

Искусство
Китая

Государственный
музей Востока

The State Museum
of Oriental Art

Л.И. Кузьменко

Искусство
Китая

Путеводитель
по постоянной
экспозиции

L.I. Kuzmenko

Art
of China
Guidebook

Москва
2013

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Рекомендовано к печати Редакционно-издательским
советом Государственного музея Востока

Ответственный редактор **А.В. Седов**
Фотографы **Э.Т. Базилия, Е.И. Желтов**
Дизайн и верстка **П.В. Теплякова**
Корректор **С.В. Лапина**

**Кузьменко Л.И. Искусство Китая.
Путеводитель по постоянной экспозиции. М.:
Государственный музей Востока, 2013. — 138 с.: ил.**

Иллюстрированный путеводитель, посвящен разделу «Искусство Китая» в постоянной экспозиции Государственного музея Востока в Москве, включающей более 500 предметов. Она строится по хронологическому принципу и по видам искусства. Путеводитель дает представление об особенностях развития китайского искусства, его видах и жанрах. Для создания более полного представления о музейном собрании в путеводитель включены также отдельные предметы, хранящиеся в фондах музея и не выставленные в постоянной экспозиции. Предназначен для широкого круга читателей, интересующихся искусством стран Дальнего Востока.

Материалы о китайской живописи, народной картине и costume подготовлены научными сотрудниками ГМВ к.и.н. **В.Л. Сычевым** и к.и.н. **К.М. Писцовым**.

ISBN 000-0-000000-00-0

© Государственный музей Востока, 2013
© Л.И. Кузьменко, текст
© П.В. Теплякова, оформление

содержание

7	Введение
8	Коллекция китайского искусства в Государственном музее Востока
12	Особенности китайского искусства
21	Памятники искусства Китая в постоянной экспозиции и коллекциях Государственного музея Востока
129	Примечания
134	Периодизация китайской истории
135	Рекомендуемая литература
136	Summary

введение



*Сочинения Конфуция
и Лао-цзы вплоть до
Чжуан-цзы столь же
нужны, как Гомер,
Платон и Аристотель
для моего воспитания...
Слово и писание о дао
были и есть для меня
дороже, чем нирвана,
и это пришло ко мне
с китайской живописью.*

Герман Гессе

Коллекции китайского искусства в Государственном музее Востока

Среди коллекций Государственного музея Востока китайское собрание самое большое — оно включает около 20 тысяч музейных предметов. Не все разделы китайского искусства представлены одинаково полно и равномерно. Так, искусство Древнего Китая отражено лишь единичными, хотя и прекрасными образцами бронзовых сосудов 2-го тысячелетия до н.э., среди которых два кубка гу и треножник дин, несколькими ритуальными предметами из нефрита V–III вв. до н.э., коллекцией бронзовых зеркал III в. до н.э. — III в. н.э. и мелкой погребальной пластикой того же времени. Интересно небольшое собрание раннесредневековой бронзовой скульптуры IV–VI вв. К этому же периоду относятся погребальные керамические фигуры чиновников и редкая ваза с ручками в виде драконоподобных чудовищ. Большую художественную ценность имеет коллекция китайской живописи, включающая свитки известных мастеров XV–XVI вв. В ней можно отметить серию каллиграфических свитков Чжу Юньмина (XV в.), горизонтальный свиток Сюй Вэя (XVI в.) и несколько картин Цю Ина, прославленного художника XVI в. Среди живописных произведений имеются подлинные шедевры таких крупных мастеров, как Юнь Шоупин и Ван Цэнь (XVII в.), Ло Пинь и Чжэн Се (XVIII в.), Жэнь Бонянь и У Чаншо (XIX–XX вв.), Ци Байши и Сюй Бэйхун (XX в.). Разнообразна коллекция керамики и фарфора, насчитывающая около 1500 предметов, среди которых имеются и отдель-

ные образцы VIII–XIII вв. В ее состав входят редкие «селадоны» (кит. лунцюаньяо) с поливой серовато-зеленоватого оттенка, фарфоры, расписанные в сложной технике с применением подглазурного кобальта XV–XX вв., полихромной росписью с применением разноцветных эмалей. Эти предметы украшают как постоянную экспозицию, так и временные тематические выставки. Представительны также собрания народных лубков (около 900 листов) и выполненные из различных материалов табакерки (около 1500 изделий). Уникальные образцы встречаются в коллекциях художественных лаков XV–XX вв., резного камня и деревянных изделий XVII–XIX вв. Коллекция китайского костюма, состоящая из почти 200 предметов, включает знак различия чиновника XVII в. (буфан), халат наследника престола XVIII в., купон императорского халата XIX в. В коллекции вышивок и образцов художественного ткачества выделяются вышитое панно «Весна на реке» XVIII в., великолепные образцы XIX в., переданные из пекинского императорского дворца-музея Гугун, ткани XVI–XVIII вв. Художественные эмали XV–XIX вв. представлены изделиями, выполненными в разной технике. Искусство Китая середины XX в. отражено в музейном собрании рядом работ ведущих художников — Фу Баоши, Ван Сюэтао, Гу Юаня — и произведениями декоративно-прикладного искусства, относящимися в основном к пятидесятым годам прошлого столетия.

Большой интерес в России к Китаю, его искусству начиная с XVIII в. побудил к активному коллекционированию дальневосточных произведений. Постепенно складывались дворцовые и частные собрания, кото-

рые впоследствии были переданы в музейные фонды страны. Так, крупнейшая дореволюционная коллекция С.И. Щукина (включающая произведения западного и восточного искусства) поступила сначала в Музей нового западного искусства, откуда восточные вещи в 1926 г. были переданы в Государственный музей Востока и вместе с поступившими в 1919 г. экспонатами из музея бывшего Строгановского училища составили основу его китайских коллекций. В 1927 г. в Музей поступили произведения из Государственной Оружейной палаты и Государственного музейного фонда, а в 1930-е гг. — из Музея народов СССР и Иваново-Вознесенского краеведческого музея (из последнего, в частности, были получены уникальные образцы китайского костюма XVII–XVIII в.). В 1968 г. музей обогатился изделиями прикладного искусства, переданными из Государственного Исторического музея, а в 1979 г. — коллекцией народного лубка, ранее хранившейся в Центральном музее Революции. Коллекции произведений прикладного искусства были переданы в дар Музею правительством КНР в 1957 г.

Пополнялась музейная коллекция и за счет даров коллекционеров. Так, в 1949 г. большое собрание мебели, резного камня и фарфора было подарено Д.М. Мельниковым, а в 1975 г. по завещанию В.С. Калабушкина Музею отошли прекрасные образцы древней бронзы, фарфора, мебели, живописи (в коллекции были также монгольские и японские произведения).

Следует сказать несколько слов и о знаменитой коллекции Сюдо Садаму, которая поступила в Музей через организацию «Международная книга» в 1947 г. Эта кол-

лекция была собрана в 1920-е–1940-е гг. Сюдо Садаму (1890–1959), крупным предпринимателем, председателем Торгово-промышленной палаты г. Дайрена (Маньчжурия). Среди своих соотечественников он до сих пор почитается как меценат и патриот, благодаря деятельности которого были спасены жизни тысяч беженцев и японских военнопленных. Желая помочь японцам, находящимся в Дайрене, г-н Сюдо Садаму обратился к военному коменданту города генералу Козлову и его заместителю Бычкову с предложением передать свою коллекцию в обмен на продовольствие. Предложение было принято, и коллекция, оцененная в 2,5 миллиона иен, стала собственностью советского государства. Факт покупки собрания отражен в воспоминаниях самого коллекционера и признается официальными японскими лицами. В коллекции Сюдо Садаму имелись произведения не только японского, но и китайского искусства — несколько образцов металлических и лаковых изделий от 2-го тыс. до н.э. до эпохи средневековья, уникальные свитки XVII–XVIII вв., принадлежащие кисти Чжа Шибяо и Чжэн Се, а также керамика периода Сун и фарфоровые изделия XVII в.

Особенности китайского искусства

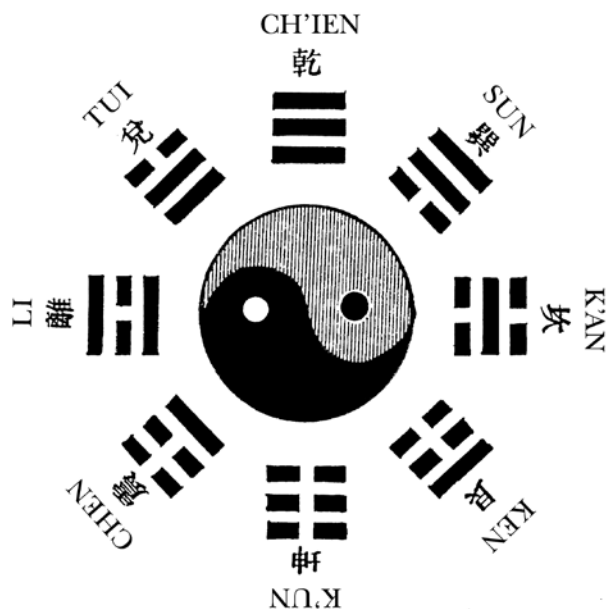
Китай на протяжении столетий привлекал к себе внимание других стран. Известно, что именно этой великой стране весь мир обязан появлением важнейших изобретений и открытий, таких как шелк, бумага, порох, фарфор. В Поднебесной впервые вошли в оборот бумажные денежные купюры, сложилась традиция чаепития. Из Китая в Европу пришло искусство пейзажных садов, выращивание комнатных растений в кашпо, разведение аквариумных рыбок и многое другое.

