

«Горы – воды» Китайская пейзажная живопись

«Г О Р Ы – В О Д Ы»

Китайская
пейзажная
живопись

БЕЛЫЙ ГОРОД

БЕЛЫЙ ГОРОД



**«Горы – воды»
Китайская
пейзажная живопись**

Автор текста
Надежда Виноградова

Редактор Н. Борисовская
Корректор А. Новгородова
Верстка: С. Новгородова

На обложке:
Ван Хой. *Летняя прогулка у подножья гор*
XVII – начало XVIII. Фрагмент
Национальный дворцовый музей, Тайбэй, Тайвань

На титуле:
Ли Чжаодао
Путешествие императора Минхуана в Шу
Свиток на шелке. VIII век. Фрагмент
Национальный дворцовый музей, Тайбэй, Тайвань

ISBN 9785-7793-2008-5
УДК[75.042:598.2+75.043:582](510)(084.1)
ББК 85.147(5Кит)я6
Г709

Отпечатано в Италии
Тираж 1500

ООО «БЕЛЫЙ ГОРОД»

111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2
Тел.: (495) 305-2650, 780-3911
E-mail: belygorod@belygorod.ru

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресам:
105264, Москва, ул. Верхняя Первомайская, д. 49а,
корп. 10, стр. 2. Тел.: (495) 780-3911, 780-3912
111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2
Тел. (495) 304-5464
192019, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 14
Тел. (812) 643-0209
400001, Волгоград, ул. Рабоче-Крестьянская, д. 13
Тел.: (8442) 97-58-89, 93-27-58
394018, Воронеж, ул. Станкевича, д. 1
Тел. (4732) 765-059

Полный ассортимент книг
издательства «Белый город» представлен
на сайте: www.belygorod.ru

Вы можете заказать
бесплатный каталог издательства «Белый город»
по тел.: (495) 304-4338, 780-3911

© «Белый город»

www.belygorod.ru www.bg-mir.ru www.belygorod.ru



山迥
路長
結東行
利那
與忙年
氏北宋
新秋

«Горы — воды»
Китайская
пейзажная
живопись

Китайская пейзажная живопись не случайно занимает столь достойное место среди шедевров мирового искусства. В Китае значительно раньше, чем в других странах, было сделано своеобразное этическое открытие природы и появилась живопись, воспевающая ее красоту и величие. Именно пейзаж среди других жанров сумел наиболее полно и глубоко выявить духовную сущность китайской национальной культуры. Сложившаяся на заре Средневековья пейзажная жи-

вопись Китая не только стала выразительницей духовного идеала времени, но и пронесла свои устойчивые традиции сквозь века, сохранив их вплоть до сегодняшнего дня, не утратив при этом ни своей поэтичности, ни живой связи с миром. Несмотря на необычность художественного языка, она и сейчас волнует нас глубоким поэтическим проникновением в мир природы, тонкостью его понимания, искренностью чувств. Зоркость, безошибочная точность рисунка, стрем-

ление художников отразить мир в его многообразии и значительности составляют силу и обаяние китайской традиционной пейзажной живописи, заставляющей нас при знакомстве с ней пережить радость и душевное волнение.

Раннее появление пейзажа в китайском искусстве связано с особым

Го Си. Осень в долине Желтой реки
Фрагмент. XI век
Свиток на шелке
Галерея Фрир, Вашингтон



отношением человека к природе, сложившимся в глубокой древности. В Китае, стране высоких гор и больших рек, где жизнь земледельца целиком зависела от проявления стихий, а сам человек, тесно связанный с жизнью природы, мыслил себя ее единой частью, природный мир очень рано стал предметом философских размышлений. Неизбежная повторяемость природных циклов, смены времен года и настроений природы, определяющие ритмы жизни человека, уже в глубокой древности объяснялись взаимодействием двух важнейших полярных начал: темного и светлого, пассивного и активного, женского и мужского – инь и ян. Гармония Вселенной определялась творческим союзом этих двух великих дуальных сил мироздания, а круговорот природы представлялся следствием чередования пяти стихий (воды, дерева, огня, металла, земли), каждая из которых соответствовала стороне света, времени года. Горы и воды в сознании китайцев воплощали важнейшие силы Вселенной – энергию и покой, силу и мягкость, активность и пассивность. Китайцы поклонялись им как святыням. Само понятие пейзажа «шань – шуй» произошло от сочетания двух иероглифов «шань» – гора и «шуй» – вода. Так в самом термине «шань – шуй» закрепились главные мотивы китайского ландшафта и воплотились основные понятия древней натурфилософии.

Первоначально сложившаяся система символов и форм постепенно развивалась и усложнялась. Образы природы, сначала отвлеченно символические, а затем все более живые и одухотворенные, заняли главное место в искусстве. На очень ранней стадии в Китае вся человеческая жизнь стала соизмеряться с природой, через которую люди пытались осмыслить законы бытия. Конечно, пейзаж не исчерпывал всего многообразия жанров китайской средневековой живописи. Значительное место принадлежало также анималистической и бытописательной живописи. Между разными жанрами существовало известное разграничение эмоциональных



Фан Куань. Путники у горного потока
Фрагмент. X – начало XI века

Свиток на шелке

Национальный дворцовый музей, Тайбэй

сфер. Полная интереса к повседневной жизни человека, нравоучительной тематике, беседам ученых, прогулкам придворных дам, пиршествам и играм, жанровая живопись черпала сюжеты в повестях, романах, дидактической прозе, тогда как пейзажная живопись, затрагивающая сферы философии и высоких чувств, к которым не примешивалось ничто мелкое и случайное, искала созвучия в поэзии.

Огромное влияние на формирование духовной жизни средневекового Китая оказали три сложившихся в середине I тысячелетия до н. э. философских учения – конфуцианство, буддизм и даосизм, сыгравшие важную роль в развитии всего китайского средневекового искусства. Каждое из них охватывало свою сферу проблем. Конфуцианство, возникшее в VI–V веках до н. э. как этико-моральное учение, стремилось к обоснованию существующих общественных отношений и установленных в государстве поряд-

ков. Опираясь на культ предков и законы патриархальной древности, оно установило целую систему правил для разных видов знания и искусств и разработало устойчивые традиции в области истории, музыки, поэзии и живописи.

В отличие от конфуцианства учение даосизма, также возникшее в VI–V веках до н. э., основное внимание сосредоточило на законах, господствующих в порядке. Главное место в этом учении занимала теория всеобщего закона природы – «дао». Понимаемая как путь Вселенной и первопричина всего сущего, вечное круговращение совершаемых на земле и небесах процессов, категория «дао» заняла одно из главных мест в философии и искусстве Китая. Основатель учения Лаоцзы считал, что главная цель человека – постижение своего единства и гармонии с миром. Познать «дао» означало встать на путь естественности, слиться с природой. Призывы даосов к бегству от суеты городов, к неприхотли-

вой жизни отшельника в лесной чаще среди гор способствовали пробуждению в человеке созерцательности, поэтического взгляда на мир.

Буддизм, получивший широкое распространение в Китае в IV–V веках, воспринял многие положения даосизма. И буддизм, и даосизм проповедовали отрешение от мирской суеты, созерцательный образ жизни, в значительной мере дополняли друг друга и вместе с конфуцианством выступали на протяжении веков как неразрывные стороны единой китайской культуры. Не случайно под влиянием даосских пантеистических идей в VI веке сложилось буддийское учение секты Чань (созерцание), проповедующее интуицию и созерцание как путь познания истины мира.

Постоянное обращение к природе как источнику обретения мудрости формировало особое пространственное мышление китайского народа, которое проявляло себя как в архитектуре, так и в живописи. Зодчество и пейзажную живопись средневекового Китая связывало глубокое родство. И архитектура, основанная на решении широких пространственных задач, и живопись являлись как бы различными формами выражения единых представлений о мире, подчиненных общим законам. Подобно китайскому художнику-пейзажисту китайские зодчие воспринимали создаваемые ими храмы, пагоды, дворцовые ансамбли как неотъемлемую часть необозримого природного ландшафта.

Неустанное наблюдение природы, тяга к обобщению ее законов способствовали кристаллизации художественных приемов, превращению их в стройную систему. В результате долгих поисков художниками была найдена своеобразная форма длинных лентообразных, горизонтально и вертикально ориентированных картин-свитков, помогающая им показать мир в его величии и вселенской необъятности. Такие

Неизвестный художник. Игра на люфте в уединенном доме. XII–XIII века
Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин



Неизвестный художник. Парусные лодки весной. Начало XII века

Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин

шелковые или бумажные, подчас многометровые полосы, наклеенные по завершении работы на плотную бумажную основу и свернутые вокруг деревянного валика в рулон, хранились в специальных изящных футлярах и вынимались только для рассматривания. Писание пейзажной картины считалось священнодействием и требовало большой концентрации душевных сил. Художник, пользующийся набором кистей, тушью и водяными минеральными красками, легко проникающими в тонкую бумагу и обработанный квасцами шелк, работал быстро, не внося поправок, применяя проверенные временем методы и опыт. Каждое положение руки и кисти мастера соответствовало особенностям каллиграфической линии, то острой и ломкой, то гибкой и текучей. Между живописью и каллиграфией существовало близкое родство. Сочетание линии и пятна с поверхностью шелка или бумаги составляло один из секретов выразительности и ассоциативного богатства китайских пейзажных картин-свитков. Мастерство нюансировки в соединении с остротой и силой штриха помогало передать ощущение трепетности растений, воздушности далей, состояния движения и покоя в природе. Горизонтальные свитки-повести и свитки-путешествия уподоблялись рассказу, они постепенно как бы прочитывались зрителем, развертываясь справа налево в руках и требуя длительного вживания в сюжет.

Вертикальные свитки вывешивались на стену к определенному сезону, празднику, приходу друга и помогали взгляду разом охватить изображенные на них просторы. И те и другие включали в себя каллиграфические текстовые вставки, красные печати художника, дополняющие и углубляющие выраженную им живописными средствами мысль,



Неизвестный художник. Горный перевал, покрытый снегом. XII век

Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин

вносящие новые декоративные акценты в картину. Исполненный глубокого символического значения китайский пейзаж «шань – шуй» никогда не писался непосредственно с натуры и не был точным изображением какой-либо местности. Это всегда был поэтический образ, обобщающий представления художника о природе в ее разнообразных состояниях, характерных приметах китайского ландшафта, сочетающего в себе дуальные начала мира. Язык живописи и поэзии в Китае был необычайно емким и метафоричным. В поэзии, как и в живописи, рождались зримые картины природы.

Мир, увиденный глазами китайского художника в его необъятности и гармоническом единстве, строился по особым, веками разработанным законам. Пейзаж, размещенный на длинном

горизонтальном или вертикальном свитке, постигался мастером как бы с высоты птичьего полета и был значительно отдален от созерцающего его человека. Он расчленялся по куливному принципу на несколько планов, высоко поднятых друг над другом, отчего дальние предметы оказывались самыми высокими, а горизонт поднимался на необыкновенную высоту. Ближайший план с крупными, четко прорисованными деталями – деревьями, камнями, камышами и кустарниками – занимал нижнюю часть картины и отделялся от дальних планов пространством воды, грядой облаков или пеленой тумана, создающими ощущение воздуха, простора, огромного пространственного расстояния между ними. Композиция свитка была как бы разомкнутой, не имеющей четко обо-

значенных границ, и зритель, глядящий на картину, завершал мысленно то, что намеком подсказал ему художник. Характерная для европейских пейзажей линейная перспектива с единой точкой схода здесь заменялась рассеянной. Художник вносил в живопись четвертое измерение – временное начало, заставляя зрителя странствовать вместе с ним по речным и горным просторам и приобщаться ко всем изменениям, свершающимся в природе. Ощущение необъятности мира усиливалось включением в композицию крошечных фигур путников, бредущих с поклажей по извилистой горной тропинке к далекому храму, рыбаков, замерших в своих утлых лодках среди озера.

В сконструированной средневековым китайским живописцем величавой картине мира каждый предмет возводился в степень символа, вызывая множество ассоциаций. Немногими живописными приемами могли передаваться осенняя тишина, крики улетающих птиц, весеннее оживление природы. Уже с VIII века китайские живописцы наряду с минеральными красками стали использовать одну черную тушь, серебристо-серые нюансы которой помогали с особой полнотой передать ощущение единства и целостности мира. Нажимы кисти, четкость каллиграфических линий и мягкость размылов позволяли им достичь в подобных монохромных картинах впечатления красочного многообразия, цветовой гармонии, воздушности и глубины. Белая матовая поверхность свитка могла восприниматься глазом и как водная гладь, и как туманная дымка, обволакивающая горы.

Не все китайские средневековые картины с изображением природы принадлежали пейзажному жанру. Рядом с классической монументальной формой изображения гор и вод складывались и другие, более камерные формы – небольшие и полные красочных деталей фрагменты природы или



Гу Кайчжи. Фейя реки Ло
Фрагмент. IV – начало V века
Свиток на шелке
Музей Гугун, Пекин



Гу Кайчжи. Фея реки Ло
Фрагмент. Копия. IV – начало V века
Свиток на шелке
Галерея Фрир, Вашингтон

частные проявления ее жизни. В творчестве китайского средневекового пейзажиста таким образом постоянно дополняли и уравнивали друг друга эти два исходных начала. Одно из них – природа как символ мира в его единстве и цельности, другое – живая природа во всем многообразии ее частных проявлений. В произведениях этого жанра нашла свое отражение философская даосско-буддийская идея «великое в малом», раскрывающая представление о том, что в каждой, даже ничтожно малой и неприметной части природы заключена душа Вселенной. Огромный мир символов и народных верований, пожеланий счастья, добра, долголетия и богатства связываются в Китае с древнейших времен с образами растений, птиц и цветов. Так, пион с его пышными

цветами считался знаком богатства, слива мэйхуа, расцветающая ранней весной в заснеженных горах, была знаком жизнестойкости, поскольку сохраняла в себе живые соки даже в самый сильный мороз, бамбук, противостоящий напорам ветра, ассоциировался с мудростью и духовной силой ученого, сосна с ее вечнозеленой хвоей символизировала долголетие, а союз орхидеи, бамбука, мэйхуа и хризантемы почитался знаком «четырех благородных» людей высокой культуры. В каждом растении, каждой цветке, птичке или бабочке художник стремился выразить красоту мира, прелесть состояния природы, передать свежесть осени, яркость лета, аромат весны, то есть выразить внутренний смысл увиденного. На основе этого сформировалось понимание технических средств – восприятие нейтрального фона картины как пространственной среды, в которой живет изображенный предмет. Про-

зрачные водяные краски или черная тушь с ее тонкой градацией оттенков соответствовали легкости и свободе изображения. Мастерство линейного штриха в сочетании с пятнами туши заменяли собой светотень, создавая иллюзию объема. Выразительность линии являлась главным критерием художественной ценности произведения. Эта особенность традиционной китайской живописи, развившейся на протяжении длительного этапа Средневековья, не утратила своей живой силы вплоть до настоящего времени. В многоликом, противоречивом и стремительном потоке современной жизни эти отстоявшиеся веками и ставшие классическими традиции во многом сохранили свою жизнестойкость. Секрет их силы заключается в гибкости и многообразии емкого художественного языка, понятного и близкого народу, способного постоянно наполняться новым содержанием.



Вся история китайской пейзажной живописи вплоть до начала XV века — это непрерывная цепь поисков и открытий средств художественной выразительности для широкого отражения в искусстве представлений человека и мира.

