светил, гор, рек и воздушных потоков — фэн-шуй. Унификация методов строительства и типизация деталей отделки позволяла мастерам строить быстро и точно. Эта система не тормозила, а, напротив, давала широкие возможности для творческой фантазии архитекторов. Здания были самые разнообразные: одноэтажные, двухэтажные, с двухскатной и четырехскатной кровлей. Богаче и живописнее стал деревянный декор подкровельных кронштейнов — доугунов и всего здания. Массивная простота танской архитектуры сменяется легкостью, изысканностью и нарядностью сунского стиля. Великолепный пример архитектуры 11 века — небольшой павильон Шэньмудянь в провинции Шаньси. Расположенный в живописном месте и вознесенный на белокаменную террасу этот храм своими раскинувшимися двойными крышами и деревянной резьбой напоминает летящую птицу или стройную ветвистую сосну.



Тэта (Железная пагода) в Кайфыне, 1041-1044 гг. Высота 57,34 м. Кирпич, облицовка глазурованными изразцами, покрытыми рельефным орнаментом геометрического рисунка

Изменился облик традиционной пагоды, усложнилась ее конструкция и план. Для придания постройкам прочности и еще большей устремленности вверх в конструкцию вводится массивный центральный столб. Для стройных многогранных пагод теперь используют разнообразные материалы как камень, кирпич, дерево, для украшения — поливную черепицу, чугунные плиты, железные решетки. Созвучие материалов, стройность и устремленность постройки вверх увеличивают живописность пагоды и органично связывают ее с природой. Это качество великолепно демонстрирует восьмигранная в плане башня Тэта (**Железная пагода**) в Кайфыне, получившая свое название из-за облицовки плитами цвета ржавчины. Стройная и невесомая, она легко возносит свои тринадцать ярусов на пятидесятиметровую высоту, перекликаясь с холмами и деревьями окружающего пейзажа.

Образ природы настолько глубоко входит в художественное творчество и в повседневную жизнь китайцев, что в сунском Китае возникает особое искусство ландшафтных садов. Наиболее интересные дворцовые и приусадебные садово-парковые ансамбли с использованием архитектурных форм возникли в южных городах — Линьане и Сучжоу. Планировка сада, подбор природных форм и растений, их цвет и фактура — все было подчинено строгим правилам. В китайском саду должны были присутствовать водоемы, деревья, камни, символизировавшие пять стихий и круговорот времени. Но самыми важными в композиции парка были всегда горы и потоки, олицетворяющие нерасторжимый союз двух начал: мужского — ян и женского — инь — вечную гармонию Вселенной. Предназначенный для прогулок и неторопливого созерцания сад включал в себя несколько микропейзажей, соединенных небольшими беседкам, гибкими мостами или открытыми галереями, чтобы можно было из разных его уголков не спеша любоваться природой. Видимая стихийность сада, сочетание архитектуры и природы, зеркальные поверхности водоемов, скалистые горы настраивали зрителя на глубокие размышления, заставляя искать в природе созвучия и контрасты. Искусство ландшафтных садов воплощало идеи, очень близкие средневековой пейзажной живописи. Став традиционным для Китая, оно нашло своих последователей и в Японии.

Скульптура времени Сун продолжала традиции эпохи Тан. Вместе с буддизмом теряет свое значение и

популярность монументальная пластика, которая раньше обильно украшала буддийские храмы. На смену ей приходит камерная скульптура небольших форм. Тяжелые и дорогостоящие материалы заменяются легкими и декоративными: фарфор, сандаловое дерево, слоновая кость и сухой лак, с помощью которых скульпторы стремятся подчеркнуть живописность пластики и ее связь с природой. Традиционным для этого времени становится изображение богини милосердия **Гуанъинь**. Этот древний образ пришел из Индии, где почитался как великий бодхисатва милосердия — Авалокитешвара. В Китае он обрел новые черты и со временем превратился в женское божество. Гуанъинъ стала покровительницей всех обездоленных и слабых, ее почитают как богиню семьи и домашнего очага, она несет в дом достаток, покой и потомство. Богиня милосердия, в образе которой подчеркивалась мягкость, естественность, лиричность и близость к природе, обычно изображалась свободно сидящей на стволе дерева или скале. Ее поза выражает легкое утомление, лицо — легкую грусть или задумчивость, струящиеся складки одежд создают музыкальный ритм скульптуры. Все эти черты воплощают лирическое настроение образа Гуанъинъ.



Бодхисатва Гуаньинь, 10 — 13 века. Высота 92 см. Дерево, краска, позолота. Шанхай, Городской музей

Эпоха Сун — время подлинного расцвета классической живописи Китая. С 10 века художественные центры перемещаются на восток и в южные области страны. Многочисленные живописные школы создаются в Кайфыне, Чэнду, Нанкине. Новый импульс развития получают традиционные жанры этого вида искусства: бытовому жанру присуща эмоциональность, лиризм, музыкальность; в портрете появляются элементы психологизма; анималистические жанры приобретают смысловую глубину пейзажа. Яркая полихромная живопись по-прежнему популярна, но сунские мастера теперь отдают явное предпочтение художественным особенностям и техническим навыкам монохромной живописи, которые использовал в своем творчестве танский художник-пейзажист Ван Вэя. Закономерно, что в условиях нового эмоционального ощущения времени и суждения о человеке, его месте в мире, именно природа становится символом незыблемости бытия и вечного обновления. Совершенные законы ее бытия стали восприниматься как нравственный эталон жизни человека. Поэтому пейзаж, который становится основным жанром сунской живописи, героизируется, приобретает символическое звучание и превращается в образ всего мироздания. Программное воплощение этих философских идей потребовало от художников разработки новых приемов передачи пространства и воздушной среды: мастера стали использовать принцип незавершенности в картине, когда края свитка намеренно не закончены, прием изображения «пустоты», которая в пейзаже ассоциируется с

Великим Дао (Путь всех вещей). Чтобы сообщить пейзажу космическое звучание, художники обращались к приему увеличения масштабов, изображая, например, на фоне огромной горы или водопада маленькую хижину, храм или деревце, что давало возможность ощутить величие и подлинный размах природного космоса. Общность тематической программы и художественных средств пейзажной живописи совершенно не сковывала воображения художников и их индивидуального восприятия природы. В рамках уже сложившегося к 10 веку канона китайского пейзажа всегда оставалось место творческой индивидуальности мастера, которая выражалась в стиле художественного произведения, его авторском подчерке. Художник-пейзажист, как правило, изображал мир таким, каким он открывался именно ему, так как, согласно средневековому мировоззрению, творческая личность была наделена уникальной способностью постигать истинную сущность вещей и открывать ее людям. Поэтому поиск истины, сокрытой в природе, стал творческим кредо сунских пейзажистов, многие из которых были воспитаны на идеях чаньбуддизма.