Китайская цивилизация, одна из древнейших в мире, отличается удивительной стойкостью, непрерывностью исторической преемственности культурных традиций. Начиная с эпохи бронзы, т.е. с момента своего возникновения во 2-м тыс. до н.э., она приобрела способность усваивать, перерабатывать и включать в себя элементы иных культур, вплоть до целых религиозных систем (как это произошло с пришедшим в Китай в первые века н.э. буддизмом¹), не утрачивая при этом своей целостности и самобытности.

Присущие почти любому традиционному обществу этико-ритуальные принципы, жестко регламентирующие нормы поведения и способствующие сохранению исторически сложившихся стереотипов, в Древнем Китае имели большое значение. К середине 1-го тыс. до н.э. в известной степени они потеснили преобладающее в ранних обществах религиозно-мифологическое восприятие мира. Главенствующая роль этико-ритуального компонента в общественном развитии утвердилась надолго в связи с распространением конфуцианства².

Одной из важнейших черт, сохраняющихся на протяжении тысячелетий и придающих своеобразие китайской культуре вообще и искусству в частности, является их насыщенность символикой.

Еще в 1-м тыс. до н.э. в Китае сложилась универсальная система символов, восходящая своими корнями к характерному для ранних земледельческих цивилизаций дуалистическому миропониманию с его культом женского плодоносящего и мужского животворящего начал, идеями бесконечного круговорота природы, смены времен года, повторяемости годового цикла и т.п. Система включала символику абстрактно-условных знаков, геометрических фигур, чисел, цвета, стихий (первоэлементов, на которых базируется Вселенная), изображений мифических и реальных живых существ. Гармония Вселенной определялась творческим взаимодействием двух великих сил — *инь* (пассивное, темное, в виде темной запятой, отрицательное женское начало, Земля, четное число, квадрат, знак-триграмма из трех разорванных надвое горизонтальных черт) и *ян* (активное, светлое, в виде красной или светлой запятой, положительное мужское начало, Небо, нечетное число, круг, знак-триграмма из трех целых горизонтальных черт) (ил. 1). В искусстве воплощением этого взаимодействия стал, например, образ дракона с пылающей жемчужиной (молнией), символизирующий грозу — кульминационный момент соединения Неба с Землей посредством дождя. Сочетание геометрических фигур, выражающих идею *инь-ян*, обнаруживается в узорах на древних бронзовых зеркалах, в планировке культовых сооружений (квадратный алтарь



Ил. 1

Тайцзиту (знак слияния инь и ян, женского и мужского начал, в виде двух запятых) в окружении багуа (восьми триграмм)

Восемь триграмм, представляющих собой комбинацию из прерывистых (Земля) и непрерывных (Небо) линий, соответствуют восьми сторонам света. Легенда гласит, что эти священные знаки увидел на спине огромной черепахи мифический прародитель Фуси.

Земли и круглый храм Неба в Пекине) и даже целых архитектурных ансамблей.

Круговорот природы представлялся следствием чередования пяти стихий (воды, дерева, огня, металла и земли), каждая из которых в то же время соответствовала определенной стороне света, времени года, цвету и животному. Так, например, изображения тигра и дракона и на рельефах погребальных сооружений первых веков н.э., и на значительно более поздних лубочных картинах, до сих пор украшающих двери крестьянских домов, помещались на строго определенных сторонах света — ведь эти животные олицетворяют собой Запад и Восток.

Концепция *иньян* вошла в круг натурфилософских идей даосизма³, распространение которого способствовало длительному сохранению соответствующей символики.

Первоначально сложившаяся система символов со временем развивалась и усложнялась. Названиями первоэлементов, животных и определенным цветом обозначались годы двенадцатилетних циклов, входивших в большой шестидесятилетний цикл традиционного китайского календаря. До наших дней в Китае в год, например, синего Быка или белого Зайца популярны соответствующие изображения. В средние века помимо знаков космогонического характера широко распространилась благожелательная символика, связанная с конфуцианскими установками, а также атрибутика даосского и буддийского происхождения. Например, популярными мотивами становятся наборы «восемь буддийских драгоценностей» или «восемь даосских драгоценностей».

С течением веков символика, сохраняя первоначальный пласт своих значений, наполняется новым содержанием, находящимся в прямой зависимости от процессов культурного развития. Со временем происходит трансформация символической трактовки образов, сложные абстрактно-философские представления сводятся к простым, конкретным и понятным благопожеланиям. Образы цветов, птиц, растений и насекомых, вызывая устойчивые поэтические ассоциации, выступают и как благопожелательные мотивы, связанные с годовым циклом. Так, предметы с изображением цветущей сливы *мэйхуа* ставили в интерьерах на Новый год в конце января – начале февраля, пионы – поздней весной, сосуды с лотосами – летом, хризантемы – осенью и т. п. Вместе с тем подобный «цветочный календарь» нес в себе более широкий спектр значений. Каждое растение традиционно соотносилось с разнообразными понятиями: слива *мэйхуа* и хризантема олицетворяли благородного человека (*цзюньцзы*), пион означал пожелание богатства и процветания, лотос являлся символом незапятнанной совести и чистоты.

Кроме того, сочетание в изобразительном искусстве канонических образов порождало специфический тип картинок-ребусов, также большей частью имеющих благопожелательный смысл. Этот тип непосредственно связан со спецификой китайского языка, в котором чрезвычайно много омонимов, и отбор изобразительных мотивов производится по принципу омонимического созвучия различных понятий. Так, например, «летучая мышь» (*фу*) является в китайском языке омонимом слова «счастье», поэтому компози-

ция из пяти летучих мышей может означать пожелание «пяти благ» (ил. 2). Существуют и более сложные построения живописного ребуса, для расшифровки которого требуется выстраивание последовательного понятийного ряда. Изображение нарцисса, скажем, ассоциируется с долголетием (ил. 3), поскольку в его китайском названии *шуйсяньхуа* присутствует иероглиф, чтение которого (*сянь*) совпадает с чтением иероглифа, обозначающего «святого бессмертного отшельника». Изображение пухлых малышей, которые держат музыкальный инструмент *шэн* и лото *сянь*, образует ребус-пожелание «пусть непрерывно рождаются сыновья», поскольку *шэн* – омоним слова «рождаться», а *лянь* – омоним понятия «непрерывно». Включение в композицию пиона с фазаном, петухом или павлином составляет ребус *кунмин-фугуй* – «богатство и почет». Вышеперечисленные примеры отчетливо показывают принцип, согласно которому картинки-ребусы расшифровываются по фонетическому признаку.

Другой важной особенностью китайской культуры, во многом обусловившей не только самобытность китайского искусства, но и вообще способ мышления китайцев, была иероглифическая письменность.

Своеобразие скрытого символического подтекста изображений основывается на особенностях китайской письменной культуры *вэнь*, для которой характерен способ мышления, названный академиком В.М. Алексеевым «иероглифическим». К символике, игре слов, ребусу, по его мнению, тяготеет вся китайская письменность. «Китайский иероглиф имеет ряд значений, указывая своим положением во фразе на выбор слова, и это нередко служит поводом для по-



Ил. 2

Чаша

Период Юнчжэн
(1723–1736)

Фарфор, глазурь,
подглазурная медь

Инв. № 8126 I

Чаша декорирована в технике подглазурной росписи медной красной, поверх которой положен тонкий слой зеленоватой «селадоновой» глазури. По окружности тулова изображены пять стилизованных летучих мышей, символизирующих «пять благ».



Ил. 3

**Ваза в виде гриба
линчжи, окруженного
нарциссами**

XVIII в.

фарфор, скульптурная
лепка, роспись эмалями

Инв. № 8126 I

Сама форма вазы олицетворяет идею здоровья и долголетия (волшебный гриб *линчжи* являлся у даосов одним из компонентов эликсира бессмертия).

добных ребусов. Далее, стилизованный иероглиф, включенный в систему декора, выступая и как знак, и как определенное понятие, уточняющее значение изображаемого, становится равноправным декоративным элементом композиции»⁴.

Иероглиф, развившийся из схематического рисунка-пиктограммы, не передает звучания слова, а условно изображает предмет или является абстрактным знаком-символом понятия. Все многообразие иероглифов, которых в современном языке насчитывается более 60 тысяч, достигается различными сочетаниями ограниченного числа основных черт. Сложный иероглиф, воспринимаемый целиком как символ того или иного понятия, составляется из более простых элементов, наделенных своим значением. Необходимость «расшифровывать» письменные знаки формировала и укрепляла способность китайцев мыслить образами-символами.

**Памятники
искусства Китая
в постоянной
экспозиции
и коллекциях
Государственного
музея Востока**

настоящий путеводитель посвящен постоянной экспозиции «Искусство Китая», включающей более 500 музейных предметов. Особенности состава коллекции позволяют представить ее в хронологической последовательности и разбить материал по видам искусства в соответствующих тематических витринах. Дизайнерское решение экспозиции основано на использовании формы традиционных китайских резных шкафов с открытыми асимметричными полочками.