В древности природа выступала для обитателей Китая как нечто грозное, властвующее над их жизнью. Вместе с тем она была и щедрой дарительницей жизненных благ, дающей людям тепло, кров и пищу. В ритуальной утвари и на стенах гробниц силы природы запечатлевались в условных знаках-символах. Ими были птицы, дракон, повелитель дождя, цикада, предвещающая урожай, узоры грома, молнии и облаков. В период раннего Средневековья (IV–V века) поэты, философы и художники Китая под влиянием даосско-буддийских идей стали воспринимать природу не только с утилитарной стороны, но и в ее эстетической значимости, способности волновать, быть созвучной душевным состояниям человека. Самые ранние из дошедших до нас свитки, написанные художником Гу Кайчжи (344–406), показывают, что в китайскую повествовательную живопись, зародившуюся раньше пейзажной, проникли неведомые прошлому лирические мотивы, связанные с природой. Об этом говорит его шелковый свиток, посвященный фее реки Ло, героине поэмы ханьского поэта Цао Чжи (192–232), и повествующий о печальном призраке молодой девушки, окончившей жизнь в водах реки Ло, при лунном свете увидевшей и полюбившей земного человека, с которым не могла соединить свою судьбу. В длинном горизонтальном свитке, включающем в себя ряд отдельных сцен, фрагментарно трактованный пейзаж с тонкими деревьями и горами у реки, объединяющий композицию и введенный как фон, несмотря на

свою условность, способствует созданию поэтической атмосферы, раскрывает настроение поэмы. Неуловимая красота человеческих чувств здесь впервые выявлена живописцем через показ природы.

Новым для китайского искусства той поры было и развитие эстетической мысли. При участии Гу Кайчжи начали разрабатываться первые теоретические правила написания картин, которые в V веке были обобщены и сформулированы художником и теоретиком искусства Се Хэ в *Шести законах живописи*, где главные требования сводились к передаче не столько внешнего сходства, сколько внутреннего трепета, дыхания жизни. Выраженные краткими формулами, эти правила комментировались и применялись живописцами на всем протяжении Средневековья. V–VI века явились преддверием подлинного расцвета поэзии и пейзажной живописи — времени, когда философские размышления и суждения о красоте и величии природы впервые получили широкие возможности для своего воплощения в творчестве. Хотя пейзажные мотивы встречались в произведениях художников IV–V веков, пейзаж как самостоятельный жанр оформился только к VII веку и достиг подлинного расцвета в VIII–X веках.

Особенности китайской пейзажной живописи, способной передавать красоту и величие природы смогли проявить себя после длительного этапа разобщенности только в период объединения страны в единую, могущественную империю Тан (618–907). К VII веку Китай, расширивший свои пределы завоевательными походами, стал одним из самых сильных и передовых стран Востока. Экономический подъем, переживаемый страной, способствовал бурному развитию как внешних, так и внутренних торговых и культурных связей. Танский Китай жил широкой международной жизнью: через Восточный Туркестан укрепились его сношения с Западом, через южные морские пути — с Юго-Восточной Азией. Караванный путь связы-

вал Китай с народами Средней Азии и Ближнего Востока. Под контролем Китая находился Великий шелковый путь. В южные порты приезжали купцы из разных стран — арабы, персы, индусы, японцы, корейцы и даже греки. Буддизм, проникший в Китай еще в первых веках новой эры, стал в Китае господствующим идеологическим учением и фактически приобрел статус государственной религии, хотя в стране по-прежнему важную роль продолжали играть даосизм и конфуцианство. Это не мешало проникновению на китайскую почву буддийских сект, а также религий ислама, манихейства и зороастризма, что накладывало особый отпечаток на идеологическую атмосферу жизни VII–VIII веков. Стремлением вместить в себя множество разнородных веяний, созидательным пафосом и взглядом вширь была проникнута культурная жизнь Китая той поры.

К VII–VIII векам с большой быстротой росли и развивались города — обширные портовые и культурные центры, где сосредоточивались библиотеки, школы, храмы, дворцово-парковые ансамбли, кварталы разнообразных ремесел. Самыми крупными городами того времени были Западная столица Чанъань (современный Сиань), насчитывающая более миллиона жителей, и Восточная — древний Лоян, заново отстроенный при Танской династии. Сюда стекались философы, поэты, художники. Впервые в сферу художественной жизни оказались вовлеченными широкие слои городского населения. Поэтический дар ценился необычайно высоко. Каждый государственный чиновник должен был владеть стихосложением, быть ценителем искусства живописи. Умение сочинять стихи, знание живописи считалось обязательным для каждого образованного человека. Направленность образования в средневековом Китае была гуманитарной. Получить должность чиновника мог только тот, кто сдал государственные экзамены на чин, причем на экзаменах надо было продемонстрировать не только знание



конфуцианских книг, но и умение комментировать философские высказывания древних ученых, а также помнить наизусть множество стихотворений знаменитых предшественников. Поэты танской поры были мыслителями, учеными и философами, а во многих случаях и живописцами. Они касались в своих стихах самых разнообразных тем. Судьбы людей сближались ими с настроениями природы. Горечь и несправедливость жизни подчеркивались ими описанием суровой зимы, встречи друзей сопровождалась картинами весеннего цветения абрикосовых деревьев, печали расставания сопровождали облетающие осенние листья. Стихи танских поэтов слагались в законченные пейзажи, сотканые из намеков и символов, и были насыщены поразительно острым ощущением жизни природы.

Наряду с поэзией подъем испытывали разнообразные области творчества – архитектура, скульптура и художественные ремесла. Но важнейшее

место в художественной жизни Китая этой поры заняла живопись, которая почиталась главной среди других видов искусства. Многообразие жизненных устремлений, огромный объем явлений, вошедших в жизнь обитателей многолюдных городов, определили разнообразие тем танской живописи. Она многоречива, повествовательна, ярка, исполнена торжественной праздничности. Сюжетами ее в равной мере стали и образы буддийских божеств, и сцены из жизни знати, их пиры, прогулки, беседы ученых о литературе и живописи, и философские диспуты, и показ иноземных посланников, несущих дань к императорскому двору. Настенные росписи пещерных буддийских монастырей того времени заметно отличались от сумрачных условно трактованных ранних буддийских стенописей – они были отмечены такой же полнокровностью образов, таким же пристальным вниманием к разнообразным проявлениям жизни, что и картины на шелке. На стенах знаме-

нитых пещерных храмов, таких как Дуньхуан и Майцзишань (расположенных в западной провинции Ганьсу), росписи уже не располагались узкими лентообразными фризами, как прежде, а заполняли собой обширные пространства. Это были либо изображения прекрасных райских земель с дворцами, водоемами, усеянными цветами лотосов, либо легенд о чудодейственных подвигах юных милосердных божество-спасителей – бодхисатв, куда включалось множество пейзажных, бытовых и архитектурных мотивов, исполненных в светлых голубых, зеленых, белых и красных красочных тонах. Каждый эпизод настенных росписей служил для художника поводом не только отразить содержание буддийских сутр, но и раскрыть свое восхищение реальным миром.

Создатели картин на шелковых свитках – придворные живописцы – владели всем арсеналом выразительных приемов и всеми жанрами живописи. Но каждый художник выбирал



Дун Юань. Реки Сяо и Сян. Фрагмент. X век
Свиток на шелке
Музей Гугун, Пекин

себе круг излюбленных образов. В танское время установились специфические для Китая жанры живописи: бытовой жанр и парадный портрет, анималистический жанр, а также пейзаж, впервые получивший самостоятельное значение. К концу периода Тан утвердилась наряду с горизонтальной форма вертикальных свитков. Каждая из этих форм отвечала разным художественным задачам. Однако горизонтальному свитку, который, подобно повести, развертывал перед зрителем многометровые бытовые, религиозные и легендарные повествования, в танское время отдавалось предпочтение. Ранние пейзажные композиции, во многом близкие повествовательным свиткам, также создавались на горизонтальных свитках.

Летописи донесли до нас имена первых танских пейзажистов. Наиболее

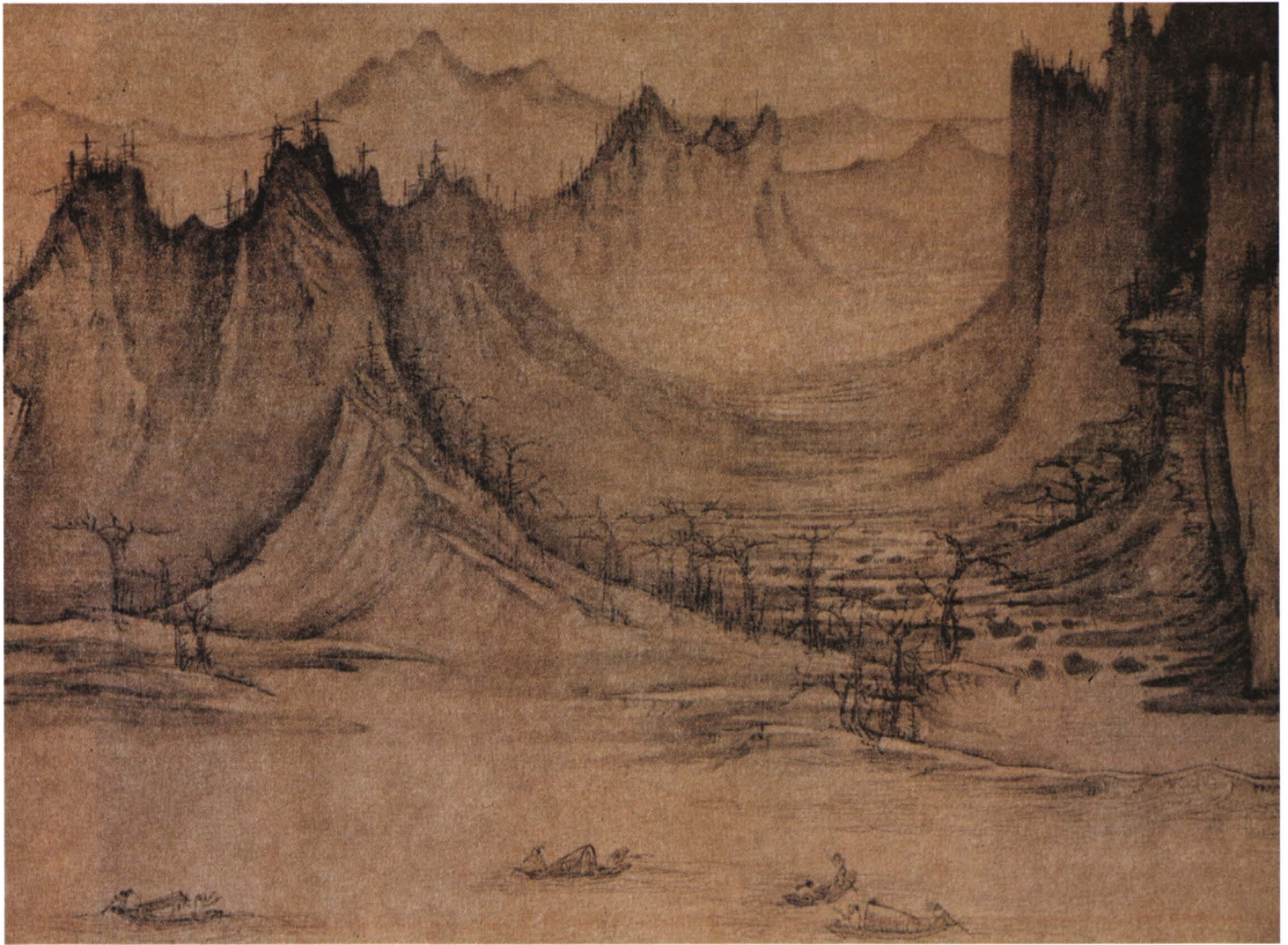
выдающимися среди них считались Ли Сысюнь (651–716), его сын Ли Чжаодао (670–730) и Ван Вэй (699–759). Все они занимали крупные чиновничьи посты при императорском дворе и числились на государственной службе. Их творчество, сложившееся под

значительным воздействием конфуцианских и даосско-буддийских идей, показывает, насколько многообразными были уже в это время задачи пейзажной живописи. Приписываемые Ли Сысюню и Ли Чжаодао пейзажи *Дворец Цзючэнгун*, *Дворец в Лояне* и *Путешествие императора Минхуана в Шу* могут характеризовать танскую пейзажную живопись с ее бытописательными тенденциями, интересом к деталям, яркостью красок и особой графической четкостью тонких, выверенных линий рисунка. Они нарядны, праздничны, наполнены фигурами людей, изображениями дворцов, павильонов и мостов. Горная природа в них, хотя и осознана в своей собственной красоте, представлена как место для прогулок и путешествий. Для передачи приподнятого, праздничного образа мира художники выработали особую декоративную систему, построенную на сочетании сине-зеленых и белых плоскостей, изображающих горы и облака, перерезающие острые, поднимающиеся к небу вершины. Эта жесткая кулисность сине-зеленых гор подчеркнута тонким золотым контуром и особо акцентирована белой кудрявых облаков, пересекающих горы. Люди и строения, яркими



Ван Вэй. Просвет после снегопада в горах у реки. VIII век
Свиток на шелке
Галерея Фрир, Вашингтон





пятнами вкрапленные в пейзаж и размещенные в нем разнообразными группами, также усиливают декоративное звучание картины. Но хотя в пейзажах Ли Сысюня и Ли Чжаодао только наметилась воздушная среда, они стали важным этапом в сложении системы дальнейшего средневекового пейзажа. В них уже были найдены многие условные приемы передачи на плоскости картины грандиозных пространственных далей, масштабных сопоставлений вздымающихся к небу горных пиков и крошечных фигур людей, широких долин и могучих потоков — всех тех почитаемых с древности элементов природы, которые и стали главной темой китайского пейзажа. Четкая гра-

Ли Чэн. Буддийский храм в горах во время дождя. Фрагмент. X век
Свиток на шелке
Галерея искусств Нельсона, Канзас-Сити

фическая манера с резко обозначенным контуром и плотными минеральными красками, покрывающими поверхность рисунка, применяемые в творчестве Ли Сысюнем и Ли Чжаодао, получила впоследствии название «гунби» (прилежная кисть) и была воспринята многими живописцами.