Творчество ранних сунских пейзажистов связано с героическим образом природы, где широта, размах, мощь пейзажа приобретают поистине космические измерения. Лейтмотив этих свитков — исполинская гора, которая часто воспринимается как центр вселенной, средоточение вечного покоя и величия. Она и близка человеку, живущему у ее подножия, и бесконечно далека от него (Фан Куань — известен в 990-1030 гг. «Путники среди гор и потоков”, «Буддийских храм в горах»). Это стремление через природу выразить самые сложные человеческие размышления и чувства способствовало появлению в 10 — 11 веках целой серии теоретических трудов по пейзажной живописи.



Го Си. Осень в долине Желтой реки. 1072 г. Высота 26 см. Шёлк, тушь. Вашингтон, Галерея Фрир. Фрагмент свитка

Выдающимся художником-пейзажистом и теоретиком живописи, работы которого очень высоко ценили современники, был **Го Си** (1020 — 1090 гг.). Он стал членом сунской Академии живописи в Кайфыне и долгое время определял тематику и художественный стиль сунского пейзажа. Его свитки, демонстрирующие бесконечность вселенной, решают проблему передачи пространства и воздушной среды. Используя горизонтальный и вертикальный форматы свитка, мастер передает безграничность природы, ее вечную изменчивость и постоянство. Изображая горы и потоки в их столкновении и гармонии, Го Си стремится раскрыть тайну мироздания, его законы, обнаруживая в горизонталях, вертикалях, паузах живописного свитка ритмы вселенной («Осень в долине Желтой реки”, «Начало весны в горах”). Свои наблюдения над природой и средства художественной

выразительности, с помощью которых он хотел как можно точнее передать ее внутреннюю скрытую глубину и гармонию, Го Си отразил в своем трактате «О высокой сути лесов и потоков», на которых впоследствии было воспитано не одно поколение пейзажистов.

В 11 веке сложилось несколько школ пейзажа, представители которых по-разному понимали природу и свои творческие задачи. Оказывая друг на друга влияние, они сформировали единый живописный стиль эпохи. К одному из таких направлений принадлежали художники-ученые группы вэнъжэнъхуа. Они не входили в Академию живописи и культивировали свой творческий дилетантизм, стремясь познать истину природы и мира через его красоту (Сюй Си, Су Ши (1036 — 1101 гг.). Это направление оказало большое влияние на последующие поколения художников, к нему частично примыкал выдающийся пейзажист и теоретик Ми Фэй, творчество которого во многом определяло художественные вкусы конца 11 века. Его пейзажи — это обобщенно-поэтический образ природы. Следуя так называемому бескостному методу изображения, он избегал четкости и остроты линий, сосредотачиваясь на мягких и густых размывах туши. В своих пейзажах Ми Фэй передавал влажную воздушную среду, окутывающую все формы природы и преображающую окружающий мир («Горы и сосны весной»).

В эпоху Сун кроме больших пейзажных свитков, была популярна живопись на отдельных листах бумаги и

шелка, из которых составлялись целые альбомы; пейзажными композициями также часто украшали веера и ширмы. Миниатюрные изображения фрагментов природы стали очень популярны в Кайфынской Академии живописи при императоре Хой Цзуне (правление: 1101 — 1125 гг.), который и сам был не только знатоком живописи, коллекционером-меценатом, но и талантливым художником («Зяблик и цветущая слива»). Созданный императором при дворе музей включал более полутора тысяч произведений знаменитых художников, начиная с эпохи Хань. **Хой Цзун** установил систему творческих экзаменов на вступление в Академию, художники должны были продемонстрировать свои способности в искусстве живописи, и хорошо разбираться в поэзии и музыке. Император сам назначал экзаменационные темы и сюжеты, и участвовал в обсуждении творческих работ, которые



Хой Цзун. Зяблик и цветущая слива. Начало 12 в. Шелк, тушь, краски

показывали не только знание натуры, но и новаторство в образной интерпретации предложенной темы.

Во второй половине 12 века пейзажная живопись приобретает новые тенденции развития. Как результат синтеза литературы, философии и искусства, которые отражали процесс формирования новых аспектов традиционного мировоззрения, живопись обращается к внутреннему миру человека, его чувствам, переживаниям, она сосредотачивается на непреходящих человеческих ценностях, глубину и мудрость которых художники по-прежнему изображают через природу. Героический пейзаж постепенно уступает место лирическому, камерному, где восприятие природы становится предельно музыкальным. Именно в это время начинает формироваться образ национальной природы, который мастера передают предельно простыми и безыскусными пейзажными мотивами, близкими к настроению и чувствам человека. Эти тенденции способствовали сближению традиционных жанров живописи, и размыванию строгих границ между ними, которые раньше существовали. Теперь в пейзаж проникли сцены деревенского быта, а бытовые сцены получили еще одно образное обрамление — пейзаж.