История китайского искусства, как и история Китая, обычно подразделяется на несколько больших периодов. Древность начинается во 2-м тыс. до н.э. с возникновением первого китайского государства и заканчивается с гибелью империи Хань в III веке н.э. Эпоха феодализма, в силу специфики исторических условий длившаяся значительно дольше, чем в европейских странах, охватывает период с III в. н.э. до середины XIX в., когда Китай был превращен в полуколониальную страну. С 40-х гг. XIX в. в Китае начинается история нового, а с начала XX в. — новейшего времени⁵.

Первый в Китае очаг цивилизации городского типа с заметным имущественным расслоением, зачатками государственности, развитой металлургией и уже существовавшей письменностью появился в центральном районе бассейна реки Хуанхэ в первой половине 2-го тыс. до н.э. Он возник, по-видимому, не без влияния извне, на базе культуры бронзового века, которая, в свою очередь, сформировалась на основе китайского неолита (культуры Яншао и Луншань) в результате сложного процесса взаимодействия различ-

ных этнокультурных компонентов. Археологические раскопки на городище Сяотунь (в районе г. Аньян), столице первого китайского государства Инь, показали, что уже в XIV в. до н.э. сложился тот фундамент, на котором в дальнейшем на протяжении более трех с половиной тысяч лет строилось грандиозное здание китайской культуры. Ее древние элементы обогащались и развивались под воздействием внутренних законов и за счет заимствований из иных культур, но сохранялись из века в век, являясь основой сложения китайского национального стиля.

Археологические памятники эпохи бронзы в бассейне Хуанхэ, помимо свидетельств существования здесь во 2-м тыс. до н.э. цивилизации городского типа, дали богатейшие материалы по древнекитайскому искусству. В раскопанных погребениях, особенно в богатых царских гробницах, были обнаружены многочисленные бронзовые сосуды, оружие, изделия из мрамора и нефрита. Все предметы, сопровождавшие покойника в его загробной жизни, выполняли ритуально-магическую функцию. Так или иначе в них нашли отражение представления древних китайцев о мире, обожествлении сил природы, культе умерших предков и культе земледелия, которые определяли круг изобразительных и орнаментальных мотивов. Среди круглой скульптуры из камня встречаются антропоморфные фигуры, фигуры тигров, быков и других животных, служившие магическими оберегами или изображениями предков в виде тотемов.

В орнаментации бронзовых сосудов, с большим мастерством отлитых из сплава меди с оловом с помощью глиняных моделей, главное место также занима-

ют изображения реальных и мифических животных, выполненные в высоком рельефе. Эти изображения, в свою очередь, как и свободная от них поверхность сосудов, покрывались тонким геометрическим орнаментом, составленным из меандровидного «узора грома» (*лэйвэнь*), символизирующего грозу, схематизированных до формы треугольников изображений гор или символов урожая — цикад и т.п. Особо важную роль играла маска фантастического чудовища *таоте*, часто образованная двумя профильными изображениями дракона. По одной из версий, она символизировала пожирание божеством жертвы, а по другой — представляла иконографический облик верховного божества-первопредка Шанди.

художественное бронзовое литье долгое время оставалось самым примечательным явлением в искусстве Древнего Китая. С образованием новых царств, включивших в орбиту китайской цивилизации более обширные регионы, и переменами в общественной и духовной жизни китайцев, происходившими на протяжении 1-го тыс. до н.э., претерпевает изменения и стиль бронзовых сосудов. Их формы становятся более целостными и обтекаемыми, высокорельефные изображения животных уступают место более плоским орнаментальным лентам, образованным стилизованными до формы спиралевидных завитков изображениями драконов, «узорам грома» или «облачным узорам», сохраняющим связь с космогонической символикой. Разнообразны формы сосудов, представленных в экспозиции. В треножниках *дин* и прямоугольных сосудах на четырех ножках подогревалось жертвенное мясо (ил. 4). Для



Ил. 4

Сосуд *дин*
Период Шан (XVI—XII
вв. до н.э.)
бронза, литье
Инв. № 6195 I

Форма треножника восходит к неолитическим сосудам из керамики, предназначенных для подогревания жертвенного мяса и помещавшихся в царские гробницы. Поверхность сосудов покрывалась магическим узором *лэйвэнь* («узор грома»), который должен оберегать жертвенную пищу. Бронзовые сосуды отливались при помощи разъемных каменных форм или форм из обожженной глины, поэтому на всех шанских сосудах сохраняется боковой рубец, образовавшийся при затекании жидкого металла между половинками формы.



Ил. 5

Кубок гу
Период Шан
(XVI—XII вв. до н.э.)
бронза, литье
Инв. № 6190 I

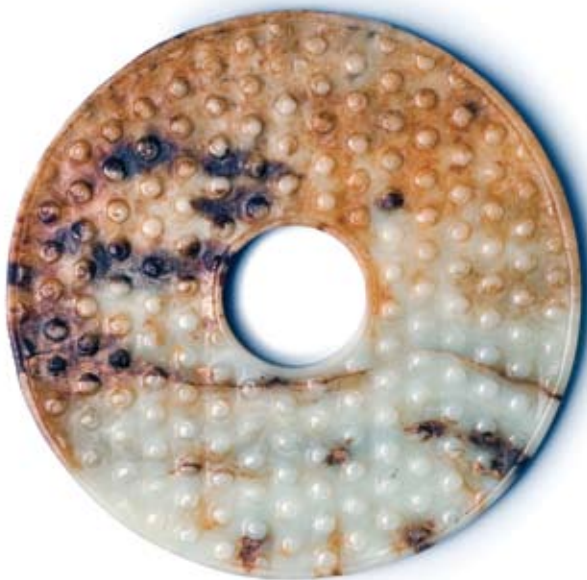
Сосуд для возлияния жертвенного вина выполнен в виде изящного цветка с большим раструбом: плавно сужаясь от донца к середине тулова, а затем снова расширяясь, он завершается вверху раструбом.

Орнаментация включает узор *лэйвэнь* («узор грома») и четыре выпуклых вертикальных ребра в центре тулова, которые, не нарушая строгих пропорций кубка, как бы ориентируют его по сторонам света, подчеркивая космогонический смысл декора. На поверхности заметны следы патины, образующих красивый мраморовидный узор.

жертвенного вина предназначался высокий кубок *гу* (ил. 5).

среди полудрагоценных и поделочных КАМНЕЙ в Китае во все времена особо выделялся и ценился нефрит. В древности почти все изделия из нефрита имели ритуальные функции и нередко использовались в погребальном обряде. Используя природное разнообразие оттенков естественной окраски камня, китайцы клали в захоронения «шесть священных нефритов» — изделия, по цвету соответствующие символике сторон света, а также Небу и Земле. На грудь и под спину покойника помещали диски *би* с круглым отверстием в центре, воплощавших идею Неба (ил. 6). В ритуальный набор «священных нефритов» входил также сосуд *цун* (ил. 7). Большим мастерством исполнения отличались тщательно полированные скипетры из нежно-зеленого нефрита, боковые стороны которых украшали драконы, выполненные в технике ажурной резьбы.

Существенные изменения в китайском искусстве произошли на завершающем этапе древности. Борьба между несколькими самостоятельными царствами окончилась в III в. до н.э. объединением их под властью империи Цинь, на смену которой затем пришло длительное существование мощной империи Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.), распространившей свое влияние до Восточного Туркестана на западе, Корейского полуострова на востоке и Индокитая на юге. Именно в этот период установился ведущий далеко на запад Великий шелковый путь, началось строительство знаменитой Великой Китайской стены. В искусстве появилась монументальная культовая скульптура, ре-



Ил. 6

Диск би
Период Чжаньго
(V–III вв. до н.э.)
нефрит, резьба
Инв. № 19655 I

В соответствии с числовой символикой круг представлял собой идею Неба, мужского начала, и ему соответствовали нечетные числа. Кроме того, круг – это замкнутая единая черта, ассоциировавшаяся с великим Абсолютом. На поверхности диска имеются полусферические выступы (перлы) и проработанные гравировкой спиралевидные узоры. Это обозначение «небесной жемчужины» – символа Вселенной в момент наивысшего напряжения космических сил; именно в такой момент Небо посылает на землю грозовые дожди – залог плодородия и богатого урожая.



Ил. 7

Сосуд цун
Период Чжаньго
(V–III вв. до н.э.)
нефрит, резьба
Инв. № 19657 I

Если Небу соответствовали нечетные числа, то Земле – четные. Основное число Земли – четыре. Именно поэтому древняя пиктограмма, а затем и иероглиф «земля» обозначались квадратом, разделенным внутри еще на четыре квадрата. Сосуды *цун* в виде четырехгранной призмы соответствовали этой числовой символике. Внутри сосуда имелось цилиндрическое отверстие, куда вставлялся цилиндр, обозначавший священное соитие Неба и Земли. Сосуды *цун* изготавливались из нефрита с желтыми прожилками, поскольку этот цвет олицетворял Землю и идею Центра. На каждой грани попарно расположены рельефные триграммы *багуа*.

льефы и стенопись, украшавшие стены погребальных сооружений. В качестве самостоятельного вида выделилась живопись тушью и водяными красками на шелковых свитках. Значительно разнообразнее стали художественные изделия ритуального и бытового назначения: глиняная погребальная скульптура (ил. 8), круглые бронзовые зеркала. Керамика покрывалась зеленой поливой на основе железных окислов с целью имитации драгоценных нефритовых сосудов (ил. 9).