Манера Ван Вэя, работавшего уже в следующем столетии, сложилась под влиянием иных поисков и настроений времени. Жизнь Ван Вэя протекала в период войн, мятежей, борьбы политических направлений. Прославленный живописец, поэт, музыкант и теоретик искусства, он достиг высокого положения при дворе и сделал блистательную карьеру чиновника, но затем, пережив удары судьбы, попав в плен к мятежникам и испытав последующее осуждение властей, удалился от двора и приобщился к учению чань-

Сюй Даонин. Ловля рыбы в горных потоках Фрагмент. XI век
Свиток на шелке
Галерея искусств Нельсона, Канзас-Сити

буддизма с его проповедью отшельничества и созерцания как пути к очищению души и слиянию с миром природы. Даосско-буддийская секта Чань (созерцание) отрицала внешнюю, парадную сторону буддизма с его обрядами, пышными красочными службами и иконами. Проповедуя интуицию как источник познания истины, Ван Вэй смотрел на мир глазами созерцателя и поэта, ищущего в нем естественность. И в стихах, и в картинах он стремился выразить свое понимание красоты природы. С именем Ван Вэя связано рождение монохромной пейзажной живописи. Отказавшись от многоцветной палитры, он стал писать только черной тушью с размывами,



Неизвестный художник. Верхом по снежным горам. XI – начало XII векаЛист из альбома
Музей Гугун, Пекин

добиваясь через тональное единство впечатления единства и целостности увиденного. Не случайно такое большое место у него занимают зимние пейзажи. В приписываемой ему картине *Просвет после снегопада в горах у реки* заснеженные дали, застывшая туманная гладь реки, черные деревья и белизна зимних холмов создают неведомый прошлому образ природы. Сочетание белого фона свитка и черной туши приобрело глубокий философский смысл. Белое в Китае – символ траура, ухода в небытие, время, когда природа погружается в глубокий сон. Белое и черное – знаки взаимосвязанных дуальных начал природы инь и ян. Осмысляя слова древнего философа Лаоцзы о том, что «пять цветов притупляют зрение, а пять звуков притупляют слух», Ван Вэй пришел к созданию монохромных зимних пейзажей, в которых отчетливее всего выступают два цвета – белый и черный. Ван Вэй открыл совершенно новый этап в пейзажной живописи Китая, обозначив пути к поэтическому восприятию гармонии мира. Новшеством была не только единая тональность его пейзажей, но и осмысление пространственного равновесия всех элементов живописи. Ван Вэй создал плавные переходы от одного плана к другому, скрадывая явную кулисность, которая ощущалась у его предшественников. Пейзаж Ван Вэя впервые становится безлюдным. Природа – единственный объект его изображений – обрела свою особую художественную выразительность и самостоятельность. Не случайно Ван Вэй был одним из самых крупных лирических поэтов своего времени. Заслуга его в том, что он нашел зримую форму тем эмоциям, которые воплотились в его стихах. В созданном им трактате *Тайны живописи*, вдохновенно

воспевающим красоту природы и способ раскрытия тайны ее гармонии, он писал: «Среди путей живописца тушь простая выше всего. Он раскроет природу, он закончит деянья творца. Порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст. Восток и запад, север и юг лежат перед взором во всей красе. Весна или лето, осень, зима рождаются прямо под кистью»¹.

Стихи Ван Вэя, поэта склонного к углубленной внутренней жизни, придворного сановника, покинувшего столицу и уединившегося в деревенской хижине, чтобы писать картины и предаваться размышлениям, проникнуты теми же созерцательными настроениями, что и пейзажи:

Го Си. Ранняя весна. Фрагмент. XI векСвиток на шелке
Национальный дворцовый музей, Тайбэй

¹ Ван Вэй. Тайны живописи / Пер. с китайского В.М. Алексеева // Восток. Кн. 3. 1923. С. 731.



Ма Линь. Отдых у горного ручья
Фрагмент. 1246

Свиток на шелке
Национальный дворцовый музей, Тайбэй

шейся царствованием «Пяти династий» (907–930), единство страны было вновь восстановлено династией Сун, правившей более трехсот лет (960–1279). Сунская империя процветала в первые десятилетия своего существования. В стране быстро росли города, развивались ремесла и торговля. Особенно расширились города, строящиеся на судоходных реках, такие как столица Сунской империи Бяньцзин (современный Кайфын), южные торговые центры Учан, Гуанчжоу и Ханчжоу. Высокого уровня достигла культура сунского государства. Многочисленные мастерские изготавливали шелка, парчу, фарфоровые изделия, в стране возникли печатные дома, литературные произведения – как стихотворные, так и прозаические – широко распространялись благодаря изобретению нового передвижного шрифта. Появились многотомные издания, обобщающие научные достижения прошлого, книги по истории, географии, медицине. Росли коллекции картин и множилось библиотеки. О возросшей общественной значимости искусства свидетельствовало также и образование в X веке при императорском дворе Академии живописи, где художники заняли почетные места. Казалось, что вновь наступили времена величия китайского государства. Однако Сунская империя отнюдь не была такой же мощной военной державой, как империя Тан во времена расцвета. И сунская духовная жизнь формировалась в совсем иной исторической обстановке, чем духовная жизнь процветавшей танской державы. Страна занимала значительно меньшую территорию, сократились и ее связи с внешним миром. Завоевательные походы киданей и тангутов, а затем и чжурчженей отсекали сначала ее северные области, а в XIII веке хлынувшие в страну монгольские орды подчинили и все остальное государство. В связи с бегством двора и перемещением столицы в 1127 году из Кайфына

Цветы опадают
И горный поток серебрится,
Ни звука в горах
Не услышу я ночь напролет.
Но всходит луна
И пугает притихшую птицу.
И птица тихонько
Тревожную песню поет¹.

Монохромные пейзажи Ван Вэя оказали огромное воздействие на последующие поколения живописцев. Они предопределили в значительной

мере направленность стиля новой эпохи. Монохромная манера туши с размытыми впоследствии получила название «сеи» (писать идею). Она знаменовала то, что первый этап радостного познания мира сменился поисками глубоких обобщений и поэтических раздумий.

Междоусобные войны, набеги кочевых племен и частые дворцовые перевороты ослабили мощь Танской империи и в 906 году привели ее к крушению. Государство вновь распалось на отдельные княжества. Только после пятидесятилетней разобщенности, ознаменовав-

¹ Ван Вэй. У потока в горах, где поет птица / Пер. с китайского А.И. Гитовича // Три танских поэта. М., 1960. С. 187.

в Линьянь (Ханчжоу) Сунский период разделился на два разных этапа – Северосунский (960–1127) и Южносунский (1127–1279). Правители Южносунской империи жили в постоянном страхе перед угрозой нападения кочевников, но предпочитали не воевать, а откупаться от них огромной данью, подтачивавшей силы страны. Поэтому эти годы жизни государства отмечены особенно острыми противоречиями и неустойчивостью.

Полное трагических событий время правления Сунской династии ярко отразилось на всем мировосприятии эпохи. Для X–XIII веков, когда людям пришлось пережить тяготы войны, гибель и разорение городов, бедствия и национальные унижения, характерным было уже иное, отличное от VII–VIII веков осмысление ценностей жизни. Внутренние проблемы, интерес к своей культуре, своей истории, своей древности, ко всему местному стали для них главными. Напряженная духовная жизнь нашла отражение в поэзии и эссеистической прозе, которые приобрели особую философскую глубину, строгость и печальное величие. Пристальное внимание к природе, поиски устойчивых ценностей в ее гармонии и способности к вечному обновлению отличали сунское время от танского с его активностью и многообразием устремлений.

Ортодоксальный буддизм, утверждающий основы сильной государственной власти, уже не соответствовал требованиям времени. Взаимопроникающая друг в друга, конфуцианство, буддизм и даосизм – три важнейших учения Китая – образовали новое философское направление – неоконфуцианство, синтезировавшее их основные положения и стремившееся через природу осмыслить главные законы бытия. Основой неоконфуцианства стало представление о «ли» – естественном и всеобщем первопринципе, управляющем и миром природы, и человеческой жизнью. По учению неоконфуцианства, мир един, человек и природа едины. Поэтому мудрая непреложность законов природы стала

для художников сунского времени главным предметом раздумий и художественных обобщений. Это привело к новой оценке значимости живописных жанров. Буддийские и бытовые сюжеты отодвинулись на второй план, уступая место пейзажу и близкому ему по духу жанру «цветы – птицы», сложившемуся в X–XI веках. Пейзажные картины-свитки приобрели поис-

терный для картин Ван Вэя, позволяющий воплотить в искусстве представления о единстве и величии природы. Но живописцы послетанского времени пошли дальше Ван Вэя, сделав множество важнейших открытий в области пространственного построения пейзажных картин-свитков, их композиции и тональности. Изменчивость и необозримость просторов природы



тине универсальную значимость. Они превратились в средство утонченного духовного общения, проникновения в скрытую от глаз тайну жизни природы. Они стали объектом религиозного созерцания и способом очищения души. В них нашли свое наиболее полное воплощение эстетические идеалы эпохи.

Изменился и сам характер пейзажных композиций. Многозначность танских ландшафтов уступила место сдержанности, строгости, глубоким философским обобщениям. Потребностям времени более соответствовал язык монохромной живописи, харак-

Ма Юань. Ученый со слугой на горной террасе. XII–XIII века
Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин

стала источником вдохновения для китайских живописцев. Эта перестройка художественного сознания, конечно, не исключала сохранения старых традиционных приемов создания многоцветных пейзажей. Но эстетические проблемы наиболее полно воплотились в построенных по принципу единой тональности картинах гор и вод.

Пейзажи X–XI веков поражают монументальностью и суровым величием. Мир природы предстает в них



Неизвестный художник. Осенний пейзаж с пастухом и буйволом. XII век

Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин

необозримым и огромным. Фигуры путников, рыбаков или отшельников, включенные в пейзаж, так малы, что только подчеркивают мощь природы и не нарушают ее тишины и покоя.

Первые пространственные построения связывают с именами живописцев конца IX – начала X века Цзин Хао и Гуань Туна. Именно они начали осваивать вертикальную форму свитка, помогающую им с наибольшей полностью выразить идею грандиозности мироздания. Пейзажи этих мастеров, исполненные черной тушью, показывали природу гордой, суровой и словно застывшей в своей первозданности. В них художники стремились воплотить свое новое осознание мира как Вселенной, могущественной и подчиненной единым законам. Величие и огромность мира воплощались ими в образе непомерно большой горы, выдвинутой на первый план и заслоняющей собой небо. Такой пейзаж являлся собирательным образом духовности природы. Художники стремились не к воспроизведению деталей пейзажа, а к обобщению его форм, выявлению его философской сути. Творческий процесс понимался ими как слияние человека с миром, постижение глубокого внутреннего смысла явлений. Не случайно в своем теоретическом трактате *Бифа цзи (Записки о приемах письма кистью)* Цзин Хао выдвинул как главную идею пейзажа раскрытие одухотворенности и целостности природы, а не поиски внешнего подобия путем акцентирования деталей.

На протяжении X века китайские пейзажисты, руководствуясь этими правилами, создали множество неповторимых и выразительных произведений. Каждый из них в поисках таинственной души природы открывал в пейзаже что-то свое, новое. Если пейзажи северных областей неприступно суровы, то пейзажи юга мягче и просторнее, хотя и не



Ли Тан (приписывается). Возвращение пастуха. XI–XII века

Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин



менее величественны. Об этом говорят созданные южанами, Дун Юанем и Цзюй Жанем, свитки с изображением мягких, поросших лесом пушистых

горных вершин, пропитанных туманом и не заслоняющих небо.

Блестящий расцвет китайской пейзажной живописи начался со второй

Ли Ди. Пастушки на буйволах возвращаются домой в грозу. Фрагмент. XII век
Свиток на шелке

Национальный дворцовый музей, Тайбэй

половины X века и был связан с именами таких выдающихся художников-пейзажистов, как Ли Чэн (919–967) и Фан Куань (990–1026).

Картины, написанные Ли Чэном, проникнуты живым и обостренным чувством красоты мира. В отличие от Цзин Хао и Гуань Туна Ли Чэн гораздо больше внимания уделял воздушной среде, свободному фону и показу далей. Созданная им в таких пейзажах, как *Чтение стелы* и *Буддийский*

ренно сдвигал этот центр в сторону, оставляя часть композиции незаполненной и лишая пространство замкнутости. Свободные от живописи «пустые» части фона его шелковых свитков воспринимались зрителем как пространственная даль, воздушный прорыв в глубину. Недоговоренность, асимметрия композиции, всегда ощутимые в картинах Ли Чэна, придавали им особую таинственность и поэтичность, сближающую их со стихами сунских

рованный свиток *Путники у горного потока*, где через традиционное изображение гигантской поросшей соснами горы, у подножья которой еле различимы фигуры осликов и путников с поклажей, мастер со свойственным ему темпераментом стремился выявить огромные силы, таящиеся в природе. Мохнатую, как бы всклокоченную поверхность горы он перерезал вдоль узкой полосой водопада, разбивающегося на мелкие туманные брызги у подножья. Светлые массы горы противопоставлены темным, густые наплывы черной туши чередуются с нежными размытиями. Здесь все в движении, контраст ближних и дальних планов создает ощущение мощного дыхания природы.

Горы и реки, водопады и дали горных ущелий – все, что повествует о стихийной мощи и изменчивости природы Китая, запечатлено в картинах живописцев X–XI веков, продумано в своей эстетической выразительности, проникнуто восторгом перед необъятной ширью мира. Если пейзажи Цзин Хао и Гуань Туна неприступно суровы, то пейзажи, созданные живописцами XI века, гораздо теснее связаны с человеком, сложнее и многообразнее выражают его чувства и настроения.

XI век – самый яркий этап развития монохромной пейзажной живописи Китая. Он связан с именами таких выдающихся живописцев, как Сюй Даонин (1030–1060) и Го Си (1020–1090). Оба мастера были жителями севера и входили в состав столичной императорской Академии живописи. Их пейзажи, хотя и развивали традиции предшественников, были гораздо сложнее и многообразнее в построении пространства и передаче воздушной среды. Оба они в равной мере умело использовали как горизонтальную, так и вертикальную форму традиционных свитков, стремясь по-разному осмыслить необъятность мира. На завораживающей взор силе ритмических пауз и повторов построен длинный горизонтальный свиток Сюй Даонина *Ловля рыбы в горных потоках*, где



Ся Гуй. *Деревушка в горах*. XII–XIII века
Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин

храм в горах во время дождя, особая романтическая атмосфера во многом зависела от композиционного решения изобретенных им «одноугольных» свитков, асимметричных, полных недоговоренности. Укрупняя детали первого плана – старые узловатые высохшие сосны с перепутанными корнями, скалы или строения – и делая их важным эмоциональным центром, он наме-

поэтов. Так, затерявшийся среди диких скал старых крошечных деревень буддийский храм в картине *Буддийский храм в горах во время дождя* предстанет перед зрителем как сказочное видение, составляющее неотъемлемую часть первозданной природы.

Не менее насыщены настроением и пейзажи последователя Ли Чэна Фан Куаня (работал в 990–1026 годах). Мир, изображенный в его картинах, суров и могуч. Об этом говорит его монументальный вертикально ориенти-

мастер на первом плане располагает обширное пространство воды и маленькие лодки с рыбаками, а за ними — тянущиеся чередой бесконечные цепи островных гор, среди которых в туманных прорывах внезапно открываются манящие дали, уводящие взор в неизвестность. Черная тушь с мягкими размытыми и золотистый фон шелка создают ощущение целостности мира, его просторности и глубины. Сюй Даонин в совершенстве владел искусством тончайших переходов туши. Он умел ослабить ее интенсивность в передаче далеких горизонтов или сделать более острыми и графическими линии переднего плана. Многометровая пейзажная картина кажется бескрайней. Она как бы не имеет начала и конца. Изображение словно выходит за пределы свитка, горные цепи сменяют друг друга, каменистые мелкие реки начинаются где-то вдали, вливаясь в большую реку, связывают между собой дальние и ближние планы. Это замечательное умение сунских живописцев скупыми средствами создать поражающую своей цельностью картину природы явилось результатом длительного наблюдения всех состояний ее жизни.