Ма Юань. Путешествие через горный перевал ранним зимним утром. Конец 11 — начало 12 века. Шелк, тушь. Фрагмент свитка

Образы человека и природы, раскрытые в их сопоставлении и единении, стали основными в творчестве знаменитых живописцев конца 12 — начала 13 века Ма Юаня (работал в 1190 — 1224 гг.) и Ся Гуя (работал в 1190 — 1225 гг.). Художник **Ма Юань**, работавший в основном, в монохромной технике, создавал немногословные, камерные пейзажи, композицию которых всегда строил на принципах асимметрии. Этот авторский прием придавал обычным, казалось бы, пейзажным мотивам остроту, динамичность и взволнованность. Каллиграфически точная линия Ма Юаня, то прихотливо изогнутая, то резко изломанная, стала основой живописного стиля художника и основной чертой его яркой индивидуальности («Утки у берега”, «Ученый со слугой на горной террасе»). В изображении сильных чувств и эмоций мастер Ся Гуй идет еще дальше. Не отказываясь от традиционных пейзажных мотивов, он изображает потоки, бурю, грозу, словом, стихию, с которой человек вступает в жестокий диалог («Буря»). Совсем иное настроение выражено в его свитке «Игра на лютне у реки», где тяжелые, будто намокшие, ветки деревьев и их старые узловатые корни

отражают задумчивую сосредоточенность отшельника и неторопливую мелодию одинокой лютни. Творчество Ма Юаня и Ся Гуя положило начало целому направлению позднесунской живописи, которое получило название школы «Ма-Ся» (Ма Линь — работал в середине 13 века).

Еще одно направление живописи, отличавшееся яркой самобытностью и оригинальностью, было связано с творчеством художников секты Чань. Самые известные из них — Му Ци, Лян Кай, Ин Юйцзянь — были монахами чаньских монастырей, которые в конце 12 века возникли в горах вокруг города Ханчжоу. Воплощая в своих свитках идеи чаньбуддизма, мастера относились к собственному творчеству как к способу познания истины, сокрытой в самом человеке и окружающем его мире. Чаньские художники стремились к постижению и фиксации скрытой сущности природы, ее глубинной основы, воспринимаемой как природа самого будды. Перенося на изображение неповторимое мгновение бытия природы, которое воспринималось ими как момент просветления, художники полностью отходят от четкости и декоративности раннесунских пейзажей и избирают метод крайней эскизности изображения. Неясные, размытые формы пейзажей, будто растворяющиеся во влажном воздухе, открывают зрителю путь образной интерпретации видимого мира. Свобода изображения и широта обобщений, к которой приходят чаньские живописцы, позволяют зрителю открыть духовную глубину и истину в себе самом (Му Ци «Закат над рыбачьей деревней»).

В эпоху Сун по-новому был осмыслен и анималистический жанр, который возник в самом конце танской эпохи. Развиваясь как микропейзаж, он был тесно связан с образом природы и получил названия «цветы и птицы», ‘растения и насекомые». Этот жанр, особенно популярный среди художников юга страны, отразил основные идеи неоконфуцианской философии. Изображая отдельные элементы природы — ветку дерева, цветок, птицу, стрекозу — мастера внимательно и трепетно вглядывались в мир природы, как бы стремясь разгадать сокровенную тайну всего живого, раскрыть саму сущность жизни, ее непреложные законы, которые одинаковы для человека, животного, растения. Развиваясь по этому пути, анималистический жанр очень скоро перерос рамки декоративно-познавательного изображения и воплощал пантеистические идеи, отражая неоконфуцианскую концепцию «макро и микромира”. Внимательно вглядываясь в формы живой природы, художники передавали их нерукотворную красоту, естественную гармонию и божественную мудрость. Таким образом, даже самое малое проявление жизни природы приобретало глубокий смысл и значимость (Цуй Бо — работал во второй половине 11 века).

Новаторские черты появились и в жанре «люди и предметы». Бытописательный пафос танских свитков с этнографическим и декоративным изображением человека и предметного мира уступает место более сложному осмыслению темы его бытия. Интерьерным и бытовым деталям сунские художники предпочитают изображение

чувств и настроений людей, вводя в картину элемент психологизма и раскрывая внутренний конфликт сцены и душевного состояния героев. Поэтому жанровые свитки, как правило, «озвучены»: в них играют музыканты, разговаривают дамы или смеются дети. Настроение героев передается через динамическую композицию, полихромный колорит, и, конечно, пейзаж, который в сунской жанровой живописи приобретает характер лирического героя (Су Ханьчэн «Играющие дети»).

В период развитого средневековья международная торговля Китая по Великому шелковому пути способствовала развитию различных видов декоративно-прикладного искусства. Привозимые из Китая шелк, бумага, ювелирные изделия высоко ценились в странах Средней Азии и Восточного Средиземноморья. Одним из основных предметов экспорта была керамика. Мастера эпох Тан и Сун создали уникальные технологии формовки, обжига, раскраски и глазури керамических изделий. Средневековая керамика связана



Ма Юань. Путешествие через горный перевал ранним зимним утром. Конец 11 — начало 12 века. Шелк, тушь. Фрагмент свитка

с развитием чайной церемонии, которая первоначально была религиозным обрядом эзотерической секты Чань (чаньбуддизм). Согласно легенде, первый чайный росток появился из ресниц патриарха Бодхидхармы, который нечаянно заснул во время длительной медитации и, проснувшись, наказал свои глаза. Напиток из листочков чая бодрил монахов во время медитаций, не давая уснуть. Керамическая утварь, в которой этот божественный, как считали сами монахи, напиток приготавливался и хранился, тоже представлялась сакральной. Поэтому в китайских монастырях к чайной керамике всегда было особое отношение, которое со временем проникло и в светскую среду. Танская чайная утварь — яркая, праздничная и живописная. Вытянутые вазы, кувшины с высоким горлом, плоские блюда, небольшие чашечки для чая украшаются фигурными ручками и рельефными налепами в виде зверей, птиц, цветов и плодов, воплощая красоту и благополучие. **Густая поливная глазурь** приобретает яркие, праздничные оттенки: травянисто-зеленый, охристо-коричневый, солнечно-желтый. Этот тип декорирования керамики, получивших название саньцай (три цвета), был очень популярен в искусстве 7-10 веков. Сунская же керамика совсем другая: более гладкая, обтекаемая, гармоничная по форме и пропорциям. Она настраивает зрителя на размышления, позволяя почувствовать глубину и полноту чайного ритуала. 1 ончайшие оттенки прозрачной глазури колеблются от бледно-зеленого до голубого, подражая цвету драгоценного нефрита.