Ил. 8

**Погребальная фигурка
«Прядильщик шерсти»**
Период Хань
(206 г. до н.э. — 220 г. н.э.)
керамика, формовка
Инв. № 8013 I

Находки в погребениях подобных небольших фигурок связаны с представлениями древних китайцев о

загробной жизни: знатного умершего должны были сопровождать слуги, придворные, музыканты и танцовщицы. В период Хань в гробницы помещались также модели домов, колодцев, повозок, домашней утвари и даже макеты усадеб. По ним можно судить о жизни, быте, costume этой древней эпохи.



Ил. 9

Модель колодца
Период Хань
(206 г. до н.э. — 220 г. н.э.)
терракота, зеленая полива
Инв. № 6289 I

Зеленая глазурь, получаемая путем добавления окислов железа, была изобретена для имитации поверхности драгоценного зеленого нефрита. При долгом нахождении под землей начинается процесс восстановления окислов металлов и образования на поверхности предмета радужной пленки (ирризация).

В экспозиции представлена керамическая голова с трехлапой жабой, выполненная с большим реализмом и являющая подлинную загадку для исследователей, поскольку аналогии этому предмету не обнаружены. Происхождение головы также весьма загадочно. По словам коллекционера Д.М. Мельникова, передавшего ее вместе с другими произведениями своей уникальной коллекции в музей в 1949 г., китайцы сообщили ему, что голова была обнаружена в погребении полководца периода Хань (ил. 10). Большое значение придавалось оберегам, охранявшим погребения, выполненным из разных материалов, прежде всего из камня (ил. 11).

Феодальные отношения в Китае утвердились в IV–VI вв. Единая империя распалась, а мелкие княжества, подвергавшиеся нападениям кочевых племен, стали ареной скрещения различных культурных традиций. На севере Китая происходит возвышение княжества Вэй. Распространение буддизма, проникшего в Китай из Индии через Центральную Азию на рубеже нашей эры, дало толчок к возникновению в китайском искусстве новых тем и сюжетов. В Китае появились многоярусные пагоды, в стиле которых переплелись традиции собственно китайской и индийской архитектур. Началось строительство грандиозных, высеченных в толще скал буддийских монастырей с настенными росписями и скульптурой. Изображения Будды, его учеников, особенно популярного в Китае *бодхисаттвы* милосердия Гуаньинь, заняли главное место как в монументальной скульптуре, так и в мелкой пластике (ил. 12).



Ил. 10

**Голова даоса с
трехлапой жабой**

Период Хань
(206 г. до н.э. — 220 г. н.э.)
керамика, раскраска
Инв. № 8024 I

На лице персонажа блуждает загадочная улыбка, его уши удлинены, а затылок закрывает мифологическое трехлапое существо. Вероятно, это даосский святой Хоу-сянь, спутником которого была трехлапая Лунная жаба, способная творить чудеса.



Ил. 11

Оберег

Период Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.)

тальковый нефрит,
резьба, гравировка

Инв. № 7472 I

Подобные пластины в виде фантастических животных нашивались на одежду умершего и служили защитой от злых духов. Змееподобные существа ассоциировались с силами Земли, а их белый цвет символизировал Запад, куда, по религиозным воззрениям китайцев, отправлялись души умерших.



Ил. 12

Будда Шакьямуни

Эпоха Вэй (IV–VI вв. н.э.)

бронза, литье

Инв. № 5127 I

Небольшая фигурка отличается обобщенностью образа, изяществом удлинённых пропорций и мягкой пластичностью. Она наглядно демонстрирует применение сложившихся к этому времени религиозных и изобразительных канонов. Будда изображен стоящим на священном цветке лотоса.

Его руки показаны в особых жестах (*мудрах*): правая поднята вверх, что символизирует бесстрашие и усмирение страстей (жест *абхая*), а левая с опущенной вниз ладонью обращена к зрителю (жест *варад* – «дарение»). Прическа передана мелко выюющимися локонами, на темени имеется выпуклость (*униши*). Фигуру окружает нимб из языков пламени с миниатюрными рельефными изображениями небожителей.

С VII в., когда происходит объединение страны, начинается новый период в истории Китая. Он длился на протяжении царствования династий Тан и Сун (618–907 гг. и 960–1279 гг.) вплоть до завоевания Китая монголами в XIII в. Это была эпоха расцвета средневековой культуры – литературы, поэзии, философии. Подлинных высот достигли каллиграфия и живопись.

мелкая глиняная пластика использовалась в погребальном обряде и была связана с культом предков. Фигуры пышных придворных красавиц, грозных воинов, скромных музыкантов, грациозных танцовщиц (ил. 13) и покорных слуг, помещавшиеся в гробницы знати, были призваны воссоздать в загробном мире привычное для умерших окружение. Простым, лишенным условности языком передавались в пластике особенности типажей, выразительные позы, разнообразные лица, метко подмеченные бытовые детали. Наибольшим правдоподобием отличались изображения животных – лошадей и верблюдов.

бронзовая скульптура относилась преимущественно к буддийскому кругу и характеризовалась сложностью иконографических канонов, в которых важную роль играла символика поз, жестов и атрибутов. Наряду с бронзой использовался камень, например песчаник, и дерево. В пластическом решении скульптуры, в сложном ритме потоков складок одеяний божеств, каскада извивающихся шарфов, лент, шнуров и тяжелых ожерелий часто ощущается торжественная декоративность стиля, появившаяся под



Ил.13

Придворная дама
Период Тан (618–906)?
*терракота, раскраска
железными красителями*
Инв. № 12169 I

В фигурке отражены представления китайцев о женской красоте того времени – лицо как полная луна, маленькие губки, лилейные ручки. Мастерски переданы и струящиеся шелковые одеяния, и сложная прическа, и высокие загнутые носки туфель.

влиянием живописи того же времени. Так, при изображении *бодхисаттвы* милосердия Гуаньинь пластическими средствами передавалось спокойствие позы, плавность и гармоничность объемов (ил. 14).

Ил. 14

**Гуаньинь,
бодхисаттва милосердия**
Период Сун (960–1279)
дерево, резьба
Инв. № 8197 I

Бодхисаттва Гуаньинь (санскр. Авалокитешвара) почитается в Китае представителями всех религиозных направлений, которые верят в ее чудодейственную силу и мудрость. Это заступница на небесах за всех страждущих, избавляющая от болезней и несчастий, но, прежде всего, ей поклоняются как матушке «чадоподательнице», молясь о ниспослании потомства. Экспонируемая скульптура происходит из деревенского храма. Она имеет несовершенные пропорции — слишком короткие ноги, большую вытянутую голову с локнами, лежащими на плечи. Однако во многом благодаря плавному абрису и выражению лица божества ее образ полон умиротворения и гармонии. В руке Гуаньинь держит мухогонку — атрибут, заимствованный у даосов, что указывает на проявление религиозного синкретизма, свойственного китайской средневековой идеологии.





Ил. 15

Сосуд
X—XIII вв.
керамика, глазурь,
тип цзюньяо
Инв. № 14508 I

Характерная особенность предмета — нежно-голубая полива на основе медных окислов. Свободное нанесение солей на поверхность дает непредсказуемый результат во время обжига в печи — в данном случае пурпурное пятно неправильной формы с фиолетовым ореолом. Подобная декорировка с абстрактным рисунком рождала простор ассоциативной фантазии и способствовала медитации во время чайного действия.

на художественный облик керамики в значительной степени повлияла философия *чань-буддизма*⁶, оказавшая сильное воздействие и на классическую живопись. В связи с зародившейся еще в VI в. чайной церемонией, вырабатываются эстетические правила создания и понимания керамических изделий, сформулированные в трактате «Книга о чае» известного теоретика Лу Ю (VIII в.).

Церемония носила аскетический, отвлеченно-религиозный характер. Ее участники собирались в храме, отрешаясь на время от мирских забот, занимали место у скульптуры Будды (позже замененной живописным или каллиграфическим свитком). В молчании кипятили воду на жаровне, заваривали чай, взбивая его в зеленоватую пену, и пили, предаваясь мистическому созерцанию. Особое место отводилось цветовой гармонии напитка и его керамического обрамления. Считалось, что нежно-голубая полива с малиновыми пятнами *цзюньяо* (ил. 15), черная и коричневая глазури оттеняют «душу» чая, а белый фарфор убивает ее. В глубинном блеске глазурей, абстрактных пятен, то возникающих, то растворяющихся в ее толще, в скорописных иероглифах или рисунке эскизного характера на тулове сосуда содержалась некая тайна, открывающая простор для ассоциативной фантазии. Особенности сосуда, преобладающая цветовая гамма и характер декора определялись тем, в каком центре керамического производства он был изготовлен. Печи Лунцюань славились изделиями, покрытыми голубой или светло-зеленоватой глазурью типа «селадон» (ил. 16), которая по цвету напоминала нефрит. Такие сосуды часто покрывались сеточкой искусствен-



Ил. 16

Ваза
X—XIII вв.
керамика, глазурь,
тип лунцюань
Инв. № 6224 I

Отличительный признак изделий *лунцюань* (по названию печей в местечке Лунцюань) — покрытие глазурью серовато-зеленого цвета, напоминающей нефрит. Вместе с продольными каннелорами и скульптурным драконом, оплетающим горло, она зрительно «облегчает» толстый тяжелый черепок. В Европе изделия подобного типа называли «селадонь», вероятно, по имени пастушка Селадона, героя буколической поэмы Оноре д'Юрфэ «Астрея» (XVII в.), носившего одеяния зеленоватого цвета.