Тот же прием ритмических повторов использовал и Го Си в длинном горизонтальном свитке *Осень в долине Желтой реки*. Как бы воссоздавая в памяти долгое путешествие по реке, художник фиксирует все, что прошло мимо его взора: цепи гор, осенние яркие деревья, старые сосны и хжины, утонувшие в волнах осеннего тумана. Один вид сменяется другим, заставляя зрителя любоваться ими вместе с живописцем. Тишина и покой, окутывающие осеннюю природу, основа эпического звучания картины, построенной на нюансах черной туши, то мягкой и воздушной, то лежащей на шелк тяжелыми сильными штрихами. Эти нюансы так продуманы в своем многообразии, что зритель воспринимает черный цвет туши как богатую красочную гамму реального мира. Он ощущает и влажность осеннего воздуха, и теплоту приглушен-

ных осенних красок. Го Си достигает ощущения простора тем, что срезает верхний и нижний края картины, как бы позволяя фантазии зрителя продолжить ее до бесконечности. Горизонтальная форма свитка также позволила мастеру показать движение бесконечно сменяющихся видов, их изменчивость на всем протяжении реки. Многометровый пейзаж полон глубокого философского смысла. Дорога в восприятии средневекового китай-

просторы мира, художник прибегал к особому построению пространства. Передний план четко выписан, тогда как дальние планы неясны, кажутся тонушими в дымке влажного тумана. В ритме чередования горных цепей, паузах и пустотах между ними заключена идея воздушности и бесконечности пространства. Туман, дымка, изменчивость атмосферы — все это создает ощущение гармонии мира. Тишина и покой были основой музыкальности



ского живописца — это путь очищения, возвышения духа. Она созвучна философскому понятию «дао» — путь природы. Об этом красноречиво говорит цитата из его трактата: «При виде белых дорог в серой дымке мысленно идешь по ним. При виде света вечерней зари в реках, на равнинах мысленно наблюдаешь закат. При виде в горах отшельника и горных жителей мысленно живешь вместе с ними. Но это лишь внешняя прелесть глубокой идеи этих картин». Чтобы показать необъятные

Ся Гуй. *Игра на лютне у реки*. XII–XIII века
Лист из альбома
Музей Гугун, Пекин

ритма монохромной картины, единой в своей тональности. Как и в других пейзажах сунского времени, человек играет у Го Си подчиненную роль, он неотделим от природы, слит с ее жизнью, что проявляется и в масштабном сопоставлении крошечных фигур людей с величественными изображениями гор и деревьев. В этом он прямой продолжатель художников X века,

хотя его картины отличаются значительно большей свободой в передаче пространства.

Тем же острым чувством красоты проникнута и другая картина Го Си *Ранняя весна*. В ней ощутим почерк мастера, несмотря на то что Го Си, тонко чувствующий разные нюансы в жизни природы, наполнил ее новыми настроениями, наделил другими ритмами. Здесь уже не осенняя тишина, а мир, пробуждающийся от зимнего сна, полный движения. Ритмы картины напряжены и беспокойны. Силуэты гор словно растут, прорывая

контрастность их переходов, стремясь к достижению целостности образа.

Свои наблюдения за природой Го Си, как и многие художники его времени, раскрыл не только в живописи, но и в поэтическом трактате, названном *О высокой сути лесов и потоков*. Этот трактат, дошедший до нас в пересказе сына художника Го Сы, поражает зоркостью, богатством знаний и почти научной точностью. Подобно другим теоретикам своего времени, Го Си считал, что красота природы заключена в ее непрерывной изменчивости. Но, чтобы понять ее, нужно

же самая гора. Но чем дальше от нее удаляешься, тем больше изменяется она для глаза». Мастер создал теорию трех видов воздушной перспективы, или трех далей, – высокой, глубокой и ровной. «Гора имеет три дали: если снизу смотреть на ее вершину, то это будет называться высокой далью, если, стоя перед горой, заглядывать за эту гору, то это будет глубокой далью, если с ближней горы смотреть на дальние горы, то это назовут ровной далью». Так он сформулировал особенности пространственных соотношений, обобщив важнейшие эстетические воззрения своего времени.

Художники X–XI веков размышляли и над различными способами передачи жизни природы. Помимо монументальных пейзажных свитков с изображением гор и вод, в это время сложился новый тип картин. Это были маленькие квадратные и круглые композиции, которые предназначались для украшения вееров, ширм и экранов. Особой любовью подобные миниатюрные сценки пользовались при дворе в столичной Академии живописи, где сам император выступал в роли заказчика, эксперта, художника и коллекционера. Из небольших картин, написанных на шелке и наклеенных на плотную основу, создавались дворцовые альбомы. Нередко это были традиционные пейзажные мотивы, представленные как часть единого большого природного мира. При всей миниатюрности подобных микропейзажей они были столь же значительными и монументальными, как и большие картины-свитки, и отличались от них не столько композиционным построением, сколько размерами. Тонко выписанные деревья, горы, водопады, показанные на крошечном листке шелка, позволяли зрителю увидеть мир в его необозримом космическом величии. Их создатели были, как правило, крупные мастера-пейзажисты. В X–XI веках в жизнь вошли и основные символические мотивы жанра, которые пришли в живопись из классической поэзии. В поэзии и живописи закрепились сезонные признаки: весна –



Му Ци. Закат над рыбацкой деревней
Фрагмент. XIII век

Свиток на бумаге
Галерея искусств Нэдзу, Токио

туман, а деревья, будто стряхивая с себя сон, расправляют свои еще безлистые ветви. В этом вертикальном свитке художником передано впечатление могучей стихийности природы, ее напоенности весенними соками. Воздух пронизывает все предметы его композиции, делает их осязаемыми, уничтожает жесткость, присущую более ранней конструктивной схеме китайского пейзажа. Как и его предшественники, Го Си добивается ощущения грандиозности пространства сопоставлением планов и масштабов, но смягчает

постижь и все изменения, рождающиеся в душе человека, путешествующего по ее просторам. Это было важным и новым обобщением философских идей прошлого. Он писал: «Туман и облака весной образуют сплошную пелену, люди радостны. Роскошные деревья летних гор тенисты – люди безмятежно спокойны. Осенние горы чисты и прозрачны: листья опали – люди суровы. Зимние горы покрыты темными грозowymi облаками – люди унылы, подавлены». Го Си размышлял и над тем, как передать изменения в природе при взгляде на нее с разного расстояния: «Смотришь ты на гору вблизи или на ли дальше, или с еще более далекого расстояния, это все та



Му Ци. Обезьяна с детенышем
Фрагмент триптиха. XIII век
Свиток на шелке
Монастырь Дийтокудзи, Киото

ива, лето — иволга и цикада, осень — хризантема, зима — бамбук и сосна, а также благожелательные символы, созвучные с человеческими качествами: пион — знатность, пышность, хризантема — благородство, лотос — душевная чистота. Но в любую, казалось бы, незначительную сценку, будь то лопнувший плод зрелого граната, иволга, присевшая на ветку, гуси в камышах, художники вкладывали глубокие и возвышенные чувства, как и в монументальный пейзаж. Живопись жанра «цветы — птицы» стала до-

полнением и развитием идей пейзажного жанра, сосредотачивая внимание на отдельных фрагментах природы приближенных к человеку и позволяющих ему насладиться каждым малым ее проявлением. Как и в пейзажной живописи, здесь складывались разные стили и направления. Первое из них, виртуозное и красочное, отличалось интересом к достоверной фиксации действительности. Второе, тесно связанное с мировосприятием свойственным пейзажной живописи, тяготело к философским обобщениям, решению более сложных образных задач.

В XI веке в Китае сложились и утвердились в своих позициях уже несколько направлений живописи, по-раз-

ному понимавших задачи отображения жизни природы, но сосуществовавших друг с другом, оказывавших друг на друга воздействие и в целом формировавших единый стиль эпохи. К этим направлениям принадлежали художники-ученые группы «вэньжэньхуа» («живопись образованных людей»), не входившие в состав Академии живописи, презиравшие профессионалов и считавшие себя вольными мастерами; художники-монахи секты Чань (созерцание), уединившиеся от мирской суеты, чаще всего пейзажисты, а также члены императорской Академии живописи, выполнявшие заказы двора.

Художники-ученые группы «вэньжэньхуа» Су Ши (или Су Дунпо; 1036–1101) и Ми Фэй (1051–1107) в значительной мере определяли вкусы второй половины XI века. Они проповедовали свободное творчество и вдохновение, способные раскрыть истинный смысл вещей. Творческий дух Су Ши выражался в особой остроте наблюдения, импульсивности и лаконизме изображения пейзажных мотивов. Сопоставляя поэзию, каллиграфию и живопись и стремясь раскрыть основы их синтеза в картине, Су Ши наделял особым значением такие элементы пейзажа, как бамбук, орхидея и хризантема, в которых видел сходство каллиграфического языка и литературно-символического содержания. Новое качество в его творчестве приобрели и разнообразные поэтические надписи, включенные в картину и соответствующие ее стилю.

Поэтический настрой в живописи, который так высоко оценивался Су Ши, особенно ощутим в творчестве его друга Ми Фэя, которому свойственно было более романтическое восприятие мира, чем его современникам. Он искал свои пути в пейзажной живописи. Очерчивая горы, мастер избегал графической остроты контурных линий, для чего прибегал к так называемому «бескостному» методу передачи мотива. Так, в пейзаже *Весенние горы и сосны* он, хотя и ставил перед собой те же пространственные задачи, что и Го Си, но решал их путем большего



У Чжень. Одинокий рыбак на озере Дунтинху. XIV век

Свиток на бумаге
Национальный дворцовый музей,
Тайбэй

обобщения и лаконизма форм. Отбросив излишние детали и полностью отказавшись от повествовательности, он в этой картине показал лишь небольшую часть природы – несколько горных вершин. Мягкие их очертания словно выплывают из плотной пелены тумана, обволакивающего подножье гор настолько, что зритель может только догадываться об их могучей высоте, сопоставляя ее с деревьями и хижинами, более четко прорисованными на природном плане. Намеренно избегая графической остроты линий, Ми Фэй подчинял все живописности пятен, подчеркивающих массивность гор, неясность их силуэтов. Природа в картинах Ми Фэя лирична, полна гармонии и высокой умиротворенности. Этому мастеру, создавшему особое стилистическое направление в искусстве, подражали многие живописцы, в том числе и его сын Ми Южэнь (1086–1165), воспринявшие его эскизную поэтическую манеру, в которой превалировала недосказанность, создаваемая свободными мазками и размытыми туши. Значительная роль, которую играли Су Ши и Ми Фэй в живописи XI века, в большой мере определялась тем, что ими впервые был выдвинут вопрос о персональном почерке художника. Эта проблема, хотя и косвенно, получила свое художественное воплощение в живописи XII–XIII веков.

В 1127 году Северосунская империя рухнула. Чжурчжэни захватили север страны, разграбили и сожгли столицу, увели в плен императора, вывезли все драгоценности, рукописи, книги, картины. Один из уцелевших родственников императора бежал на юг и там провозгласил себя императором. Все, кто мог, последовали за ним в живописный город Линьянь (Ханчжоу). Здесь началось правление новой Южносунской династии. При дворе была вновь восстановлена Академия живописи и постепенно возродилась художественная жизнь. Как и прежде пейзаж оставался ведущим жанром. Из 6400 художников, упоминаемых в каталоге императорской коллекции начала XII века, больше половины были пейзажистами или работали в жанре «цветы – птицы». Однако настроение и стиль пейзажей этого времени изменились. Боль и страдание, горькие мысли о судьбах своей страны, чувство неуверенности в жизни, тоска по покинутым местам повлияли на мироощущение художников, в произведениях которых исчезла идея космической беспредельности мира и стали ощущаться большая человечность и задушевность. Настроения, переданные в пейзажах этого времени, часто грустны и тревожны. На смену величавым просторам, характерным для картин Северосунского периода, пришли картины лирического, а порой и камерного содержания, ностальгически воспевающие северные

заснеженные дали. Отсутствие грандиозных гор и больших открытых пространств изменило масштабы картин, сделало показанный в них мир более замкнутым, приближенным к людям.

Картины ведущих мастеров Академии живописи Ли Тана (1050 – около 1130), Ма Юаня (работал в 1190–1224) и Ся Гуя (работал в 1190–1225) лиричны и немногословны. По большей части на них не увидишь ни огромных скал, заслоняющих небо, ни бурных потоков. Постепенное изменение эмоционального настроения пейзажной живописи характеризует творчество многих живописцев, ранее работавших в Кайфэне. Так, в творчестве Ли Тана, начавшего свою деятельность еще при Северных Сунах и завершившего ее на юге, образ природы приобрел новое звучание. От грандиозных и суровых ландшафтов, полных мощи и эпического величия, он постепенно пришел к изображению скромной сельской природы, на лоне которой протекает жизнь человека. Снежные равнины с неторопливыми фигурами путников проникнуты ощущением зимнего сна, усталости, задумчивости. В небольших картинах отсутствие огромных гор и больших открытых пространств меняет масштабы композиции, делает мир более приближенным к человеку. В подчеркнута лаконичных пейзажах Ма Юаня человеку также отводится гораздо более важное, чем прежде, место. И хотя, подобно другим китайским пейзажистам, Ма Юань создал ряд композиций без людских фигур, лирическое начало особенно ощутимо в тех пейзажах, где поза, жест созерцающего природу ученого, отшельника или поэта выражает душевные переживания художника.

Об этом говорит картина *Лунная ночь*, изображающая поэта, лежащего под старой сосной и любующегося красотой ночного не-

Ни Цзань. Осенний пейзаж с хижинкой
XIV век

Свиток на бумаге
Национальный дворцовый музей, Тайбэй

ба, освещенного луной. Художник использует вытянутую вверх форму свитка, чтобы показать огромность неба, как бы воплощающего в себе весь мир. Этот пейзаж не только эмоционально, но и композиционно построен на созерцании природы человеком. Взгляд зрителя, следуя за взором поэта, сам словно проникает через ажурную хвою нависшей над ним старой сосны и устремляется к луне. Композиция поражает смелостью, простотой и свободой. Все немногочисленные предметы, изображенные в картине, сосредоточены в левом углу, и только темные ветви согнутого ветрами дерева, пересекающие свиток по диагонали, да ровный диск луны высоко в небе уравнивают намеренную асимметрию картины. В подобных угловых, асимметричных композициях особенно остро ощущается связь с каллиграфией и поэзией, их внутренняя смысловая близость. Редкая для китайской живописи прошлого открытость переднего плана и приближенность фигуры человека к зрителю помогают ему как бы войти в картину и преодолеть былую отстраненность пейзажа.

Ма Юаню принадлежит много свитков и альбомных листов, где изображен философ-созерцатель, любующийся природой. Все они при всем композиционном сходстве чем-то различаются между собой. Автор как бы стремится достичь в своих вариациях на одну тему максимальной простоты. Так, в небольшом альбомном листе, где снова показан философ, созерцающий дали, уже нет ни луны, ни скал, ни корявых сосен, только неясное туманное пространство, в которое задумчиво вглядывается человек. Намеком передает художник свои чувства, активизируя фантазию



зрителя, позволяя ему дополнить своим воображением картину, как всегда асимметричную и основанную на сложном равновесии пустот и заполненных мест.

Пейзажи Ся Гуя по своему эмоциональному строю близки картинам Ма Юаня. Но настроения, выраженные в них, разнообразней и активней. Ся Гуй любит изображать грозу, бурю, гнущиеся деревья, листья, уносимые порывами ветра, смутное грозовое небо. Динамичная манера его письма, сочетающая сильные удары кисти с легкими размывами, передает смятенность и патетичность чувств художника, который для выражения своих чувств часто использует приемы скорописного почерка,

изображая детали пейзажа в широкой живописной манере, при помощи свободно лежащихся линий и пятен туши.