Эпоха Сун, по праву считается «золотым веком” развития искусства. Если архитектура и скульптура наследуют и продолжают традиции танского монументального искусства, то живопись, безусловно, делает огромный качественный скачок, открывая новые художественные образы и темы, живописные техники и формальные

приемы, которые позволяют художникам различных жанров отобразить человека и его мир во всей глубине, сложности и многообразии.

Эпоха Юань, 13-14 вв. (1280 — 1368 гг.)

В конце 13 века страна была завоевана монголами, и почти на целое столетие в Китае воцарилась династия

Юань. Культурному наследию вновь был нанесен крупный ущерб: сгорели дворцы и храмы, были разграблены художественные коллекции. Столица была перенесена в город Дату (современный Пекин) и заново отстраивалась. Монгольские мастера восприняли наследие более древней и развитой китайской культуры, в том числе и **строительные навыки**. В архитектуре периода Юань прослеживается слияние монгольских и китайских приемов строительства и декоративного убранства сооружений. Характерная особенность юаньского зодчества — яркая полихромия крыш и отделки зданий. Многие технические приемы производства цветных глазурей, заимствованные монголами у завоеванных народов Средней Азии, также обогатили китайскую архитектуру, внеся в ансамбль города новые декоративные оттенки.



Сад Львиной рощи (Шицзи Линь). Вид на Озерный павильон, 14 — 15 вв. Сучжоу, провинция Цзянсу. Это один из самых известных садов г. Сучжоу. Он включает многочисленные холмы, пещеры, озера и, конечно, причудливые камни, которые очень напоминают львов

Монгольские правители пытались привлечь ко двору знаменитых поэтов, драматургов, философов и, конечно, живописцев. Однако далеко не все мастера принимали эти предложения. Несмотря на внешний блеск и видимое благополучие столицы, в творческой среде росли настроения одиночества, грусти, ностальгии по прежним временам, утраченному единству культуры. Многие мастера покинули столицу и перебрались в южные провинции, предпочитая здесь сохранять традиции старого искусства. Желая подражать мастерам прошлого, они культивировали в своих произведениях стиль выдающихся живописцев. Таким образом, через привычные образы художники стремились донести до зрителя свои самые сокровенные чувства и волнующие их проблемы. Живописный свиток наполнялся иносказательным смыслом и воспринимался порой как гражданское или философское послание к зрителю. Монохромная живопись приобрела в эпоху Юань особую тонкость, остроту и изящество, способные передавать все оттенки чувства и настроения. Смысловую глубину и емкость содержания усиливали каллиграфические надписи, сопровождающие изображение. Они разрастаются в лирические повествования, содержат очевидный намек и раскрывают символический подтекст живописного

свитка. Устоялись определённые образы, с помощью которых живописцы передавали тоску по прошлому. Это стройный бамбук, воплощающий силу духа и стойкость благородного человека в условиях внешних перемен, и вековая сосна, обозначающая долголетие и мудрость.



Чжао Мэнфу. Осенние краски гор Цао и Хуа. 1295 г. Высота 28,3 см. Бумага, тушь, краски. Тайбэй (Тайвань), Дворцовое собрание. Фрагмент свитка

В этих сложных условиях сохранения китайской традиции возрождается живопись вэнъжэнъхуа (живопись образованных людей или ученых). Китайские ученые, имеющие преимущественно конфуцианское образование, великолепно владели кистью и внесли, таким образом, в традиционную живопись элемент китайской каллиграфии. Используя приемы письма и скорописи, художники-ученые развивали эскизную манеру живописи се-и (выражать идею), которая противопоставлялась строгому и тщательному академическому стилю гун-би (тщательная кисть). Мастера-ученые предпочитали монохромные изображения и часто избирали один природный объект. Это могли быть стебли гибкого бамбука, сосны, цветы распускающейся сливы или орхидеи. Каждый образ становился для них символом человеческих качеств. Эти символические изображения, часто создававшиеся как поздравления или послания, служили средством сохранения традиционных культурных и человеческих ценностей (**Чжао Мэнфу** (1254-1322 гг.), Ван Мэн (1309-1385 гг.), Хуан Гунван (1269-1354 гг.), Гао Кэгун (1248-1310 гг.)).

Обращение к древним традициям и истокам своей культуры наиболее полно воплотилось в творчестве

самого лирического художника 14 века — **Ни Цзаня** (1301-1374 гг.). Поэт, пейзажист, каллиграф, он всю жизнь провел в провинции. Его картины — последний, большой этап развития жанра пейзажа. Он писал черной тушью на пористой белоснежной бумаге, отчего его свитки приобретали простоту и лаконичность. Почти пустые пространства его пейзажей с островками затерянных гор или деревьев, вызывают острое чувство одиночества и тоски («Хижина мудреца осенней порой», «Деревья в долине реки Юшань»). Это чувство усиливает каллиграфическая надпись, которую художник вводит в пейзаж, вновь соединяя живопись с поэзией и каллиграфией.



Ни Цзань. Мастерская Жунци, 14 век. Бумага, тушь. Свиток

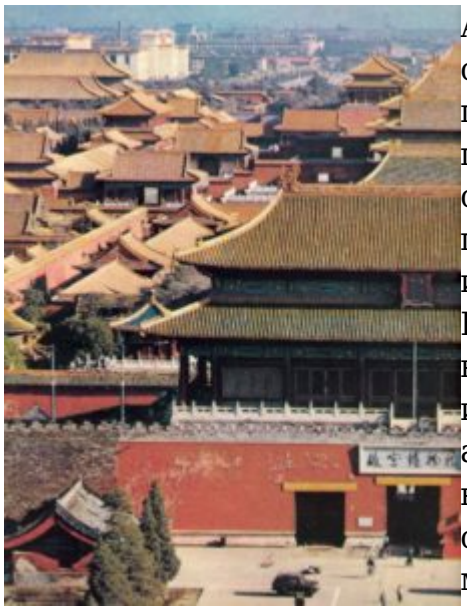
Эпоха Юань подвела итог очередному этапу развития художественной культуры — периоду зрелого средневековья. В искусстве этого времени уже более отчетливо проявились противоречия и элементы кризиса, которые во многом были спровоцированы политической ситуацией в стране. Попытка синтезировать, примерить две столь не схожие культуры — китайскую и монгольскую — принесла некоторые результаты, однако определить новые пути развития искусства и сообщить ему новый социальный и художественный импульс смогли мастера следующего исторического периода.