Ил. 17

Сосуд
Династия Юань
(1279—1368)
керамика, ангоб, роспись
железными красками,
тип цычжоу
Инв. № 6260 I

Для сосудов из печей Цычжоу характерно применение монохромной или двухцветной краски по ангобу. Основные мотивы — цветы, орнаменты, каллиграфия. Распространившись в монгольский период, сюжеты становятся более разнообразными, а декор — более насыщенным, в частности, появляются изображения всадников, ученых, вводятся геометрический и ближневосточный растительный орнаменты.

но полученных трещинок (кракелюром) и украшались скульптурными деталями. Для керамики мастерских Цычжоу характерна эскизная манера росписи железными красками по светлому фону (ил. 17).

фарфор, изобретенный в Китае в VII в. в результате технологического усовершенствования керамики, отличался от нее тонким и звонким черепком. Эти качества являлись результатом соединения белой глины каолина, полевого шпата и кварца. На изломе фарфоровый черепок плотный и слегка стекловидный. В период Сун особенно ценились изделия мастерских Динчжоу, поставлявших фарфор преимущественно императорскому двору. В это время роспись, ставшая типичной для фарфора в последующие века, почти не применялась. Чаши, вазы, курильницы украшались тончайшим рельефным узором, получившим наименование *сюхуа* («вышитый узор»).

С середины XIV в., после завершения длительного периода борьбы китайского народа против монгольской династии Юань и воцарения династии Мин, в Китае наблюдается экономический подъем, который сопровождался ростом городов, развитием торговли и ремесел. Однако в середине XVII в. в Китай приходят новые завоеватели — маньчжуры, установившие власть династии Цин (1644–1911). Они принесли с собой свою культуру, оказавшую определенное влияние на различные стороны общественной жизни китайцев, но и сами, в свою очередь, приняли и усвоили все, что составляло основу китайской культурной традиции, включая достижения художественного творчества предыдущих эпох.

в искусстве XIV–XIX вв. большую роль играла архитектура. Строительство грандиозных дворцовых и культовых комплексов с роскошными интерьерами требовало для их убранства соответствующих произведений декоративно-прикладного искусства, что в известной мере стимулировало развитие художественных ремесел.

ЖИВОПИСЬ в Китае была ведущим видом искусства и оставалась таковой и в указанный период, хотя некоторые изменения в ней все же намечаются. Расцвет живописи приходится на периоды Тан (VII–X вв.) и Сун (X–XIII вв.), которые по праву считаются вершиной развития живописного искусства. К сожалению, не только в коллекции ГМВ, но и в собраниях многих известных музеев мира классическая живопись этих периодов представлена более поздними копиями.

Традиционная китайская картина исполнялась черной тушью (иногда сочетающейся с прозрачными минеральными красками) с помощью мягкой, с тонко заостренным кончиком кисти на специально обработанном и проклеенном шелковом полотнище (или на листе гигроскопичной бумаги). Тушь в виде твердого бруска перед употреблением растиралась в порошок на специальном камне-тушечнице и смешивалась с водой. Картина не вставлялась в раму, а наклеивалась на более длинную и чуть более широкую полосу шелка или бумаги, которая и служила обрамлением. Картина могла иметь вертикально или горизонтально вытянутую форму (последняя предназначалась для рассматривания на столе). Соответственно снизу или с одной из сторон прикреплялся круглый валик, на ко-

торый для хранения сворачивалась (свивалась) картина, получившая наименование «свиток».

В VII–X вв. складываются основные жанры китайской живописи: пейзаж, «цветы и птицы», «люди» (объединивший портрет и жанровую живопись). Ведущая роль среди них принадлежала пейзажу, что было связано с особым отношением китайцев к природе, мир которой был не только эстетически осмыслен, но и стал предметом философских размышлений.

Классический китайский пейзаж — это не столько изображение конкретного ландшафта, сколько своеобразная «икона», воссоздающая идеализированную картину мира. Исходя из конкретных жизненных впечатлений художник по-своему использовал определенный набор изобразительных элементов и сюжетных мотивов из накопленного его предшественниками художественного «фонда», главное место в котором принадлежало горам и воде (пейзаж по-китайски *шаньшуй* — «горы и воды»). Горы, по выражению известного живописца XI в. Го Си, — это «кости Неба и Земли», олицетворение положительного мужского начала. Но они «мертвы без воды», воплощающей женское начало. Вода могла выступать в виде облака, тумана или озера. Водопад означал встречу Неба с Землей. Соединенные вместе в одной композиции горы и воды выражали идею космической мощи природы. Неотъемлемой частью пейзажа были лес, деревья. Особенно часто встречались ива (символ скромной чистоты и утонченности, знак весны), сосна (конфуцианская сдержанность, стойкость, долголетие), смородина. Пейзаж, как бы увиденный художником с вы-

соты птичьего полета, строился по куливному принципу — разбивался на несколько планов. Ближний, с четко прорисованными деталями, занимал нижнюю часть картины и отделялся от расположенных выше дальних планов водным пространством, грядой облаков или дымкой тумана, создававшими воздушную перспективу. Высокий горизонт усиливал впечатление величественности предстоящего перед зрителем ландшафта.

Традиционная китайская живопись условно подразделяется на два направления. В пейзажах первого из них выразилось мистическое преклонение перед необъятностью и могуществом природы. Масштаб природы грандиозен по сравнению с человеком — одиноким путником, вереницей всадников, вельможей со слугой. Живописцам свойственна некоторая повествовательность, многословность художественного языка. Мажорный колорит строится на ярких цветовых сочетаниях: густо-синие или зеленые горы, белые облака и ленты тумана, красные строения четко выступают на золотисто-коричневом фоне свитка. Virtuозная линия очерчивает прихотливые контуры скал и камней, тонко выписывается каждая деталь. Подобный стиль получил название *гунби* («тщательная кисть») (ил. 18). Странники иной манеры письма, называемой *сеи* (досл. «писать идею»), испытали сильное влияние учения чань-буддизма, которое, в свою очередь, вобрало некоторые элементы мистического даосизма. Художники делали акцент на постижении истины через созерцание прекрасного, на интимном общении с природой, исполненной тишины и покоя, находящейся в гармоническом согласии с человеком. Их живо-



Ил. 18

**Цю Ин (1494? — 1552?).
Пейзаж в сине-зеленой
гамме**

шелк, тушь, водяные краски
Инв. № 2316I

Цю Ин жил и работал в Сучжоу. Он начинал как мастер по лаку, а затем поступил учеником к известному художнику Чжоу Чэню (1470—1535). Впоследствии вошел в круг художников-интеллектуалов, группировавшихся вокруг Вэнь Чжэнмина. На протяжении десяти лет он копировал образцы живописи сунских и юаньских мастеров, находившихся в собрании знаменитого коллекционера Сян Юаньбяня. Цю Ин работал в самых разнообразных жанрах: *шаньшуй*, *жэньхуа*, но отдавал предпочтение пейзажам в манере *гунби* («тщательная кисть») в классической сине-зеленой гамме. В состав водяных красок этой цветовой палитры включались порошки тщательно размельченного лазурита и малахита.



Ил. 19

Лань Ин
(1585 — после 1664)
Осенний пейзаж
1650 г.
бумага, тушь
Инв. № 6662 I

Лань Ин — известный художник и каллиграф, работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы» (излюбленными сюжетами в этом жанре были бамбук и слива-мэйхуа) и «люди» (жэньхуа). Картина создана сразу после маньчжурского завоевания (1644), когда многих представителей образованной китайской элиты постигла горечь разочарования. Отсюда настроения бегства от действительности, стремление укрыться в уединенных местах. Авторская надпись гласит: «Сильного духом гнетет мир суеты. В горной глуши хорошо — никто не тревожит. Дудочки пение несет печаль о Маньчэне. Там, где чистый ручей, слушаю голос птицы. Аромат молодого вина доносится от соседа. Он на опушке леса

приглашает меня отобедать. И то, что простой он старик, меня не тревожит вовсе. Наевшись пицци простецкой, хорошо поваляться в неге». Подпись: «Весной года гэнинь меня угощали вином в кабинете Сунфэнтан. Преисполненный высокими чувствами, я нарисовал эту картину и выполнил надпись. Лань Ин». Печать: «Лань Ин». Коллекционерская надпись и печать. Свиток является ярким примером соединения монохромной живописи и каллиграфического текста поэтического характера. Старой традицией является оттиск печатей не только автора, но и более поздних коллекционеров, которые органично вписаны в композиционную канву свитка.

пись полна намеков, недосказанности, поэтических раздумий. С творчеством мастеров этого направления связано становление монохромной живописи тушью (ил. 19). Особенностью их пейзажей являются подчеркнутая воздушность пространства, обобщенность форм и мягкость очертаний. Работа кистью скупа, немногословна, но выразительна. Особое движение кисти по поверхности шелка или бумаги, четкость линий и нежность размывов позволяли художникам достичь в монохромных картинах впечатление красочного многообразия, цветовой гармонии, воздушности и глубины. При этом тушью писались композиции в манере «сухая кисть» и «свободная кисть».