Интимны по своим интонациям, проникнуты мягкой печалью или тревогой картины живописца конца XII века Ли Ди. Это по большей части осенние или зимние ландшафты, на которых изображены неспешно бредущие по заснеженным перелескам одинокие фигуры крестьян, тянущих за собой буйволов, или мальчики-пастушки, внезапно застигнутые налетевшим грозным ураганом, сгибающим деревья, рвущим их соломенные накидки, пугающим буйволов, торопящихся вернуться домой. Они поражают не только достоверностью и жизненностью

сюжета, но и огромной эмоциональной наполненностью.

Слитность человека и природы особенно остро передана в картинах живописцев-монахов буддийской секты Чань (созерцание), к которой принадлежали Му Ци, Лян Кай и Ин Юйцзянь. Они считали отшельническую и непритязательную жизнь среди природы средством достижения внутренней гармонии и обретения истины. Возникшая на китайской почве еще в VI веке и расцветшая в кризисные годы правления Южносунской династии, секта Чань соединила в себе

Чжао Мэнфу. Осенние краски в горах XIV век

Свиток на бумаге

Национальный дворцовый музей, Тайбэй



буддийские и даосские пантеистические взгляды. Ее учение сводилось к тому, что молитвы и поклонение иконам бессильны открыть людям истину. К ее постижению ведет только один путь — созерцание, способствующее достижению внезапного духовного прозрения и слияния человека с мирозданием. Утверждение интуиции, импровизации, способности к молниеносной реакции на событие или ощущение нашло своеобразное преломление в монохромной живописи тушью Южносунского периода. Художники-монахи в искусстве старались уловить то, что неповторимо в своей естественной свободе и открывается взору внезапно. Отсюда ощущение невыявленности, зыбкости предметных форм, неустойчивости

в речных просторах. Экспрессивно условная манера чаньских художников, раскрывающая за внешней формой внутреннюю реальность, говорит об интенсивности сокровенной жизни художников, стремящихся уловить невидимую сущность образа природы.

Эмоционально-обостренное ощущение природы, исполненной печали, передано и в картине Му Ци *Птица на старой сосне*, в которой бегло очерченный силуэт черной нахохлившейся одинокой птицы на голый ветке воплощает образ бесприютности зимней погоды. Полны печали и столь же выразительны и другие крайне немногословные чаньские картины с изображением животных, птиц, обезьян, как бы слитых с миром природы. Художники

живописи, именно пейзаж определил лицо китайской культуры этого времени, собрав как в фокусе все лучшие достижения искусства предшествующих эпох, став главным выразителем самых глубоких дум и чувств эпохи Средневековья.

Монгольское нашествие, завершившееся падением Южносунской династии, принесло стране огромные бедствия и разрушения. Почти на целое столетие, с 1279 по 1368 год, в Китае воцарилась иноземная династия Юань.

Чжао Мэнфу. Монгольские всадники на фоне осеннего пейзажа XIII – начало XIV века
Свиток на шелке
Музей Гугун, Пекин



и загадочности мира. Культура поэтического намека, передача целого через малую деталь, лаконизм живописных средств, свойственные чаньским пейзажам, как нельзя более ярко проявились в картине Му Ци *Закат над рыбачьей деревней*: погруженные в туман горы и деревня хотя и видны зрителю, но кажутся ему почти нереальными и фантастическими, как будто растворяющимися в серебристом мерцающем свете вечернего заката и постепенно погружающимися в сумерки. Одинокими и печальными выглядят и лодки рыбаков, неподвижные и едва заметные

секты Чань своими подчас гротескными композициями как бы бросали вызов академическим картинам, стремились выйти за рамки установленных норм. Но свободная импровизационная манера их живописи породила, в свою очередь, целую систему правил и создала свою устойчивую традицию, требующую особого мастерства и совершенства владения техническими приемами. Она внесла еще одну грань в развитие китайской пейзажной живописи.

Несмотря на то что на протяжении периода Сун продолжали развиваться все ранее сложившиеся жанры

Сгорели нарядные деревянные дворцы и храмы, были разграблены художественные ценности. Однако китайская культура не утратила своей жизнестойкости. Постепенно восстановились города, наладилась экономическая жизнь. Китайские ученые, архитекторы, поэты и живописцы, сперва отстраненные от должности, стали вновь привлекаться монгольскими правителями ко двору. Однако далеко не все принимали их приглашения. Крупнейшие мастера разбрелись по стране, осели в своих усадьбах в южных провинциях, выражая протест против чужеземной

власти нежеланием участвовать в государственной службе. Постепенно стал складываться своеобразный культ старины, прославления деяний прошлого, ориентации на достижения

предшественников. Художественные принципы сунских живописцев, группы ученых, поэтов и литераторов «вэньжэньхуа» приобрели особое значение. Искусство для них стало спосо-

бом выражения тайных движений души, доступных пониманию немногих посвященных. Картины природы, изображение трав и цветов приобрели новый, иносказательный смысл. Через привычный круг образов художники стремились донести до своих соотечественников волнующие их общественные проблемы.

Ни одна из предшествующих эпох не смогла достичь такого изящества и тонкости во владении приемами монохромной живописи, передающими оттенки настроений. Первостепенное значение в картине стало придаваться ритму письма, тональности или «голосу» кисти, тембру бумаги, подобно вкусу или запаху, влияющих на настроение созерцающего пейзаж человека. Небывалого прежде размера приобрели в картинах надписи, полные внутренней динамики, таящие в себе намек, скрытый подтекст. Чаще всего они сопутствовали изображению орхидеи – символа благородного, душевно тонкого человека и гибкого бамбука, гнущегося, но не ломающегося под напорами ветра. Тонкий бамбук, выдерживающий любые шквалы и ураганы, олицетворял стойкого духом ученого, противостоящего ударам судьбы. У Чжэнь (1280–1354), Гу Ань (середина XIV века), Ли Кань (1245–1320) бесконечно варьировали эти мотивы, вкладывая в них свои душевные волнения и чаяния. Надписи-темы У Чжэня настолько многочисленны, что составили содержание первого в истории китайского искусства сборника такого рода.

Самым лиричным и тонким живописцем юаньского времени был Ни Цзань (1301–1374), мыслитель, каллиграф и поэт, всю жизнь проживший вдали от столицы на лоне природы. В лаконичных, написанных черной тушью по очень белой бумаге пейзажах, всегда сопровождаемых изящными текстовыми вставками, он как никто другой сумел выразить дух своего времени. Темы его произведений не



Дай Цзинь. Возвращение домой в грозу и в бурю. Начало XV века

Свиток на шелке
Национальный дворцовый музей, Тайбэй

отличались разнообразием. Обычно это маленькие островки с несколькими деревьями, безлюдные, словно затерянные в водных просторах, а потому вызывающие у зрителя острое чувство одиночества. Тонкой и изящной линией воссоздавал мастер хрупкую и прозрачную чистоту осенних далей, всегда овеянных настроениями печали. Литература, каллиграфия и живопись выступают в его картинах как органичное целое. Все три искусства дополняют друг друга, развивают образный смысл картины. Так, на одном из своих печальных осенних пейзажей мастер поместил надпись, рассказывающую о горестных переживаниях в связи с установлением иноземной династии. Вытянутая вверх форма его свитков способствует передаче ощущения огромности и пустынности мира, чему содействует большой пространственный разрыв между передним, четко прописанным пятном и туманными неясными горами в верхней

части свитка. Используя прием «сухой туши» и легко нанося чуть влажной «сухой кистью» скупые нанесенные штрихи, художник умело передавал ощущение прозрачности осеннего воздуха, легкое движение ветвей обнаженных деревьев, навевающих настроение печали и глубокой задумчивости. Манере Ни Цзяня подражали многие последующие художники, среди которых самым близким выразителем его настроений был Ча Шибяо (1615–1698), коллекционер и знаток классической живописи.

Крупнейшие пейзажисты юаньского времени – Гао Кэгун (1248–1310), Хуан Гунван (1269–1354) и Ван Мэн (1309–1385) – по-разному, но в едином ключе отразили общую духовную настроенность этого тяжелого для страны периода.

К числу художников, вернувшихся в столицу и работавших при дворе, принадлежали Жэнь Жэньфа (умер в 1373), Ван Чженпэн (XIV век)

и Чжао Мэнфу, поэт, ученый и каллиграф. Вкусы монгольского двора не могли не сказаться на их творчестве. Яркие, тщательно выписанные пейзажи, картины анималистического жанра, жанра «цветы – птицы» и бытописательные сцены характеризуют живопись столичных мастеров. Чжао Мэнфу прославился не только пейзажными свитками, выполненными в стиле танских декоративных ландшафтов, но и пейзажами, включающими в себя изображение монгольских всадников на охоте. Его картины отличались простотой, доступностью, жизненностью образов. Таким образом, пейзажная живопись юаньской поры, возвращаясь к идеалам прошлых столетий, сумела осветить разные аспекты жизни своего времени, подойти с разных сторон к явлениям современной

У Чжень. Рыбаки на горном озере
Фрагмент. XIV век
Свиток на бумаге
Галерея Фрир, Вашингтон





жизни, выразить общественные настроения.

В результате мощного крестьянского восстания и широких антимоногольских выступлений в середине XIV века была свергнута власть монголов, и на смену иноземной династии Юань вновь пришла китайская династия Мин (1368–1644). В XV–XVII веках Китай переживает пору нового экономического расцвета и подъема культуры. Два с половиной столетия мирной жизни заметно сказались на изменениях в облике страны. Развиваются старые и возникают новые города, где процветают ремесла и торговля. В Нанкине, Пекине и других крупных центрах были возведены великолепные дворцовые и храмовые ансамбли, украшены и облицованы камнем столичные башни и крепостные стены, окружающие город. Границы Пекина, с 1420 года ставшего после Нанкина столицей государства, значительно расширились. Императорский город со своими обширными парками приобрел поистине царственное величие. Но уже к XVII веку империя вновь ослабевает и приходит в упадок. В 1644 году страну захватили маньчжуры, правившие до 1911 года. С воцарением маньчжурской династии Цин начался новый и далеко неоднозначный этап развития китайской культуры. Маньчжуры, хотя и стремились приумножить блеск и пышность китайских городов, в первую очередь опирались на консервативные феодальные традиции и старались их закрепить. Конфуцианство – древнее учение о правилах жизни человека с его чинопочитанием и регламентацией всех сторон жизни, вновь оказавшееся ведущей идеологией, постепенно становилось тормозом в развитии науки и искусства.

Шэнь Чжоу. Вершина горы Лушань
Конец XV – начало XVI века
Свиток на бумаге
Национальный дворцовый музей, Тайбэй

Искусство Китая времени позднего Средневековья отразило всю сложность и противоречивость культурной жизни периодов Мин и Цин. В искусстве XV–XIX веков ведущее место заняла архитектура. Именно на ее величии и пышности сосредоточились главные творческие силы времени. В украшении дворцов и храмов смогло наиболее ярко проявить себя мастерство керамистов, камнерезов, художников, резчиков по металлу и дереву. В изделиях прикладного искусства – вышивке, ткачестве, лубке и гравюре – также сконцентрировалось богатство художественного опыта и тонкого вкуса, веками накопленного китайским народом. Именно в XVI–XIX веках вышел на мировую арену и прославился во многих странах китайский фарфор, в узорах которого особенно ярко проявилось пейзажное мышление, свойственное китайскому народу.

Возрождение китайской государственности после векового господства монголов определило направленность минской политической системы и всей минской культуры. Жизни императорского двора был придан архаический декорум в подражание «золотому веку» древних государей. Стремление сохранить завоевания прошлого, следовать исконным традициям породило специфические черты живописи. Не случайно период Мин – пора огромной систематизаторской и собирательной работы в области эстетики, создания детально разработанных и иллюстрированных руководств и правил, поясняющих, как писать горы, деревья, ветви и цветы в стиле знаменитых мастеров прошлого. На подражание прошлому ориентировала художников и вновь открывшаяся после долгого перерыва Академия живописи. Перед художниками, ее членами, ставилась задача возродить золотые дни искусства танской и сунской династий. Каралось мельчайшее нарушение в трактовке



Вэнь Чжэнмин. Беседа в павильоне на берегу реки. Конец XV – начало XVI века
Свиток на бумаге
Национальный дворцовый музей, Тайбэй



утвержденных правилами композиционных принципов, фигур людей, деревьев или гор. Император сам осуществлял контроль над работами придворных художников, скованных предписаниями тем, сюжетов и методов. Дун Цичан (1555–1636), художник и теоретик живописи, с наибольшей полнотой выразил дух своего времени. Он писал: «В живописи главное знакомое... Изображая просторы, нужно подражать Чжао Даняню, для гор и обрывов моделью должен служить Цзян Гуандао. Для общего контура пользуйся способом “растрепанной конопли” Дун Юаня. Говорят, что в живописи деревьев человек может создать свой собственный стиль – нет ничего более неверного. Образец для ивы – Чжао Боцзюй, для сосны – Ма Хочжи, для иссохших деревьев – Ли Чэн. Эти законы глубокой древности не могут быть изменены». Таким образом, руководством для минских живописцев служила уже не живая красота природного мира, а знание того, как этот мир был увиден выдающимися деятелями прошлого. Художник должен был обладать не столько талантом, сколько быть эрудированным в истории живописи. Отсюда в творчестве мастеров, членов Академии, появилась дробность, сухость и перегруженность деталями. Нагромождение гор приобрело чрезмерные масштабы, пейзаж утратил легкость и воздушность, свойственные прошлому. Наиболее яркие явления живописи зарождались уже не в столице, а вдали от нее, на юге страны в богатых и живописных городах Ханчжоу и Сучжоу, где удалившиеся от дел мастера испытывали на себе меньшее давление официальной власти. Эти вольные мастера, не занятые на государственной службе, обращались к искусству для удовлетворения своих личных потребностей. Подобно столичным мастерам они стремились возродить величие живописи прошлых лет, но при этом не слепо повторять предшествующие формы, а отражать свое понимание жизни. Так, Чоу Ин (1510–1551) стремился возродить традиции сине-зеленых танских пейзажей, сохраняя их красочность и декоративность, но придавая им новое, более современное звучание. Будучи мастером бытописательного жанра, тесно связанного с художественной прозой – повестью и драмой, Чоу Ин и в свои пейзажи вносил яркость и сочность их языка, обилие бытовых деталей. Написанные в манере «прилежной кисти» – гунби – его поэтические многокрасочные декоративные пейзажи наполнены лирическим чувством, воплощающимся в изящном ритме и тонко разработанном колористическом строе картин.

На периферии складывались и различные художественные школы, продолжавшие развивать традиции группы сунских и юаньских художников «вэньжэньхуа». Оппозиционно настроенные к столичной Академии живописи, они провозглашали свое понимание искусства. Основоположником чжэцзянской школы «чжэ-пай» в Ханчжоу считался Дай Цзинь (работал в середине XV века), а сучжоускую

Дун Цичан. Созерцание древних гор. Конец XVI – начало XVII века
Свиток на бумаге
Национальный дворцовый музей, Тайбэй

«у-пай», в которую входили Вэнь Чжэнмин (1470–1559) и Дун Цичан, возглавлял Шэнь Чжоу (1427–1507). Не выходя за пределы установленных времен правил, они в значительной мере были более свободными в выражении личных чувств, чем члены Академии, и смогли создать яркие и значительные произведения. Подобно другим минским мастерам, эти художники считали себя продолжателями и хранителями традиций прошлого. По существу, их самоизоляция знаменовала стремление личности к творческой самореализации. Дай Цзинь был одним из виднейших пейзажистов своего времени. И хотя он в своем творчестве развивал традиции Го Си, Ли Тана, Ма Юаня и Ся Гуя, ему удалось использовать их приемы для выражения мироощущения своей эпохи. Включенные в композицию большого горизонтального пейзажного свитка жанровые сцены кажутся не менее важными, чем сама природа; ощущение ее величия уже не играет в картинах Дай Дзиня той роли, какая была в сунской живописи, взгляд художника более трезв и рационален.