Позднее Средневековье

Периоды Мин (1368 — 1644 гг.) и Цин (1644 — 1911 гг.)

Особенно активно развивается в данный период архитектура, скульптура, живопись и декоративно-прикладное искусство. Отдельную его страницу представляет яркое и самобытное искусство китайского лубка.

В 15-17 веках, в эпоху империй Мин и Цин, политическая ситуация в Китае налаживается. Архитектурный облик крупных городов получает свое завершение, так как зодчество этого времени направлено, прежде всего, на создание крупных ансамблей. Изменяется традиционное соотношение между видами искусства. Теперь на первое место выходят декоративные техники и ремесла, такие, как ткачество, резьба по кости, камню и дереву, производство лаковых изделий и различных эмалей. Мировую известность получает китайский фарфор, который становится главным предметом экспорта. Этот процесс некоторого «обмирщения» искусства вполне закономерен, так как традиционные области художественного творчества наиболее полно отвечали потребностям города и гораздо быстрее, чем монументальное искусство, реагировали на малейшие изменения вкусов заказчиков.



Общий вид с севера ансамбля Запретного города, 15-17 век. Пекин

Архитектура Мин и отчасти Цин ориентирована на создание торжественных ансамблей. Лицом империи и постоянной резиденцией китайских императоров стал город Пекин. Регулярная планировка строго делила столицу на две части: Внешний город, где жили горожане, и Внутренний город, предназначенный для императорского двора и государственных чиновников. Во Внутреннем городе, обнесенном мощной стеной с несколькими проездными воротами, располагался императорский дворец с множеством жилых и административных зданий. Внутри дворца был создан так называемый **Запретный город**, куда доступ был строго ограничен. Эту сложную систему «города в городе" можно соотнести со средневековыми представлениями о макро- и микромире, где большой город — огромный многоголосый мир, а Запретный город — его центральная, сокровенная часть, «микромир», который отражает структуру и многообразие «макромира». В Запретном городе были построены храмы, пагоды, ландшафтные сады, дворцовые павильоны и парадные залы.

Центральным из них стал павильон для торжественных приемов — Тайхэдянь — Зал Высшей гармонии. Четкость и простота конструкции, ее легкость и изящество напоминают архитектуру эпох Тан и Сун. Мощная белокаменная платформа придает постройке торжественность и монументальность, а обходная галерея — пространственную свободу. Богатство отделки — черта нового архитектурного стиля: черепичные позолоченные кровли, резные раскрашенные кронштейны, яркие, покрытые красным и черным лаком интерьеры создают атмосферу неповторимой роскоши.

Храмовые ансамбли Внешнего города столь же впечатляющи и по масштабам, и по замыслу. Из трех самостоятельных частей состоит архитектурный комплекс храма Неба. В его плане и формах были использованы древнейшие идеи космогонических циклов, круговорота стихий, единства мироздания, воплощенные в правильных формах круга и квадрата. Ансамбль посвящен древним культам моления об урожае. На центральной оси, строго следуя друг за другом, расположены храм Молитвы за годовую жатву и храм Небесного свода. Замыкает эту триаду беломраморный многоступенчатый алтарь, где приносили жертвы духам Неба.

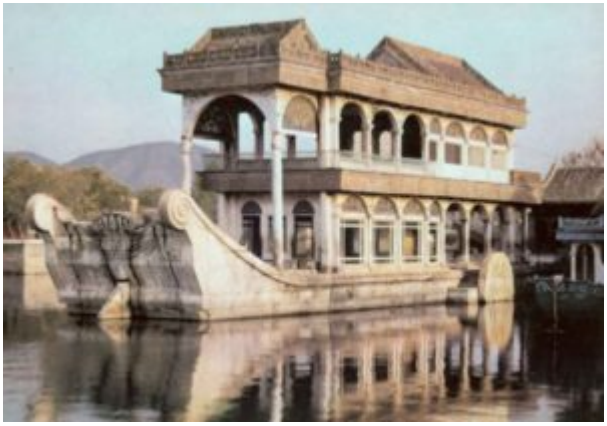
Основным декоративным мотивом ансамбля становится цветовое сочетание ярко-синего, желто-коричневого и белого, соотносимое с традиционной колористической символикой Земли и Неба.

Выдающиеся памятники архитектуры этого времени раскинулись в окрестностях Пекина. Это обширные парки, живописные пагоды, монастыри и храмы. Самым

известным из них является огромный погребальный комплекс 13 императоров династии Мин — Шисаньлин. В целом он сохранил традиционную планировку древних и средневековых гробниц, но его масштабы огромны, формы монументальны и величественны, детали отделки порой излишне декоративны и изысканны. Архитектура стоит на грани утраты единства формы и декорации, и только связь с окружающей природой поддерживает стилевое единство ансамбля.

Интересно отметить, что декоративный стиль проник и в архитектуру садово-парковых ансамблей.

Стремление к яркости и нарядности изменило облик китайских садов. Их природа стала пышнее, ярче, обильнее. В парках появилось множество экзотических растений, необыкновенных цветов и певчих птиц. Философское восприятие пейзажа уступило место радости, отдыху и красоте. Таковы, например, парковые ансамбли Пекина — **Ихэюань** и Бэйхай, созданные в 18-19 веках.