Оба стиля были присущи не только пейзажу, но и другим жанрам живописи, в том числе и жанру «цветы и птицы», в котором нашло отражение поэтическое толкование природы в духе философской идеи «великое в малом». Цветы, птицы и насекомые, изображенные с большой любовью, приближали природу к человеку, находили в его душе поэтический отклик. В альбомных листах мастер соединяет особенности манер *гунби* и *сеи*: яркую красочность, точность мазка, внимание к деталям и отсутствие четко очерченных контуров. Они рассчитаны на пристальное рассматривание, долгое любование.

В основе каждой вещи лежит общее начало — одна ветка или цветок уже воплощают весь мир. Большое значение в этом жанре имел символический смысл мотива. Пион символизировал богатство и знатность (ил. 20), бамбук — стойкость и мудрость, а гусь — уединение и праздность. Причудливо изогнутая ветка дикой сливы *мэйхуа* означала чистоту и независимость, ее цве-



Ил. 20

Юнь Шоупин
(1633—1690)
Пион (альбомный лист)
шелк, водяные краски, тушь
Инв. № 1556 I

Произведение является одним из листов серии «Цветы». В данной композиции, как и во всех листах серии, применяется «бескостный метод» и соединяются принципы манер *гунби* и *сеи*: яркая красочность, точность мазка, внимание к деталям и отсутствие четко очерченных контуров. Образ пиона, воспеваемый поэтами, ассоциируется с весной, а также сулит богатство и процветание.

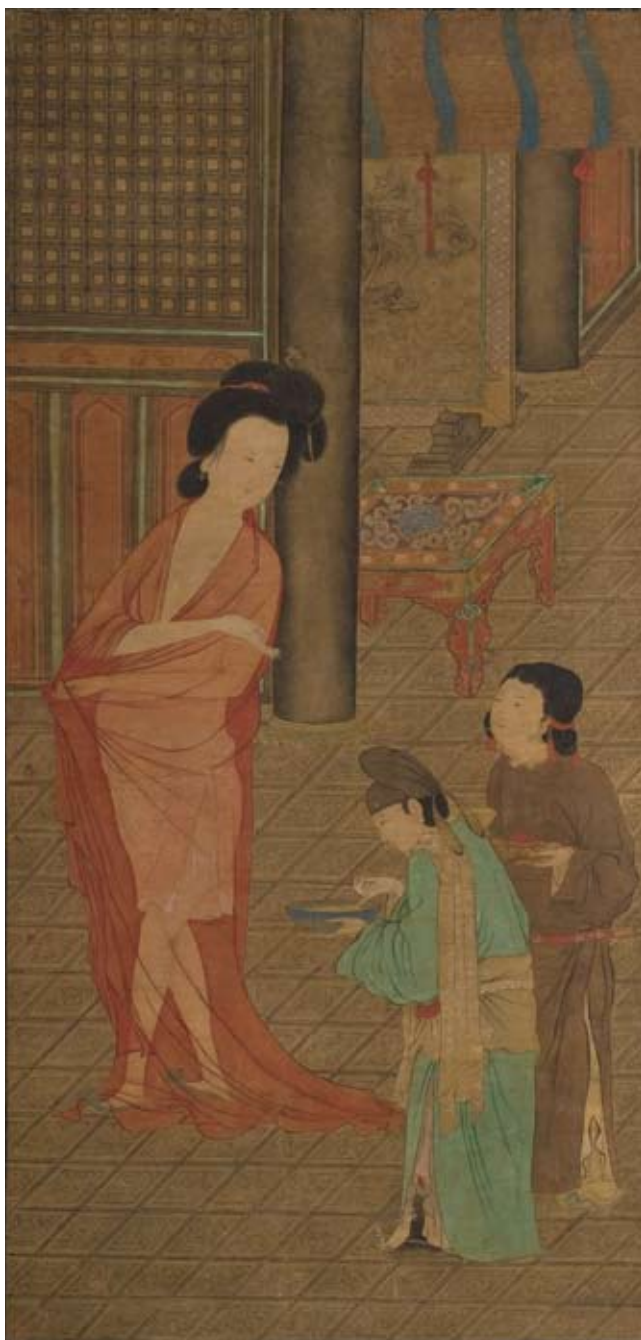
ток — светлую силу *ян*, а корявый ствол — темную *инь*. В «живописи интеллектуалов» (*вэньжэньхуа*) помимо бамбука популярным объектом живописи была дикая орхидея, поскольку она порой незаметно прячется за камнем, но о ее местонахождении узнают по дивному аромату. Поэтому это растение стало олицетворять истинного *цзюньцзы*, т.е. «благородного мужа».

Появление самостоятельного жанра «люди» было связано с пробуждением интереса к личности, к обычной жизни человека. Он подразделяется на изображение людей в различных сценах, а также на жанр репрезентативного портрета. В отличие от создателей средневековой скульптуры, которая считалась делом ремесленников, оставшихся обычно неизвестными, изображениями людей прославились многие живописцы. В данном жанре использовались сюжеты на исторические, мифологические, литературные темы, были распространены придворные и бытовые зарисовки (ил. 21). Нередко действие разворачивалось на фоне пейзажа, среди архитектурных строений, и дополнялось каллиграфическим текстом. Таков горизонтальный свиток Ван Цэня «История служебной карьеры чиновника», в котором рассказывается не только история самого главного героя, но и дается широкая панорама жизни старого Китая (ил. 22). К жанру «люди» относится работа знаменитого художника Ло Пиня, принадлежавшего к направлению *вэньжэньхуа* (ил. 23). В его творчестве нередко отражена жизнь великих китайских деятелей культуры.

изобразительно-символический характер иероглифики и трудоемкость техники письма, требовавшей высокого мастерства владения кистью, привели к его эстетизации, осознанию самоценности графической основы — линии, появлению в IV в. самостоятельного вида искусства — каллиграфии.

Чтение каллиграфической надписи по свойству пробуждаемых при этом эмоций не отличается от созерцания творения художника. Знатоки могут часами любоваться каждым поворотом кисти каллиграфа, открывая поэтический и философский смысл, заложенный в причудливых комбинациях линий и черт. Высоко оценивая искусство каллиграфии, Конфуций говорил: «Если хочешь воздействовать с полной силой, изучай письмо». Владение каллиграфией, как и всем комплексом традиционной учености *вэнь*, включившим древние философские трактаты, классическую поэзию, живопись и т.п., давало через систему экзаменов доступ к успешной карьере, что породило особый пietet перед иероглификой, подлинный культ письменности. В каллиграфии существовало множество школ, стилей и почерков. При всем их разнообразии наиболее ценилось умение характером линий передать содержание написанного и выразить настроение пишущего, добиться гармоничной соразмерности всех элементов надписи.

Каллиграфия была тесно связана с другими видами искусства, оказывая определенное влияние на характер их выразительных средств. Иероглифические надписи в качестве полноправных компонентов композиции встречаются и в декоре древних бронзовых изделий, и в росписи средневекового фарфора, и в совре-



Чжоу Фан
(раб. 780—810)
Ян Гуйфэй после

купания
Копия XVII в.
шелк, тушь, водяные краски
Инв. № 2495 I

Чжоу Фан — выдающийся художник и литератор, прославленный мастер жанра *жэньбухуа* («люди»). Излюбленные темы его произведений — сюжеты из жизни дворцовых красавиц, портреты знати и изображения религиозного характера. В трактатах и каталогах разного времени упоминается более ста работ Чжоу Фана, подавляющее число которых не дошло до наших дней. Ян Гуйфэй (досл. «драгоценная наложница из рода Ян») — фаворитка танского императора Сюань-цзуна (712—758) по имени Ян Юйхуань. Став императорской наложницей, она оказывала огромное влияние на госу-

дарственные дела, возвысив и своих многочисленных родственников из рода Ян. Их деятельность привела к недовольству не только ближайшего окружения императора, но и самых широких слоев населения Поднебесной. Под их давлением император был вынужден изгнать ненавистных братьев Ян и убить Ян Гуйфэй. Истории, связанные с Ян Гуйфэй, послужили источником многих литературных, драматургических и живописных произведений. Сюжет «Ян Гуйфэй после купания» отражает предание о том, что император был пленен красотой девушки, случайно увидев ее в момент выхода из водоема.



Ил. 22

Ван Цэнь
(раб. в 1730—1770-е)
История карьеры
одного чиновника
(фрагмент — четвертая
сцена «Почтительное
созерцание»)
бумага, тушь, краски
Инв. №4354 I

Свиток был привезен из Китая в 1902 г. полковником Адобашем и предназначался, как предполагается, для подношения в качестве подарка царю Николаю II. Произведение написано в манере *гунби* («прилежная кисть») полихромными водяными красками. На картине, представляющей собой грандиозную панораму с городскими, пригородными и сельскими пейзажами, разворачивается история карьеры чиновника, начинавшего с должности начальника

небольшого провинциального уезда и занявшего впоследствии высокий пост генерал-губернатора двух провинций на юге Китая: Юньнань и Гуйчжоу. В многочисленных сценах, через которые показывается жизненный путь чиновника, участвует около 1500 человек — его приближенных, чиновников, слуг, солдат, горожан и крестьян. Сюжетно вся композиция подразделяется на шесть сцен, которые рассматриваются постепенно, разворачивая свиток

справа налево. В четвертой сцене «Почтительное созерцание» показано ликование народа по случаю назначения главного героя свитка на должность военного губернатора провинций Юньнань и Гуйчжоу. Изображены празднично убранное управление военным губернатором, двор управления с помещениями для слуг, свита губернатора, гражданские здания, башня над городскими воротами, выходящие из ворот войска и работы на рисовых полях.