Насыщение пейзажа действием, деталями повседневной жизни свойственно и таким живописцам минского времени, как У Вэй (1459–1508), Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмин. Шэнь Чжоу в своих мастерски написанных вертикальных пейзажных свитках, выполненных в манере знаменитых северосунских и юаньских мастеров – Цзюй Жаня и Ни Цзяня, а также в стиле Ма Юаня, стремился передать дух минувших эпох последующим поколениям. Но, включая в свои композиции огромные надписи и усложняя деталями композицию, он все же оставался мастером своего времени, для которого книжная образованность и знаточество важнее эмоций. Вэнь Чжэнмин пошел дальше своего учителя и прославился изысканной тонкостью своих пейзажей. Весьма различные по стилю, они подчас были выполнены в манере Ни Цзяня, порой напоминали Ли Тана, а иногда были близки пейзажам Чжао Мэнфу. Постепенно в живопись ученых «вэньжэньхуа» все более заметно проникают черты рационализма, сухости и интеллектуальной заданности. Они ощутимы даже в творчестве такого одаренного мастера, как Дун Цичан.

В поисках путей обновления пейзажа и жанра «цветы – птицы» более активно выступили другие независимые художники. К ним в первую очередь можно отнести Сюй Вэя (1521–1593), многогранного художника, каллиграфа, поэта и драматурга. Его творчество показало, насколько сильным в то



Чоу Ин. Отдых в тени деревьев. XVI век.

Свиток на бумаге

Национальный дворцовый музей, Тайбэй

время было стремление преодолеть эклектизм и холодную виртуозность, культивируемые в Академии живописи. Созданные им эскизные, дерзкие и неожиданные композиции, включающие в себя пейзажные мотивы или фрагменты природы, намеренно противостояли требованиям двора. Порывистые, резкие, нарочито небрежные пейзажи, картины с изображением ветвей бамбука спутанных гирлянд цветов, сочных гроздей винограда таили в себе большую емкость образов, сближающую манеру мастера с манерой сунских художников-монахов секты Чань. Но Сюй Вэй выработал свою соб-

ственную активную и узнаваемую манеру. В кажущейся случайности фрагментарных природных форм он всегда умел выявить внутреннюю логику жизни мира и открыть ее зрителю броско и артистично. Почерк мастера, единый как в изображении природных мотивов, так и в сопровождающей живопись каллиграфии, помогал мастеру уловить душу природы, воссоздать ритмы, созвучные его темпераменту.

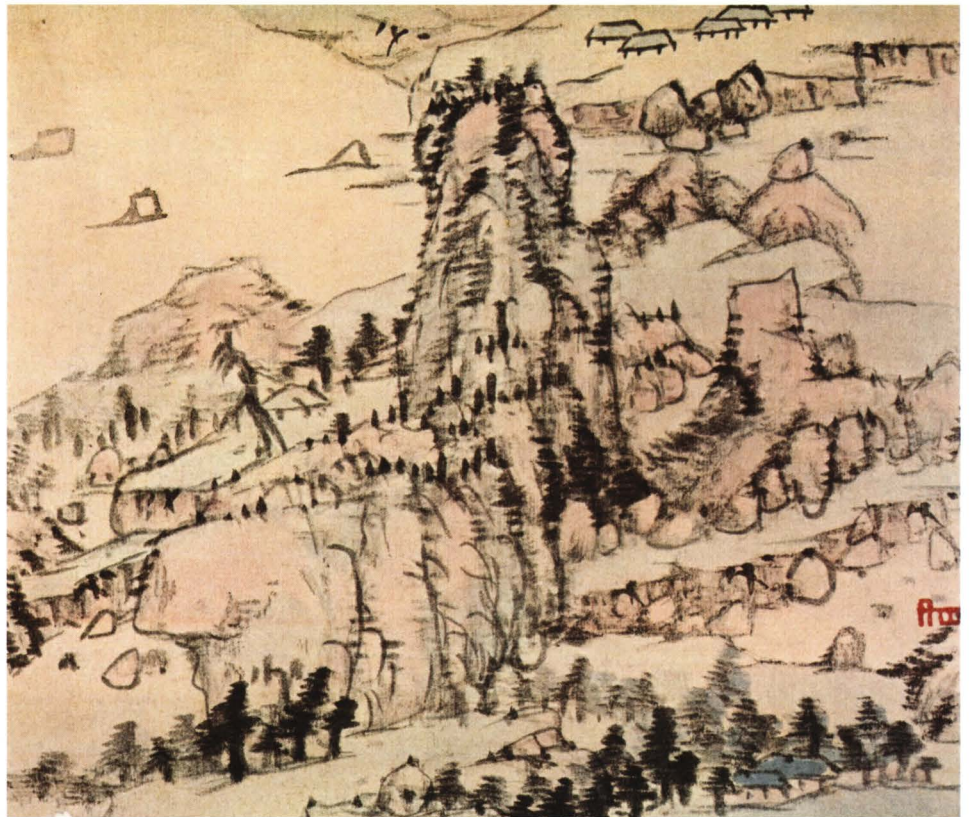
После воцарения в Китае маньчжурской династии Цин мир поздней китайской живописи вступил в полосу острых внутренних коллизий.

В XVII–XIX веках на стадии, завершающей развитие китайского феодализма, с наибольшей резкостью обозначилась глубина разрыва между канонизированными старыми схемами и новыми направлениями, отвечающими задачам времени. Жанры пейзажа, живописи «цветы – птицы» как привычные формы выражения самых актуальных и сокровенных чувств стали на протяжении цинского периода ареной острой борьбы старого и нового миропонимания. До предела обнажилось драматическое напряжение между классическим и причудливым, в котором художники искали выходы



Чжу Да. Горный пейзаж. XVII векЛист из альбома
Академия художеств, Гонконг

своим эмоциям. Официальная, академическая живопись продолжала идти по пути консервации старых традиционных образов, узаконенных теоретическим руководством *Трактат из сада величиной с горчичное зерно*, где были собраны и запечатлены в гравюрах основные правила создания отдельных частей композиции – гор, деревьев, трав и цветов. В традиционной живописи на свитках и альбомных листах с конца XVII вплоть до начала XX века работало огромное количество мастеров-



профессионалов, оставивших самые разнообразные по художественному уровню произведения. Бесконечное количество пейзажей, написанных в стилях разных мастеров прошлого, подчас отмеченных печатью мастерства, подчас ремесленных, сухих, выхолощенных и загроможденных деталями, появилось в этот период.

К хранителям высокопрофессионального мастерства принадлежали художники-ученые «группы четырех Ванов» – Ван Хой (1632–1717), Ван Шимань (1592–1680), Ван Цзянь (1598–1677) и Ван Юаньци (1642–1715). Их ретроспективные пейзажные композиции, выполненные в разных стилях мастеров прошлого, отличались живописностью, большим профессиональным мастерством и колористическим богатством. Интерпретация образов прошлого и обращение к классике служили для них единственно возможным путем выражения индивидуальных и современных дум и чувств.

**Гун Сянь. Тысяча пиков, десять тысяч ущелий
Фрагмент. Около 1670**Свиток на бумаге
Частное собрание, Цюрих

Так же, как фантастическая форма в романах и повестях современных им писателей помогала проявлять свои подлинные эмоции, обращение к традиции в те времена позволяло этим художникам вкладывать в образы прошлого свои личные ощущения жизни.

Искания цинских художников-новаторов, стремившихся порвать с традиционными условностями, обратились к фантастике и символической глубинной застойности и иррациональности официального порядка. Лучшие достижения живописи Цинского периода связаны с именами художников-изгоев, монахов, отшельников, бедных скитальцев, навлекавших на себя недовольство и подозрение властей. Одним из них был Гун Сянь (работал в 1652–1682), отшельник, проводивший жизнь в творческом уединении и почти монашеском аскетизме. В своем суровом и фантастическом горном пейзаже *Тысяча пиков, десять тысяч ущелий* (около 1670), написанном тушью в резкой монохромной черно-белой гамме, он как бы обращался к танским пейзажам, но, по-своему их интерпретируя, создавал драматически



Ван Хой и Юнь Шоупин
Горный пейзаж. XVII век

Лист из альбома
Национальный дворцовый музей, Тайбэй

Гун Сян. Горный пейзаж. Фрагмент. XVII век

Свиток на бумаге
Галерея искусств Нельсона, Канзас-Сити

сложную и необычную для китайских пейзажей причудливую композицию, в которой островерхие пики, устремленные в высь, странно изогнутые и пересекающиеся по диагонали, теснят друг друга, заполняя все видимое пространство, оставляя лишь малое место для грозного неба, покрытого тяже-

лыми тучами. Изображая мир пустынным, мрачным, необжитым и недоступным для человека, Гун Сянь прибегал к экспрессии для выражения своего ощущения глубокого одиночества и затерянности в мире.

Подобная предельная символизация характеризует и других независимых живописцев Цинского периода, еще более смело стремящихся порвать с традиционными условностями. Чжу Да (1625–1705), более известный как Бадашаньжэнь (Безумный отшельник с гор) (около 1626–1705), и Ши Тао (1630–1717) – художники, удалившей-

ся в монастырь после завоевания страны маньчжурами, выразители чаньских традиций, в своих небольших иносказательных альбомных зарисовках, поражающих вызывающей простотой и лаконизмом, также воплотили обостренно личное, повышенно субъективное и драматизированное переживание мира. Такие традиционные темы, как сломанный стебель лотоса, дикие травы, засорившие дорогу, странные тяжелые черные тучи, сгустившиеся над горным селеньем, трактованы ими остро, порой почти гротескно, через дисгармонию природы доводя до сознания зрителя глубокий протест против маньчжурских завоевателей. В XVIII веке группа художников, получившая название «Янчжоуские чудаки» (ими были Ло Пинь, Чжэн Се, Ли Шань), продолжила эту линию. Отмеченные свободой и свежестью живописной манеры, их произведения, выполненные также в даосско-чаньских традициях, заметно отличались своей экспрессивностью от академических пейзажей.

Живое начало на стадии позднего Средневековья сохранили те жанры, которые непосредственно обращались к сфере интимных человеческих чувств и где изображались цветы и травы, птицы и насекомые. В XVIII веке одним из самых известных мастеров традиционного направления был Юнь Шоупин (1633–1690), соединивший в своем творчестве яркую красочность, любовь к деталям манеры «гунби» и живописность манеры «се-и». Используя так называемый «бесконтурный», или бесконтурный, прием письма, он старался подчеркнуть обаяние каждого растения, передать нежность пушистого пиона, яркость лепестков мака, прозрачную хрупкость лилии. С его манерой сближается и почерк Сянь Шэнмо (XVII век), искусного как в пейзажной живописи, так и в живописи цветов и птиц, тонко чувствующего красоту и свежесть живых, растущих в саду цветов. В этом жанре и началось возрождение китайской живописи при переходе к современности.

Непосредственным связующим звеном между духовной жизнью феодального и современного Китая стало искусство второй половины XIX — начала XX века. В середине XIX века оторванный от мира и раздираемый внутренними противоречиями Китай стал ареной борьбы западных держав и был превращен в полуколонию. В истерзанной, нищей, поруганной интервентами стране вся атмосфера жизни была пронизана духом борьбы за национальную независимость. Антиманьчжурские и антиимпериалистические движения привели к буржуазной революции 1911 года, свергнувшей маньчжурскую династию Цин и установившей в 1912 году республику. И хотя эта революция окончилась лишь свержением средневековой монархии, не поколебав по существу ни феодальных устоев страны, ни империалистического господства, в жизни Китая она имела большое историческое значение, усилив национальное сознание народа. Уничтожение маньчжурского владычества открыло китайцам более широкие возможности приобщения к мировой культуре, преодоления замкнутости и оторванности от мировых проблем.

В эту пору на фоне общего застоя искусства выделился ряд выдающихся художников, ставших основателями современной китайской живописи. Ростки новых демократических веяний в искусстве конца XIX века и на этот раз ярче всего проявились в области пейзажа и живописи цветов и птиц, где в привычной форме образного мышления художники легче всего могли выразить свои настроения и чувства. Живопись, раскрывающая современные проблемы через показ самого человека, сложилась лишь в начале XX века, когда новые мироощущения смогли проложить себе дорогу в искусстве.

Художники конца XIX века Чэнь Шицзэн (1846–1928), У Чанши (1842–

1927) и Жэнь Бонянь (1840–1898) стали зачинателями нового процесса. Зрительно и эмоционально приближая природу к человеку, они продолжили ту же линию экспрессивной и неожиданной ее интерпретации, которая бы-

ла начата еще Ши Тао и Чжу Да. Вместе с тем они отошли от свойственной последним мистической тревоги и напряженности чувств, стремясь к простоте и лаконизму. Земные плоды, деревья и скалы по-прежнему воплощали



Ван Цзянь. Пейзаж в стиле Чжао Мэнфу
XVII век

Свисток на шелке
Национальный дворцовый музей, Тайбэй



в картинах глубокие размышления о мире, но сам этот мир уже не казался загадкой, не был отдален от человека невидимой завесой. При видимой близости средневековым образам картины этих художников с их сочными земными плодами, яркими цветами и шумными стайками воробьев знаменовали уже качественно новый этап в развитии китайского искусства. Вслед за ними появились такие выдающиеся современные мастера, как Ци Байши (1860–1957) и Хуан Биньхун (1864–1955). Их творчество сложилось под непосредственным воздействием живописцев, упомянутых выше.

И Ци Байши, и Хуан Биньхун принадлежали к двум разным столетиям. Родившиеся в XIX веке и вошедшие в жизнь современного Китая уже немолодыми, они своим творчеством как бы перекинули мост из одной эпохи в другую. Жизненный путь Ци Байши предстает как классический образец становления нового искусства Китая. Как и у других живописцев, работавших в жанре пейзажа и «цветы – птицы», национальная традиция была отправным пунктом художественных поисков и у Ци Байши, но главное внимание он сосредоточил на создании собственного почерка, выявляющего особенности его личности, его отношения к жизни. Пейзажные циклы Ци Байши, созданные им на рубеже веков, явились результатом долгого труда и проникновения в живую природу. Яркая творческая индивидуальность помогла мастеру найти свой неповторимый стиль. В совершенстве овладев приемами национальной живописи, он сумел избежать ее архаизирующего влияния и стать подлинным новатором в своей области.

Ци Байши. Ивы на закате. 1930

Свиток на бумаге
Частное собрание, Пекин

Ци Байши жил в те времена, когда в Китае впервые открылись школы западноевропейского типа, где вся система образования была направлена на отрыв от художественных традиций китайского Средневековья и освоение европейских методов рисования с натуры. Следствием размежевания методов живописи явилось и возникновение новых терминов – «гохуа» («национальная живопись») и «сянхуа» (западная живопись), известная также как «юхуа» («масляная живопись»). Термин «гохуа» означал не только сумму технических приемов, но и весь традиционный метод отображения действительности, условно символический язык, которым пользовались живописцы в течение тысячелетий. Хотя в конце XIX – начале XX века национальная живопись «гохуа» в целом переживала кризисные времена и находилась на распутье, Ци Байши своим творчеством сумел доказать жизнеспособность традиционного искусства, безгранично расширив круг людей, к которым обращалась его живопись. Одновременно мудрец и ребенок, Ци Байши сумел, казалось бы, простыми средствами раскрыть людям всего мира обаяние китайской живописи, ее глубокую поэтичность.