Павильон в виде мраморного корабля Цинъяньфан в ансамбле загородного императорского дворца Ихэюань, 19 век. Окрестности Пекина

Живопись всегда очень остро реагировала на изменения, происходившие в стране. Восстановление национальной независимости после падения империи Юань способствовало реставрации и консервации культурных ценностей. Не случайно эпоха Мин — период глобальной систематизации в области эстетики и художественного творчества: создание уточненных руководств, теоретических и терминологических трактатов направлено на полное и неукоснительное подражание мастерам традиционной живописи. Эту линию



Тан Инь. Беседа с друзьями весной в горах. 16 век. 82 х 44 см. Бумага, тушь. Шанхай, Городской музей

утверждения живописных клише и стереотипов, мешавших художникам мыслить и писать самостоятельно, полностью разделяла и поддерживала Академия живописи, вновь открывшаяся после долгого перерыва. Однако элементы нового живописного видения все же проникают в живопись и в эпоху Мин наиболее полно воплощаются в жанре жэнъу («люди и предметы»). Традиции повествовательной живописи, которая теперь была тесно связана со средневековой прозой — драмой, романом, новеллой — были продолжены в творчестве **Тан Иня** (1470-1523 гг.) и Чоу Ина (первая половина 16 века), произведения которых отличает острая наблюдательность и поэтическое очарование.

Пейзаж по-прежнему остается ведущим жанром живописи, но те запреты и правила, которые наложили на него теоретики эпох Мин и Цин, не позволили пейзажистам свободно работать в столичных центрах. Поэтому наиболее новаторские идеи возникают в южных провинциях и вновь связывались с мастерами направления вэнъжэнъхуа, которые создают свои группы, школы, объединения. Так, на периферии создаются чжэцзянская школа (основатель — художник Дай Цинь — известен в 1430-1455 гг.); сучжоуская школа (Вэнь Чжэнмин (1470-1559 гг.), Дун Цичан (1555-1636 гг.).

Наиболее активным художником-новатором 16 века был Сюй Вэй (1521-1593 гг.), который работал в уже ставшем традиционным стиле се-и (выражение идеи). Полностью отказываясь от сухой и рационалистической манеры академической живописи, он создает экспрессивные, порывисто-эскизные образы бамбука, банановых листьев, гроздей винограда, стараясь увидеть и подчеркнуть в них глубинное, сущностное, то, что когда-то открыли в окружающем мире художники-монахи секты Чань.

В эпоху Цин конфликт между старыми академическими схемами, канонами живописи и новаторскими

тенденциями приобрел особую остроту. Для некоторых художников, например для Чжу Да (1625-1705 гг.), он вылился в отказ от суетного мира. Этот мастер, которого современники прозвали «безумный горный отшельник”, удалился в монастырь, где продолжил традиции живописи чаньбуддизма. Образы его свитков полны драматизма. Остро воспринимая и фиксируя происходящее, художник пишет нахохлившихся птиц, сломанные стебли лотоса, грозовые тучи над горами, которые будто несут в себе элемент психологического видения. Эта линия была чуть позже продолжена группой художников, получивших прозвище «Янчжоуских чудаков» (Ло Пин, **Ли Шань** — работали в 18 веке). Их свободная живописная манера была свидетельством поиска новых форм и средств художественной выразительности. В своих открытиях они были не одиноки, но, к сожалению, зрительская среда, для которой они писали, не всегда понимала и принимала их работы. Капризной публике нужна была яркость, пестрота, доходчивость художественного произведения.



Ли Шань. Цветок лотоса. 18 век. 125 х 60 см. Бумага, тушь. Шанхай, Городской музей

На рубеже 19-20 веков в китайском искусстве складывается понятие гохуа — традиционной (национальной китайской) живописи, которая выполняется на шелковых и бумажных свитках, ширмах, веерах, альбомных листах, экранах. Произведениям этого направления свойственно использование живописных и каллиграфических приемов, введение в изображение поэтических надписей, философская глубина и тонкое чувство природы. Возникновение феномена национальной живописи связано, во многом, с появлением в китайском



Чжоу Пэйцюнь. Доктор щупает пульс у пациентки. 19 в. Бумага, тушь, краски

искусстве западных художественных тенденций. Таким образом, живопись **гохуа**, которая бережно хранит китайское наследие, является, своего рода, художественной реакцией на знакомство с западноевропейской живописью маслом.

Периоды Мин и Цин — время расцвета декоративно-прикладного искусства. Этот процесс, характерный и для других стран Востока и Запада, связан с появлением нового заказчика — богатого горожанина, который теперь диктовал художественные вкусы и щедро оплачивал художественную продукцию. Кроме того, развитие международной торговли, которая в 16-17 веках буквально захватила страны Дальнего Востока, требовало освоения новых технических навыков и организации

специализированных производств. Поэтому продукция традиционных ремесленных мастерских выходит на новый технический и художественный уровень. Круг тем, сюжетов и образов, питающих декоративно-прикладное искусство этого времени, необычайно широк. Буддийские, конфуцианские, даосские и даже христианские литературные мотивы перерабатываются в соответствии с новыми художественными задачами и вкусами. Особую популярность приобретает благопожелательная символика, которая воплощается в форме изделий, декоративных мотивах и орнаменте. Например, бамбук, который сгибается под порывами сильного ветра, но никогда не ломается — символ стойкости, силы, мудрости; пышный пион — пожелание богатства и достатка; яркий карп с крупной чешуей — многочисленное потомство и образованные сыновья; тонкая, легко изогнувшаяся ива — скромность, женственность, чистота; принадлежности кабинетного ученого (кисти, морская раковина, коралл, декоративный экран, свиток и т.д.) — буддийские и конфуцианские добродетели.