60
памятники

Ил. 23

Ло Пинь (1733–1799).
Каллиграф Ван Сичжи
с учеником, наблюдает
за гусем
1797 г.
бумага, тушь
Инв. № 15111Г

Ло Пинь входил в известную студию «Восемь чудиков из Янчжоу», художники которой объединились на почве неприятия официального искусства. Нервными ломаными мазками на свободном фоне художник изображает великого каллиграфа IV в. Ван Сичжи, который прославился в том числе и тем, что подолгу наблюдал за движениями шей журавлей и гусей, чтобы его рука, держащая кисть, была такой же гибкой.

61
памятники

менной вышивке. Единство эстетических принципов особенно сближало каллиграфию с живописью. Сам процесс создания традиционной китайской картины был сходен с письмом. Художник с помощью тех же, что и при письме, средств — кисти и туши — строил композицию, составленную, как и иероглиф, из определенных элементов, написанных каллиграфическими линиями и штрихами.

В живописи и каллиграфии периодов Мин и Цин преобладали консервативные тенденции: поощрялось следование классическим образцам, использование стилистических приемов предшественников, зафиксированных и канонизированных в многочисленных наставлениях и эстетических трактатах. Однако наиболее талантливые художники эпохи, не выходя за рамки существующих канонов, создавали замечательные произведения. Так, работам выдающегося мастера каллиграфии конца XV в. Чжу Юньмина свойственны сила и выразительность линии, композиционная стройность, умелое сопоставление черных насыщенных мазков туши с белым незаполненным пространством (ил. 24).

На рубеже XIX–XX вв. ростки новых демократических тенденций в искусстве проявились, прежде всего, в живописи. Многие художники этого времени пытались отказаться от академических канонизированных схем, использовали большую свободу в выборе художественных средств. Правда, это обновление шло в рамках традиционной техники и методов письма, а часто и наиболее распространенной тематики. Произошло сближение разных стилей. Элементы манеры «тщательной кисти» проникли в экспрессивную

монохромную живопись — свободный размыв туши стал сочетаться с яркими красками. Появился термин *гохуа* («национальная живопись»), которым в отличие от классической стала называться современная китайская живопись. Одним из основателей новой живописи был выдающийся художник Жэнь Бонянь (1840–1896). Прославленный Ци Байши (1864–1957) предпочитал работать в традиционном жанре «цветы и птицы», апеллируя к ассоциативно-символическому восприятию живописи, намеку. Лаконичные сюжеты (один-два предмета), выглядящие как быстрые наброски на белом поле бумаги, воплощали сложные философские понятия или конкретные благопожелания. К иному направлению *гохуа* принадлежали Сюй Дачжан (1867–1922) (ил. 25) и его прославленный сын Сюй Бэйхун (1894–1953), получивший образование сначала на родине, а затем во Франции. В своем творчестве они соединили традиции китайского классического искусства с приемами реалистической живописи, выработанными европейскими художниками. При этом большинство их работ оформлялось в виде свитков, а в живописную композицию входили иероглифические надписи.



Ил. 24

Чжу Юньмин.

Каллиграфия

Кон. XV – нач. XVI вв.

бумага, тушь

Инв. № 1715 I

Чжу Юньмин – известный каллиграф, литератор, художник периода правления династии Мин. Он обращался к жанру пейзажа, рисовал цветы и деревья. В 1492 г. получил ученую степень *цзюйжэнь*, состоял на государственной службе. Большую часть жизни провел в Сучжоу, бывшим в то время своего рода столицей интеллектуальной элиты. Он поддерживал дружеские связи с жившими там поэтами, каллиграфами, художниками, был видной фигурой в кружке деятелей, называвших себя «четыре таланта». Данный свиток является частью полиптиха на темы времен года. Художник виртуозно демонстрирует владение кистью: не прерывая руки, кладя сочный мазок «обильной туши», резко переходит к «сухой», приподнимая руку и слегка касаясь бумаги, оставляет кончиком несколько волосящих линий.



66
памятники

Ил. 25

Сюй Дачжан
(1867—1922)
Орхидеи у скалы
1912 г.
бумага, тушь
Инв. № 4535 I

Авторская надпись: «Каждая орхидея, каждый камень таят чистоту и невинность. Цветы, они говорят не умеют, но как они душу волнуют. Дракон приутих, и природа в печальной истоме. Но великие горы — в них вечно живет весна». Подпись: «В долгие летние вечера года *жэньцзы* нарисовал и сочинил тему Даньво-даожэнь». Печать: «Сюй Дачжан».

67
памятники

в развитии декоративно-прикладного искусства главенствовал повывисившийся интерес к изделиям художественных промыслов со стороны знати, чиновников высокого ранга, зажиточного городского населения. Ценность и художественные достоинства произведений прикладного искусства свидетельствовали об имущественном и общественном статусе их владельцев. Организующим началом в оформлении пространственной среды жилища стало декоративное искусство. Вазы, шкатулки, курительницы, скульптура из различных материалов играли важную роль в создании единого художественного ансамбля, в котором соблюдались принципы разномасштабности вещей, их свободного соотношения с окружающим пространством, визуального и внутреннего взаимодействия друг с другом.

Некоторые предметы убранства, такие как мебель и ширмы, в решении интерьера выполняли специфические функции: они могли передвигаться и делить внутреннее пространство дома, органично дополняя интерьер. Мебель – стулья и кресла, сундуки и шкафы – искусно декорировалась резьбой (ил. 26), инкрустацией или росписью лаковыми и минеральными красками. Великолепный образец высокого мастерства мебельщиков – шкаф XVIII в., изготовленный в провинции Гуандун (ил. 27, 28). Он служил для показа различных изделий, расставлявшихся на резных полочках. Резное дерево буквально царило в интерьере. Это и причудливое узорочье панелей, которое делит пространство и подставки для ваз и кашпо с растениями, это и крупная скульптура, которая ставилась на подставки и даже на пол (ил. 29). Ширмы, участво-



Ил. 26

Кресло
Кон. XIX в.
дерево, резьба
Инв. № 20562 I

Произведение выполнено в технике ажурной многоплановой резьбы с дальнейшей проработкой искусной тонировкой. Спинка кресла представляет собой композицию «Дракон, поднимающийся в небо из волн Мирового океана». Стилизованные облачка напоминают шляпки волшебных грибов *линьжи*, являющихся символом долголетия.



Ил. 27

Шкаф

XVIII в.

*дерево, резьба, роспись
золотым лаком
в «кantonском
стиле», накладки из
перегородчатой эмали*
Инв. № 16794 I

Известно, что шкафы с открытыми полочками для показа драгоценного фарфора и различных безделушек пришли в Европу из Китая, где они не стеклились и имели асимметричное расположение элементов. Виртуозная резьба дополнена живописью золотым лаком по черному фону с изображением традиционного пейзажа. Лаковой росписью украшена даже задняя часть шкафа, где мастер изобразил орхидеи, мерцающие золотом на темном фоне. Общий нарядный облик этого произведения мебельного искусства дополняют ручки с накладными вставками из полихромной перегородчатой эмали.



**Фрагмент декора
шкафа**

Пейзаж в углублении шкафа
выполнен прописью золо-
тым лаком по черному фону.



Ил. 29

Пляшущий старик
XIX в.
корень дерева, резьба
Инв. № 5212 I

Старость в Китае чрезвычайно почиталась, а изображения старцев были популярны. Они предстают радостными и веселящимися словно дети — в данном случае ассоциативно вспоминается образ основателя даосизма легендарного Лаоцзы, в имени которого два иероглифа переводятся как «старец-ребенок». Такому состоянию способствует естественное пребывание на лоне природы, которой человек уподобляется, для него характерно эпатажное поведение, когда отвергаются официальные нормы поведения и всяческие запреты, в том числе на ношение свободных одежд. Способствовали этому и разные напитки,

раскрепощавшие отшельников, ведущих свободный образ жизни. Моделируя скульптуру, мастер использует природную форму корня, сохраняя его неровную поверхность, трещинки, переплетения тонких корешков, беспорядочные, словно пузырящиеся наплывы. Эта игра фактур естественного материала обогащает художественный образ произведения, делая его более выразительным и гротескным. Лишь некоторые фрагменты фигуры резчик тщательно выточивает — лицо, открытые части ног, шею и грудь, дополнительно полируя и тонируя их поверхность морщинами, превращая их в орнаментальные узоры.

вавшие в организации пространства, выступали одновременно и в качестве своеобразных декоративных панно. Наиболее популярными сюжетами росписи створок ширм были мотивы на тему четырех сезонов. Помимо росписи ширмы декорировались в технике резьбы по дереву, инкрустации, перегородчатой эмали. Благодаря функциональности и художественным достоинствам китайские ширмы с XIX в. широко использовались в интерьере в странах Европы и в России.