В отличие от предшественников Ци Байши не копировал чужих произведений и не подражал манере старых мастеров. Всеми корнями связанный с национальной традицией, он стремился показать людям многообразную жизнь природы. Главной темой его жизни стал пейзаж, жизнь цветов, птиц, зверей и насекомых. В своих легких, как бы эскизных пейзажах, где несколько штрихов и пятен туши воссоздавали самые разные состояния природы – то ивы, слегка колышущие на закатном ветерке свои длинные ветви,

то пруд, заросший лотосами, то восход солнца, — Ци Байши всегда выступал как нежный лирик, увидевший родные места сквозь призму далеких воспоминаний.

Вбирая в себя емкость художественного языка, свойственную классическим произведениям прошлого и одновременно «учась у природы», Ци Байши стал создавать свои картины «гор и рек». Яркая индивидуальность мастера ранее всего проявилась в серии пейзажей, созданных во время пяти больших путешествий, совершенных им в течение нескольких лет, начиная с сорокалетнего возраста. Эти странствия, во время которых он посетил живописнейшие места Северного и Южного Китая, прошел, по его словам, половину Поднебесной, оставили огромный след в его творческой биографии. Рожденные впечатлениями увиденного, в 1910 году появились на свет свыше пятидесяти пейзажных свитков, выполненных тушью. Простые и до крайности лаконичные, как бы очищенные от всего случайного, они несли в себе удивительную новизну и свежесть, поэтическую приподнятость чувств. Эти пейзажи, естественно были связаны с техническими приемами предшественников. Ци Байши в построении пространства всегда следовал традиционным принципам. Высоко поднимая горизонт и как бы взирая на мир с высоты птичьего полета, он достигал впечатления необъятности видимого мира. Не пользуясь линейной перспективой, а применяя кулисный принцип сопоставления планов и создавая между ними огромные пространственные паузы, он с помощью тончайших градаций туши и сильных ударов кисти достигал впечатления воздушности пространства. Но, в отличие от прошлого, его пейзажи скупыми средствами гораздо острее и доступнее передавали жизненно-конкретные впечатления от природы, показывали ее материальность и одухотворенность. Так решен пейзаж *Одинокий парус*

(1910), где несколькими броскими штрихами обозначен далекий берег, легкими гибкими линиями намечены ветки плакучей ивы на переднем плане и единым взмахом кисти обрисована парусная лодка, плывущая по спокойной реке. Вся свободная плоскость листа бумаги воспринимается зрителем как огромная водная гладь. Как просто, скупое и поэтично передано художником ощущение покоя и тишины, господствующие в природе! Для произведений, написанных мастером в старости, после шестидесяти лет, характерны возросшая независимость стиля, еще большая смелость и свобо-

да в использовании влажной кисти и туши. В его двенадцати небольших альбомных пейзажах ощутимы творческие поиски новых средств выражения.

Проживший долгие годы в деревне, сын крестьянина, Ци Байши поведал людям не только о красоте и многообразии китайского пейзажа, но и о значительности всего, что населяет прекрасную землю. Сравнительно с тематикой прошлого он неизмеримо расширил свой творческий репертуар. Каждый маленький и, на первый взгляд, незатейливый природный мотив — будь то рыба, уходящая в глубь прозрачной воды, шумная



Ци Байши. Лotosовый пруд. 1908

Лист из альбома
Частное собрание, Пекин

стаяка птиц на дереве, белка на пушистой ветке сосны, крабы, копошащиеся в тине, головастики и креветки – служил ему поводом для больших и важных обобщений.

Для каждого из вновь воспроизводимых предметов он умел найти новый образ, новое настроение, всего несколькими штрихами создать микропейзаж. Свои картины он всегда сопровождал смелыми и динамичными каллиграфическими надписями – иногда совсем короткими и шутивными, иногда целыми стихотворениями, раскрывающими притягательность и мягкость его душевного склада. Так, изо-

бражая расцветшую холодной зимой пушистыми красными цветами сливу мэйхуа, ассоциирующуюся в Китае с солнечным светом и жизненной силой, Ци Байши сопроводил картину надписью, исполненной быстрой, стремительной кистью: «Ветви словно литой металл, цветы киноварного цвета, жаль, что пиону не дано увидеть цветущую мэй».

В каждую, даже небольшую сценку живописец вкладывал не только свои воспоминания о деревенской жизни. Цветок, камень, бабочка, увядший лотос ощущались им как часть большого мира, наполненного светом и воз-

духом. Произведения Ци Байши необычайно лаконичны, они захватывают остротой и неожиданностью смелых решений. Точным соотношением белого листа и тушевых или красочных пятен он умел создать впечатление водной шири и легких лодочек, плывущих к берегу. Мастер всегда находил ту неуловимую грань, которая отделяет мир поэтической мечты от сухой прозы жизни. Сам он определял эту дистанцию словами: «В живописи секрет мастерства находится между сходством и несходством. Излишнее сходство вульгарно, несходство – обман». Следуя этому афоризму, мастер использовал декоративные возможности традиционной живописи всегда по-новому, порой совмещая воедино манеры «се-и» и «гунби». Личность мастера, такого неповторимого в своей национальной специфике и в то же время такого близкого и понятного всем современным людям, выступает в каждом его произведении, проникнутом живой мыслью и любовью к природе.

Талантливый современник Ци Байши Хуан Биньхун также прославился новизной своих пейзажей. На первый взгляд может показаться, что он лишь следовал великим достижениям прошлого. Но, обращаясь к героическим образам северосунских ландшафтов, он сообщал им иные ритмы, наполняя иными настроениями. Импрессионистические пейзажи Хуан Биньхуна сложились уже не без влияния философии и искусства Запада, начавшего проникать в Китай в конце XIX – начале XX века. Используя опыт импрессионистов в технике масляной живописи, Хуан Биньхун сумел приблизить к ним свои картины тушью и при этом не утратить национального своеобразия манеры «гохуа».

Киному направлению принадлежал Сюй Бэйхун (1895–1953), художник новой формации, творчество которого сложилось уже в XX веке. Получивший образование сначала на родине,



Ци Байши. Одинокий парус. 1910

Лист из альбома
Частное собрание, Пекин

а затем проживший долгие годы во Франции, он задался целью соединить традиции китайского классического искусства с приемами живописи, выработанными европейскими художниками. Одинаково успешно он работал и в живописи маслом, и в технике «гохуа». Всеми своими корнями связанный с национальной традицией, он старался сохранить все подлинно ценное, что было достигнуто китайской культурой прошлого – ее поэтичность, ассоциативность, умение скупыми средствами линии и пятна туши выражать сложные мысли и понятия. Лучшие его картины были созданы в национальной манере, но при этом дополнены рядом приемов европейской живописи – светотеневой моделировкой предметов, перспективными сокращениями и другими. В творчестве Сюй Бэйхуна, как и в творчестве старых мастеров, по-прежнему важнейшее место занимал образ природы. Пейзажи Сюй Бэйхуна решены широко и свободно, как бы на едином дыхании. Таковы его свитки *В горах Эмэйшань* (1936), *Пустынная переправа* (1932), *Старые кипарисы* (1936), написанные с большим внутренним подъемом, крупными сильными штрихами. В показанных им старых могучих деревьях с толстыми стволами и пышной кроной ощутима огромная сила жизни. Та же сила жизни ощутима и в утренних песнях птиц, слетевшихся на ветви еще оголенного дерева и возвещающих своим веселым щебетом начало весны.

В 1949 году, после длительного периода борьбы китайского народа за независимость и изгнание из страны японских интервентов, была провозглашена Китайская Народная Республика. Это огромное событие явилось началом совершенно нового этапа в жизни китайского народа. Отображение наиболее значительных событий в жизни страны, образы новых людей – героев, рабочих, революционных деятелей, показ их празднеств и будней стали насущными задача-

ми искусства. В живописи заметно усилилась тяга к жанровой тематике, портрету. Важную роль стала играть живопись маслом, рассказывающая о событиях революции и восстановления жизни на израненной войной земле.

Тема мира, обретенного покоя и труда определила и направленность национальной живописи «гохуа». Активную роль в развитии жанров национальной живописи стали играть мастера, уже проявившие себя на предшествующих этапах, такие как Сюй Бэйхун; Ци Байши, чьи полные света и тепла изображения цветов, птиц, земных плодов отвечали праздничным настроениям эпохи; Пань Тяньшоу, чьи мощные героические образы природы дышали пафосом силы и победы. Их произведения, идущие в ногу со временем, призывали живописцев национальной школы к поискам отличных от прошлого творческих путей.

В новом искусстве такие традиционные жанры, как пейзаж, живопись цветов и птиц, заняли важное место наряду с жанровой живописью. Однако пути их включения в новую жизнь оказались значительно более сложными, чем пути живописи, посвященной историко-героическим темам и темам труда. Определение ценности произведения его политической актуальностью и включенностью в современную тематику приводило к неизбежной подгонке традиционных мотивов под новый сюжет и вживанию художников в новую образную систему, что зачастую нарушало сложившиеся веками законы творчества. На новых пейзажах стали изображаться стройки, заводские корпуса, поезда и высоковольтные вышки. Активное развитие политизированной жанровой тематики отодвинуло на второй план традиционную пейзажную живопись гор и вод, как бы стоящую в стороне от больших и волнующих страну проблем. Авторы пейзажных

Ци Байши. Цветущая мэй. 1950-е
Свиток на бумаге
Государственный музей Востока, Москва

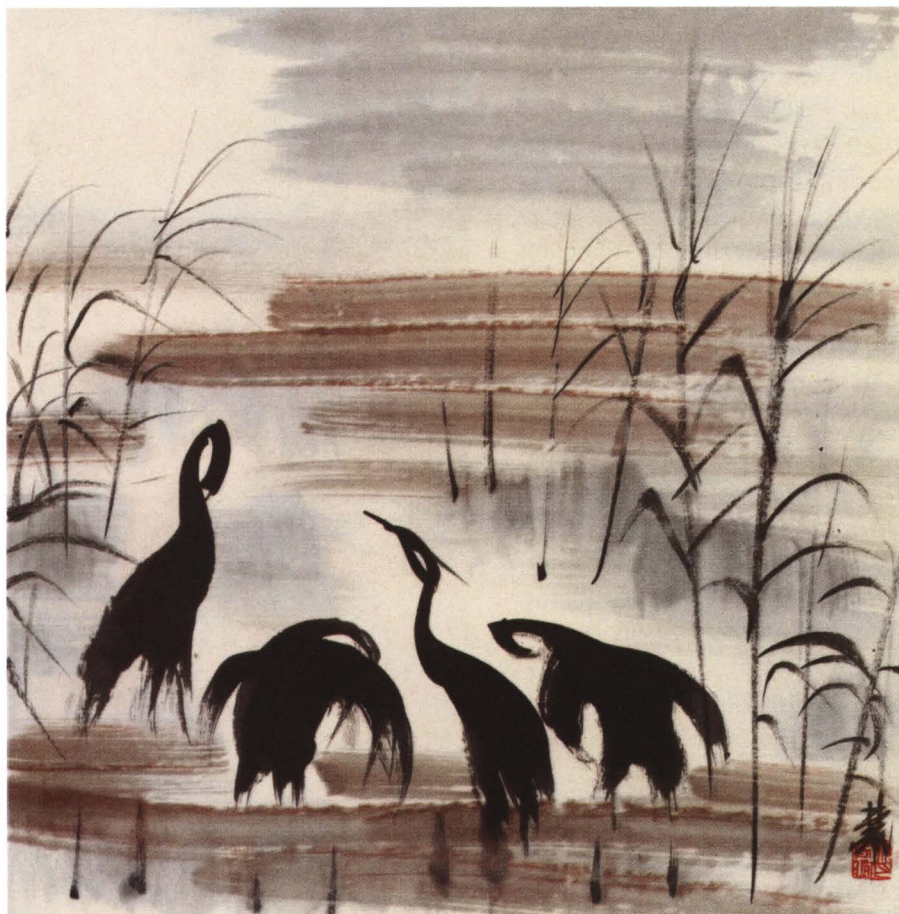




Ли Кэжэнь. Летний зной на озере Сиху
Фрагмент. 1956
Свиток на бумаге
Пекин

картин стали уделять большое внимание символам благополучия и богатства, объектам нового строя – полям, горным селениям, судоходным рекам. Они значительно расширили арсенал выразительных средств, отличаясь возросшей индивидуальностью почерка, выражая личный характер и настроение своих создателей. Содержание пейзажей, выполненных в новой для Китая технике акварели и масляной живописи, в значительной мере сближались с картинами советских живописцев, оказавших в этот период значительное воздействие на тематику и содержание китайской живописи. Многие художники Китая этой поры учились за границей и с большей или меньшей степенью удачливости пробовали в своем творчестве сочетать национальный и западный методы живописи. Их творческие манеры весьма разнообразны. К ним принадлежал такой тонкий и поэтический мастер, как Линь Фэнмянь, получивший образование в Германии и во Франции, блестяще владеющий приемами «гохуа» и умело применяющий в своих пейзажах, написанных тушью, приемы и методы европейской живописи. Его лирические пейзажи на тему погруженных в сумерки речных заводей, напоминают полотна импрессионистов и наполнены трепетом, живым чувством.

Открывшиеся в Пекине в пятидесятых годах выставки «гохуа» показали, насколько жизнеспособными были обращенные к природе картины, выполненные в национальной манере. Художники, в числе которых было много молодых, представили ряд пейзажных работ, поразивших всех мастерством, индивидуальностью почерка, оригинальностью решений. Здесь были и академические, построенные по классическим средневековым канонам условные пейзажи с уходящими ввысь острыми горными вершинами, клубящимися у подножья облаками, и написанные в свободной экспрессивной манере цветы и растения, и яркие, тщательно выписанные



Линь Фэнмянь. Пейзаж с бакланами
Частное собрание, Прага



Ли Кэжань. Отдых под цветущими деревьями
1950-е

Свиток на бумаге
Частное собрание, Прага

в манере «гунби» декоративные композиции, напоминающие узорчатую вышивку. В целом они продемонстрировали не только живую силу национальной традиции, но и умение многих пейзажистов передать в своих работах чувство современности, живое ощущение действительности.