Среди великого множества традиционных художественных ремесел позднесредневекового Китая,

безусловно, выделяется искусство **фарфора**. Китайский фарфор, пожалуй, самый знаменитый в мире. В эпоху Мин из фарфора создавалась не только чайная утварь, посуда, но и изголовья для отдыха, декоративные предметы для сада, табуреты; фарфор с успехом использовался и в отделке парковых павильонов. На смену изысканным полутонам сунской керамики приходит нарядная яркость и красочность фарфоровых изделий. В 15 веке китайские мастера разрабатывают новые технологии обжига и раскраски. Теперь фон сосудов используется как картинная плоскость для нанесения изысканного узора, жанровой сцены или пейзажа. Цинский фарфор отличался легкостью, звонкостью, тонкостью черепка,



Чаша для промывки кистей, 18 век. Фарфор, глазурь. Шанхай, Городской

яркостью и разнообразием эмалевых красок. Китайские фарфоровые изделия могли вписаться в любое архитектурное пространство, украсить любой интерьер, поэтому европейцы очень полюбили его. С 16-17 века фарфор становится основным предметом торговли Китая со странами Европы. Очень высоко ценились, например, китайские вазы, которые облагораживали европейские гостиные, большие блюда, чайные сервизы, свидетельствующие о немалом достатке их владельца. В Европе была создана своя, во многом условная, классификация китайских фарфоровых изделий. Их делили на несколько «семейств» в соответствии с колористической гаммой, которая преобладала в раскраске. Так возникли «зеленое», «розовое», «черное» семейства, фарфор «пламенеющего стиля». Технический и художественный уровень китайского фарфора долгое время оставался высоким, однако в 18 веке поточный характер производства, которое теперь сосредоточилось в крупных портовых центрах, прежде всего в г. Кантоне (Гуанчжоу), сказывается на качестве продукции и ее декоративном оформлении. Излишняя пестрота, дробность и измельченность узора, не всегда уместное сочетание европейских и китайских мотивов, которое характерно для производства фарфора 19 века — свидетельство процессов разрушения единого стиля и нарастания в нем элементов эклектики.

музей. Относится к периоду Юнчжэн: 1723 — 1735 гг.



Столик-ширма с изображением играющих в шахматы ученых, 17 в. Лак, резьба

Еще один вид традиционного художественного ремесла, который приобрел необыкновенную популярность во всем мире — техника изготовления **лаков**. Технология производства лаковых изделий, вероятно, возникла на юге Китае. Она очень древняя и насчитывает более двух с половиной тысяч лет. В древнем Китае лак использовался, прежде всего, для консервации изделия. Для лучшей сохранности и прочности им покрывали доспехи, конскую упряжь, детали колесниц, сосуды, деревянные и кожаные предметы. Лак великолепно выдерживал резкий перепад температур и влажную среду. А о его декоративных свойствах ходят легенды, так как лаковая утварь, обнаруженная в погребениях эпохи позднего Чжоу (вторая половина 1 тыс. до н. э.), совершенно не утеряла своего яркого, насыщенного цвета и нарядного, изысканного блеска. Технология производства лаковых изделий эпох Мин и Цин кропотливая и дорогостоящая. Лак — материал природный, его добывают из ствола лакового дерева, которое произрастает, в основном, в южных районах страны. Затем его смешивают с минеральными красителями и только потом используют. Сам предмет может быть изготовлен из любого натурального материала. Для этого подходит дерево, папье-маше, керамика, металл, кожа и даже ткань. На подготовленную поверхность изделия (коробку, сосуд, декоративный экран, поднос и т.д.) последовательно наносят до ста слоев лака, черного или красного. Затем создают еле заметный рисунок, вырезают его или заполняют перламутром в технике инкрустации. Красный лак более мягкий, пористый, живописный, его поверхность больше подходит для глубокой резьбы и потому немного напоминает скульптурный рельеф.

В эпоху Мин большую популярность получает техника **перегородчатой эмали**, которая до 14 века была

практически не знакома китайским мастерам. Можно выделить, по меньшей мере, два источника формирования этой художественной традиции в Китае: это ближневосточные и западноевропейские (лиможские) эмали. Своим ярким переливчатым узором они быстро приобрели успех у придворной элиты и богатых горожан. Изготовление эмалей требовало сугубой тщательности и точности, так как было связано с изготовлением мельчайших узоров и орнаментов из тоненькой металлической проволоки, которая напаивалась на ровную латунную основу (поверхность предмета). Образовавшиеся таким образом неглубокие фигурные ячейки заполнялись жидкими разноцветными эмалями. После обжига изделия тщательно полировали так, что их поверхность приобретала приятный блеск, а яркие стекловидные краски как бы светились изнутри. В этой технике создавались курильницы, вазы, блюда, табакерки, шкатулки, дарохранительницы, словом, предметы, которые могли использоваться не только в быту, но и при проведении религиозных обрядов.



Курильница, 19 век. 57 х 53. Бронза, покрытая перегородчатой эмалью. Москва, Государственный музей искусств народов Востока

Производство изделий из перегородчатой эмали было весьма трудоемким и требовало большой точности и тщательности. Мельчайшие узоры из гибкой проволоки наплавлялись на латунную основу, а образовавшиеся крошечные ячейки заполнялись жидкими кашеобразными разноцветными эмалями. Готовые после обжига и длительной полировки изделия привлекали богатством своей фактуры. Проволочная сетка, мерцая нежными золотыми жилками, придает поверхности изделий шелковистую осязательность.



Табакерка в виде божества долголетия Шоу Сина, 19 век. Высота 7,5 см. Рог буйвола, резьба. Москва, Государственный музей искусства народов Востока. Божество долголетия — Шоу Син обычно изображается с большой лысой головой, длинной бородой и фигурным посохом, часто украшенным изображениями гриба бессмертия — чжи

Высочайшим мастерством отличаются китайские изделия резьбы по камню, дереву и слоновой кости. Предметы, выполненные из этих природных материалов, не только украшали интерьер традиционного китайского жилища, но и несли в себе глубокий благопожелательный смысл, иногда выступая в качестве талисманов и оберегов. Имея в своей основе общие технические приемы, эти виды декоративного искусства осваивали свой специфический набор художественных образов и средств. Так, стремясь раскрыть в деревянной скульптуре особенности фактуры и цвета природного материала, мастера резьбы по дереву обращаются к мифологии и фольклору. Излюбленные персонажи в этом виде искусства — восемь бессмертных даосов, которые обрели бессмертие, отказавшись от радостей мира и связав свою жизнь с природой. Своей простотой, добротой и наивностью они получили дар творить чудеса: перемещаться на огромные расстояния, делаться невидимыми, превращать камни в золото, возвращать людям потерянное. Один из самых известных — даос-бессмертный Ли Тегуай, которого всегда изображают хромым, с костылем и сосудом в виде тыквы-горлянки. Еще один традиционный персонаж деревянной скульптуры — божество долголетия Шоу-син. Его представляют седобородым старцем с большой лысой головой. В одной его руке тяжелый посох, увитый плющом, в другой — плод персика бессмертия. Весь его облик напоминает древнего мудреца Лаоцзы, который традиционно считается основоположником даосизма.