В пейзажи, изображения животного и растительного мира, лучшие современные мастера, сохраняя национальное своеобразие, сумели внести новые ноты человечности, задушевности, взволнованности чувств. Многие художники получили возможность вырваться из замкнутости своих мастерских и совершить путешествия по стране, что способствовало серьезным сдвигам в творчестве таких художников, как Чжан Дин, Ло Мин и Ли Кэжань. В их пейзажах, явившихся своего рода творческими отчетами, нашло отражение богатство и многообразие китайской природы, неповторимость ее гор, рек, старинных городов и селений. Отли-

чительной чертой созданных художниками новых пейзажей была топографическая точность и узнаваемость запечатленных мест при сохранении условности и метафоричности средневекового видения. Не пытаюсь подражать старым мастерам, хотя и оставаясь в русле традиций, они создали почти натурные изображения старинных городов Ханчжоу и Сучжоу, запечатлели их каналы, мосты, храмы и пагоды, уют белых южных домиков, красоту и живописность южных садов. По своему внутреннему восприятию природы пейзажи всех трех художников во многом близки друг другу. У всех прозрачные чистые тона красок, особая мягкость и воздушность в передаче пространства, но у каждого при этом сложились и свои творческие приемы, свой неповторимый почерк. Пейзажи Чжан Дина отмечены особой графической остротой, декоративной активностью

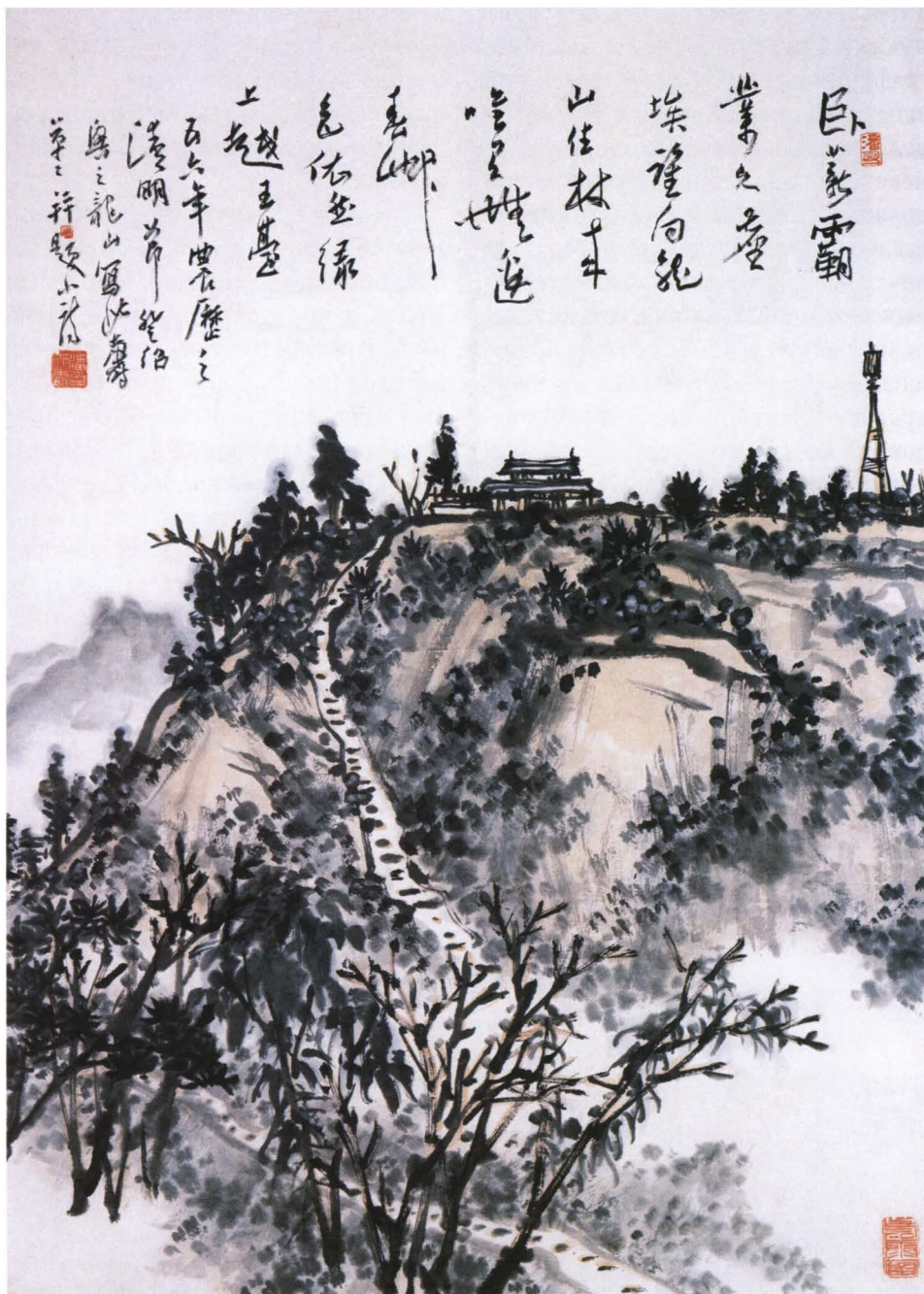
цветовых пятен и линий. Картины Ло Мина отличаются большой мягкостью и живописностью. Его светлые по колориту работы написаны нежными размытыми тушью и водяными красками.

По-особенному выразительны пейзажи Ли Кэжана (1907–1989). Он приобрел известность еще в 1930–1940-х годах, когда учился у Ци Байши и Хуан Биньхуна. Освоение их методов помогло ему прийти к собственным решениям. Настроение, объединяющее его разные по характеру исполнения пейзажи, в основном можно охарактеризовать как чувство нежного лиризма, придающего столько теплоты и свежести его живым и добрым произведениям. С поразительной тонкостью передает мастер тишину знойного дня в картине *Летний зной на озере Сиху*, где зеленые ветви, склонившиеся над водой, окрашивают неподвижную гладь воды.



Сюй Бэйхун. Пустынная переправа. 1932

Лист из альбома
Национальная галерея, Прага



Пань Тяньшоу. Пейзаж. 1956

Свиток на бумаге
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу

В пейзажной живописи значительное место занял и философско-эпический пейзаж, возрожденный на новой основе. Его особенности ярко проявились в творчестве Пань Тяньшоу, мастера старшего поколения, уже известного в начале двадцатого столетия. Стремление выразить через образы природы величие новой эпохи привело мастера к монументализации своих картин-свитков, которые подчас достигали двух, трех и более метров в высоту. Значительно были укрупнены мастером и все предметы переднего плана, скалы и деревья. Они как бы надвинулись на зрителя, огромные и массивные. Излюбленными мотивами Пань Тяньшоу стали мощные глыбы камней, черные горы и сидящие на них грозные орлы, древние сосны с обломанными ураганом ветвями, гордо стоящие и поражающие своей могучей силой. К этим сюжетам Пань Тяньшоу обращается на протяжении всей жизни. Образ старой, израненной ветром, но крепкой и вечнозеленой сосны, столь часто встречающийся в китайском средневековом искусстве, теперь сопоставлялся художником с крепостью и жизнестойкостью своего народа.

Подобно Ци Байши, Пань Тяньшоу большую часть жизни посвятил жанру «цветы – птицы». Картины этого жанра настолько монументальны и тем тесно связаны с природой, что порой их трудно отделить от пейзажа. Внимание мастера редко привлекал мир веселых певчих пернатых. В птицах, как и в соснах или других изображениях природы, его привлекала гордая сила, независимость духа, свободолюбие. Не случайно то, что одними из главных героев его картин стали орлы и грифы, созерцающие мир с высоты горных вершин. В их изображение всегда был вложен ясно читаемый символический подтекст. Героизируя их суровую и грозную природу, неустанную готовность к битве

К ярким индивидуальностям, особенно выдвинувшимся в 1950-е годы, принадлежал и современник Ли Кэжана Фу Баоши (1904–1965) – выдающийся мастер пейзажа, получивший образование в Японии. Сюжеты его картин так же традиционны и так же новы, как и сюжеты картин Ли Кэжана. Это горы, засланные туманом, густые заросли деревьев, пропитанные осенней влагой. Однако, как и у Ли Кэжана, они всегда пронизаны чувством современности. Живописность тушевых размывов, поэзия ускольза-

ющих видений природы, особая воздушность и мягкость колорита сближают его манеру с манерой европейских импрессионистов.

По-новому осмыслен традиционный жанр «горы – воды» и в пейзажах пекинского мастера Цзун Цисяна. Мир природы осознается мастером обжитым и освоенным людьми. По реке плывут грузовые суда, снуют лодки с гребцами, на крутых берегах расположились многочисленные постройки. Человек как бы вторгся в природу, занял в ней свое важное место.

с врагом, Пань Тяньшоу прибегал к тем же приемам монументализации, что и в изображении сосен.

Пань Тяньшоу прожил долгую творческую жизнь, на протяжении которой создал множество картин. Среди цветов он выбрал главным мотивом своих композиций лотос — излюбленный цветок китайских поэтов и художников разных эпох. Растущий из тины и грязи, нежный и прекрасный, этот цветок в китайской эстетике связывался с понятием душевного благородства, чистоты и возвышенности чувств. Пань Тяньшоу в изображении лотоса влекла идея роста прекрасного цветка, пробуждаемое при взгляде на него ощущение чудесного рождения сильного, яркого и радостного явления природы. Пань Тяньшоу проявил себя как блестящий мастер техники «гохуа», умело использующий ее своеобразные приемы и возможности.

Как и вся пейзажная живопись Китая, пейзажи Пань Тяньшоу, Ци Байши и Ли Кэжэня призваны не ошеломлять зрителя своей необычностью, а привлекать его внимание к ранее не замеченной красоте мира.

Классическая пейзажная живопись Китая, исчерпавшая себя в середине XIX века, обрела новую жизнь в произведениях художников середины XX века. Именно 1950 — начало 1960-х годов определили и сформировали лицо современного китайского искусства, наивысшим проявлением которого стали жанры пейзажа, живописи цветов и птиц. Ставшие классиками современной живописи такие мастера, как Ци Байши, Сюй Бэйхун, Хуан Биньтун, Пань Тяньшоу, Фу Баоши и Ли Кэжэнь, творчески осмыслившие традиции пейзажной живописи прошлых веков, сумели вдохнуть новые силы в национальную живопись гохуа, сделать ее общеизвестным современным явлением, ввести в русло мировых культурных достижений. Через образы природы они смогли донести до лю-

дей всего мира большие и важные эстетические идеи. Рассказывая в своих картинах о красоте гор, рек, растений и цветов своей страны, они вводили зрителей в сокровенные тайны китайской живописи, через своеобразие ее художественного языка помогали раскрыть мировосприятие своего народа, сформировавшееся в течение веков в единстве с природой. И хотя китайская культура конца XX столетия прошла далеко не легкий путь своего развития, значительно разрушивший гармонический идеал Средневековья и породивший глубокие расхождения в творческих методах, традиционная

пейзажная живопись, глубоко почитаемая народом, сумела выжить, сохранить свое значение в художественной жизни Китая и дать новые плоды. Современная китайская пейзажная живопись ищет равновесие между национальными и интернациональными влияниями. Новые поколения китайских живописцев, приверженцев разных стилей, почерков и настроений, вновь и вновь обращаются к вечным темам природы, неиссякаемым в своем многообразии, наполненным поэтическими символами и ассоциациями, столь близкими китайскому народу, и несущим людям мир и красоту.



Пань Тяньшоу. Сосна с Желтой горы. 1960

Свиток на бумаге
Музей Пань Тяньшоу, Ханчжоу

Указатель произведений

- Ван Вэй. Просвет после снегопада в горах у реки. VIII век – 13
Ван Хой и Юнь Шоупин. Горный пейзаж. XVII век – 38
Ван Цзянь. Пейзаж в стиле Чжао Мэнфу. XVII век – 39
Вэнь Чжэнмин. Беседа в павильоне на берегу реки.
Конец XV – начало XVI века – 33
- Го Си. Осень в долине Желтой реки. Фрагмент. XI век – 4
Го Си. Ранняя весна. Фрагмент. XI век – 17
Гу Кайчжи. Фея реки Ло. Фрагмент. IV – начало V века – 8
Гу Кайчжи. Фея реки Ло. Фрагмент. Копия. IV – начало V века – 9
Гун Сян. Горный пейзаж. Фрагмент. XVII век – 38
Гун Сянь. Тысяча пиков, десять тысяч ущелий. Фрагмент. XVII век – 36
- Дай Цзинь. Возвращение домой в грозу и в бурю. Начало XV века – 30
Дун Цичан. Созерцание древних гор. Конец XVI – начало XVII века – 34
Дун Юань. Реки Сяо и Сян. Фрагмент. X век – 12–13
- Ли Ди. Пастушки на буйволах возвращаются домой в грозу.
Фрагмент. XII век – 21
Ли Кэжань. Летний зной на озере Сиху. Фрагмент. 1956 – 44
Ли Кэжань. Отдых под цветущими деревьями. 1950-е – 45
Ли Тан (приписывается). Возвращение пастуха. XI–XII века – 20
Ли Чжаодао. Путешествие императора Минхуана в Шу. Фрагмент.
Конец VII – начало VIII века – 10
Ли Чэн. Буддийский храм в горах во время дождя. Фрагмент. X век – 14
Линь Фэнмянь. Пейзаж с бакланами – 44
- Ма Линь. Отдых у горного ручья. Фрагмент. 1246 – 18
Ма Юань. Ученый со слугой на горной террасе. XII–XIII века – 19
Му Ци. Закат над рыбацкой деревней. Фрагмент. XIII век – 24
Му Ци. Обезьяна с детенышем. Фрагмент триптиха. XIII век – 25
- Неизвестный художник. Верхом по снежным горам.
XI – начало XII века – 16
- Неизвестный художник. Горный перевал, покрытый снегом. XII век – 7
Неизвестный художник. Игра на люте в уединенном доме.
XII–XIII века – 6
Неизвестный художник. Осенний пейзаж с пастухом и буйволом.
XII век – 20
Неизвестный художник. Парусные лодки весной. Начало XII века – 7
Ни Цзань. Осенний пейзаж с хижинкой. XIV век – 27
- Пань Тяньшоу. Пейзаж. 1956 – 46
Пань Тяньшоу. Сосна с Желтой горы. 1960 – 47
- Сюй Бэйхун. Пустынная переправа. 1932 – 45
Сюй Даонин. Ловля рыбы в горных потоках. Фрагмент. XI век – 15
Ся Гуй. Деревушка в горах. XII–XIII века – 22
Ся Гуй. Игра на люте у реки. XII–XIII века – 23
- У Чжень. Одинокий рыбак на озере Дунтинху. XIV век – 26
У Чжень. Рыбаки на горном озере. Фрагмент. XIV век – 31
- Фан Куань. Путники у горного потока. Фрагмент.
X – начало XI века – 5
- Ци Байши. Ивы на закате. 1930 – 40
Ци Байши. Лotosовый пруд. 1908 – 41
Ци Байши. Одинокий парус. 1910 – 42
Ци Байши. Цветущая мэй. 1950-е – 43
- Чжао Мэнфу. Монгольские всадники на фоне осеннего пейзажа.
XIII – начало XIV века – 29
Чжао Мэнфу. Осенние краски в горах. XIV век – 28
Чжу Да. Горный пейзаж. XVII век – 37
Чоу Ин. Отдых в тени деревьев. XVI век – 35
- Шэнь Чжоу. Вершина горы Лушань. Конец XV – начало XVI века – 32

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



Эпохи. Стили. Направления

Первобытное искусство

Древний Египет

Древняя Греция

Этруски

Древний Рим

Раннехристианское искусство

Раннее Средневековье

Романское искусство

Готика

«Цветы – птицы» в китайской живописи

«Горы – воды». Китайская пейзажная живопись

Искусство Раннего Ренессанса

во Флоренции

Раннее Возрождение в Венеции

Ренессанс

Маньеризм

Барокко

Рококо

Классицизм

Екатерининский классицизм

Неоклассицизм

Наполеоновский ампир

Александровский ампир

Романтизм

Назарейцы

Бидермайер

Париж Наполеона III

Флорентийская школа макьяйоли

Прерафаэлиты

Импрессионизм

Постимпрессионизм

Символизм

«Мир искусства»

Ар нуво

Экспрессионизм

Ар деко

Сюрреализм

Метафизика