Мастера резьбы по камню специализировались на изготовлении принадлежностей кабинетного ученого, которые обычно находились на столе и использовались ежедневно. Среди них стопки для сухих кистей, каменные тушечницы, декоративные экраны, сосуды для промывки кистей, прессы для бумаги. Например, из яркого лазурита создавали декоративные экраны, на лицевой поверхности которого вырезался пейзаж с изображением гор, потоков и деревьев. Оборотная сторона, гладко отполированная, была предназначена для стряхивания с кисти лишней туши. Подставки под влажные кисти часто резали из горного хрусталя, нефрита, мыльного камня, придавая предмету очертания трех горных вершин, которые в китайском фольклоре известны как острова бессмертных.

В эпоху Цин возрождается и древнее ремесло резьбы по кости. В 19-20 веках особым спросом пользуются настольные украшение, вырезанные из бивня слона или носорога. Одна из таких китайских диковинок — ”шар в шаре”: внутри одного ажурного шара находится до сорока резных, свободно вращающихся шаров.

Интерьер традиционного китайского дома всегда украшался яркими тканями. Нарядные завесы, тяжелые покрывала, декоративные панно, вышитые подушечки и скатерти — все это изделия художественного ткачества, которое в Китае имеет очень древнюю историю. Известные на весь мир шелковые ткани и вышивки шелковыми нитями, проникли в страны Восточного Средиземноморья еще в конце 1 тыс. до н.э. Секрет изготовления шелковых нитей из коконов шелковичного червя ревностно сохранялся китайцами в течение многих веков и стал известен в Европе только в веке. Уникальные особенности этого вида художественного ремесла отразились в искусстве костюма. Традиционной и, пожалуй, основной одеждой китайцев всегда был халат. Материал, из которого он создавался, его покрой и характер орнаментации строго соответствовали социальному статусу владельца.

Развитая символика и эмблематика средневекового искусства использовалась и в **украшении костюма**.

Так, праздничные одежды, надевавшиеся в особо торжественных случаях, всегда декорировались изображениями драконов, парящих в облаках, и горных вершин посреди мирового океана.



Парадный костюм императора. Ансамбль загородного императорского дворца Ихэюань, 18 век. Парча, шелк, вышивка. Окрестности Пекина

Идея единства и гармонии, переданная этими традиционными символами, могла быть дополнена и другими благопожелательными мотивами: цикада — плодородие, алебарда в вазе — успешная карьера, Колесо Учения, раковина или тыква-горлянка — буддийские добродетели, летучая мышь — пожелание счастья. Поверх традиционного халата, на спине и груди, китайские чиновники обычно носили квадратные знаки различия — буфаны. Эти яркие и выразительные вышивки напоминали небольшие картины: в центре однотонного квадрата вышивалась птица или животное (для военных чинов), которое соответствовало определенной ступени чиновничьей карьеры.

Китайское искусство в своем развитии прошло огромный путь: более 7 тысяч лет. Древнее и самобытное, оно не утеряло своей духовно-нравственной сущности и формально-художественного облика. Возникнув в глубокой древности, оно изначально теснейшим образом было связано с духовной и материальной основой человеческой личности. Нерасторжимая связь традиционного китайского искусства с древним ритуалом, мифологией, верованиями позволяет рассматривать его как феномен культуры, отражающий в художественной форме не

просто предметное пространство человека, но целостную картину мира, во всей ее сложности и многообразии. Китайское искусство как единая художественная система, отражающая ценностные ориентации китайской культуры, выработало свой формально-символический и образный язык, который способствовал сохранению, развитию и передаче традиций во времени и пространстве. Возможно, именно в этом кроется секрет удивительной стабильности и преемственности китайского искусства, с характерной для него программной связью древности и современности. Роль искусства в сохранении самобытности китайской культуры огромна, так как оно традиционно демонстрирует единство или даже тождество человека и природы, которое в современных условиях воспринимается самими носителями этой древней культуры как единство страны и нации.

- Виноградова Н. А. Искусство Китая. М.: Изобразительное искусство, 1988. — 255 с.
- Искусство Китая [Электронный ресурс]. — Москва : DirectMedia Publishing, 2004. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) : цв. ил.; 12 см.
- Всеобщая история искусств [Текст] : в 6 томах / редколл.: Б. В. Веймарн [и др.] ; Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. — Москва : Искусство, 1956-1966. — .; 27 см. Т. 1: Искусство древнего мира / Под общ. ред. А. Д. Чегодаева ; [Авт. глав: Н. А. Дмитриева, В. В. Шлеев, И. М. Лосева и др.]. — 1956. — 467, LVIII с., 198 л. ил. : ил., карт. Т. 2: Искусство средних веков. Кн. 2 / Под общ. ред. Б. В. Веймарна, Ю. Д. Колпинского ; [Авт. глав: Б. В. Веймарн, Т. П. Каптарева, А. Г. Подольский и др.]. — 1961. — 525, LXXIX с., 209 л. ил. : ил., карт.
- Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. — СШ.: Издательства «Лань», «ТРИАОА*, 2004. — 960 с.: ил. + вклейка (32 с.). — (Мир культуры, истории и философии).

Превью: Жэнь Сюн. Дом с соломенной крышей у озера Фаньху: фрагмент, 18 век. 35 x 705 см. Бумага, тушь, краска. Шанхай, Городской музей