художественный стиль фарфоровых изделий определялся сочетанием белизны черепка безукоризненного качества с красочной росписью. С XIV в. появилась подглазурная роспись синим кобальтом. Используя ее в чистом виде или в сочетании с яркими надглазурными красками, применяя также другие методы декорировки фарфора, мастера создавали бесчисленное количество неповторимых по красоте вариативных композиций (ил. 30). Интересные эффекты давала техника резерва, при которой окрашивалась вся поверхность изделия за исключением участков, создававших сам узор и оставлявшихся белыми. В такой технике выполнялся, например, мотив «цветы сливы на фоне ломающегося льда», олицетворяющий весну и Новый год (наступление которого в Китае отмечалось весной) и украшавший иногда вазу для подношения новогодних даров. На фарфоровых изделиях нередко изображались «три друга холодной зимы» — сосна, бамбук и слива, являющиеся символом стойкости и нерушимой дружбы (ил. 31). Техником «брызганного кобальта» обрамляли медальоны при-



Ил. 30

Блюдо
Нач. XV в.
фарфор, подглазурная
роспись кобальтом
Инв. № 6440 I

Подглазурная роспись по фарфору в Китае появляется в период Юань (1279—1368), когда вместе с монголами в Китай пришло много ремесленников из разных регионов. Роспись очищенным кобальтом использовали иранские мастера по керамике, китайцы же стали декорировать кобальтом

фарфор. Для того чтобы краска приобрела звонкий сине-голубой цвет, необходимо было обжигать изделие при температуре 1400 °С. Блюдо украшено изображением стилизованных стеблей и цветов лотоса, причем в художественном решении отчетливо проявляются ближневосточные влияния — фестончатый борт, цветочные орнаменты. Мягкая свободная роспись сочетается с прихотливой каллиграфической линией рисунка.



Ил. 31

Стопка для кистей

Период Юнчжэн
(1723—1736)
*фарфор, подглазурная
роспись кобальтом*
Инв. № 11836 I

Данный сосуд предназначался для кистей и украшал стол интеллектуала. Сюжет росписи «Три друга холодной зимы» выбран не случайно: сосна, бамбук и слива являлись символом стойкости и олицетворяли благородного ученого *цзюньцзы*.



Ил. 32

Лежащая лошадка

Период Юнчжэн
(1723—1736)
*фарфор, скульптурная
моделировка, глазурь*
Инв. № 10033 I

В правление Юнчжэн широко распространяется мелкая пластика, декорированная монохромными глазурями, отличающимися особой рафинированностью. Керамисты нередко достигают особых эффектов при обжиге — традиционная глазурь *цзихун* («бычья кровь»), в основу которой включаются медные окислы, слегка передерживается и поэтому высветляется.



Ил. 33

Ваза
XVII в.
*фарфор, подглазурная
ростись кобальтом*
Инв. № 20532 I

Подобные изделия изготавливались по заказу Ост-Индской компании специально для оформления европейских парадных залов или «фарфоровых галерей». Как правило, они были парными и имели идентичный декор: поверхность ваз разбивалась на фестончатые клейма, в которые помещались сцены на темы китайской мифологии или иллюстрации к «Двадцати четырем притчам конфуцианской сыновней почитательности». На этой вазе изображены сцены «Почтительный сын своим телом растапливает лед на пруду, чтобы достать карпа и накормить им больную мать», «Почтительный сын летом ложится в комнате родителей, чтобы комары кусали его, а не отца и мать» и пр.



Ил. 34

**Фрагмент росписи
вазы**

Иллюстрация к притче «Почтительный сын ищет побеги бамбука», когда примерный сын зимой отправился в лес за свежими побегами бамбука для больной матери. Он изображен плачущим и словно еще не видит, что бамбук из сострадания к нему выпустил среди снега нежные ростки.

чудливой формы, заполненные росписью многоцветными эмалями на сюжеты, заимствованные из живописи. Из фарфора создавались самые разнообразные предметы — подголовники, заменяющие подушки, столешницы, огромные аквариумы, садовые табуреты. Интеллектуалы любили использовать фарфоровые письменные принадлежности, например: сосуды для промывки кистей, черенки самих кисточек, подставки под влажные кисти и печати. Кабинеты интеллектуалов украшали фарфоровые изделия, декорированные изысканными монохромными глазурями, ведущими свое происхождение от керамического искусства периода Сун (ил. 32). Обращают на себя внимание дворцовые вазы в виде кубков, расписанные кобальтом с сюжетом на тему «24 притчи о сыновней почтительности» (ил. 33, 34).

В зависимости от цветовых сочетаний росписи европейские исследователи выделяют «зеленое семейство» фарфоровых изделий с преобладанием двух оттенков зеленой эмали (ил. 35, 36), «розовое семейство» и «черное семейство», в которых доминируют соответствующие названиям полихромные эмалевые краски. Особенно ценились европейцами огромные дворцовые вазы с изображением фантастических птиц среди цветов и небольшие легкие сосуды с необычайно тонким просвечивающим черепком, получившие наименование «яичная скорлупа». Фарфор, производившийся для экспорта, нередко расписывался с привлечением мотивов, взятых из западного искусства, как, например, созданный для первой российской аптеки по заказу Петра I комплект посуды (ил. 37). Следует особо отметить, что некоторые произведения дати-



84
памятники

Ил. 35

Ваза

Период Канси

(1662—1723)

фарфор, надглазурная
роспись эмалями

и железной красной

в колористической гамме
«зеленого семейства»

Инв. № 8179 I

Композиция строится с помощью клейм различной конфигурации, обрамленных разнообразными орнаментами (в данном случае это «парчовый» узор — на яблочно-зеленом фоне изображены черные виньетки). В двух центральных клеймах с обеих сторон тулова даны изображения лotosового пруда и сливы *мэйхуа*, символизирующих лето и весну. Гамма «зеленого семейства» включает в себя зеленую эмаль двух оттенков, бледно-желтую, лиловую, черную и железную красную.

85
памятники



Ил. 36

Бог войны Гуаньди
Период Канси
(1662–1723)
фарфор, роспись эмалью
в колористической гамме
«зеленого семейства»
Инв. № 64 I

Это скульптурное изображение китайского бога войны Гуаньди, выполненное согласно традиционной иконографии. Святой восседает на полукруглом троне, который имеет ножки в виде львиных лап и подлокотники, переходящие в фигуры драконов. Фронтальная поза героя репрезентативно-торжественная, его левая рука опирается на колено, а правая, согнутая в локте, приподнята и удерживает прядь длинной узкой бороды. Облик Гуаньди суров, что подчеркивается наспланными бровями, резкими складками на переносице, пристальным взглядом прищуренных глаз. Гуаньди является одним из

популярнейших персонажей китайской мифологии и литературы. Его образ восходит к знаменитому историческому персонажу по имени Гуань Юй, жившему в III в. н.э., чьи подвиги отражены в знаменитой эпосе «Троецарствие». Прославившись храбростью и верностью своему правителю, талантом полководца и благородством, он впоследствии был канонизирован как бог войны. Со временем ему стали поклоняться как богу богатства, покровителю ученых-литераторов, исцелителю от болезней и заступнику и даже как богу – подателю дождя. Считалось, что его изображения защищают семью от всех невзгод.



Ил. 37

Аптека́рская банка

Период Канси
(1662–1723)

*фарфор, надглазурная
роспись эмалями и
железной красной*

Инв. № 1836I

На тулове в технике над-
глазурной росписи в коло-
ристической гамме «зеле-
ного семейства» выполнен
двуглавый орел – герб
Российской империи.

руются по периоду правления определенного импера-
тора. Каждое правление имеет «благостный» девиз и
состоит из двух иероглифов, например Ваньли (1573–
1620) или Канси (1662–1723).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭМАЛИ выполнялись в различ-
ной технике. Были распространены три разновидности
художественной эмали: перегородчатая, выемча-
тая и расписная. При первой технике изделие форму-
ется из латунного или медного листа. На поверхность
полученной формы по заранее нанесенному рисунку
напаиваются перегородки, изготовленные из расплю-
щенной медной проволоки. Образовавшиеся ячейки
заполняют тонким слоем цветных эмалей из порош-
кообразного стекла, смешанного с водой, после чего
изделие обжигают. Этот процесс повторяют несколь-
ко раз. Затем поверхность изделия полируют, а пере-
городки иногда покрывают позолотой (ил. 38).

Сосуды из перегородчатой эмали служили вазами для
цветов, курильницами, чашами, достигая подчас до-
вольно больших размеров. В качестве образцов при
их создании иногда брались формы древних бронзо-
вых сосудов. Ярко-голубые, розовые и желтые эмали
объединялись золотистым цветом контура – золото
усиливало интенсивность колорита, фиксировало
внимание зрителя на поверхности изделия (ил. 39).
В орнаментации сочетались геометрические и рас-
тительные элементы. Нередко сосуды имели ручки в
виде скульптурных изображений драконов, стволов и
ветвей деревьев.

В расписных эмалях, центром изготовления которых
был город Гуанчжоу (Кантон), на белом, реже розовом



Ил. 38

Слон
XVIII в.
металл,
перегородчатая эмаль
Инв. № 4197 I

Чаще всего подобные образцы пластики создавались парными, поскольку в традиционном китайском интерьере господствовала строгая симметрия. Мастер обыгрывает форму *клуазонов* (перегородок) на поверхности скульптуры, придавая им волнистый рисунок шкуры животного. На спине слона помещена ваза с напитком бессмертия *амритой* из буддийской мифологии. В Китае этот образ трансформировался в пожелание долголетия и богатства.



Ил. 39

Ваза для фруктов
Период Гуансуй
(1875–1908)
металл,
перегородчатая эмаль,
золочение
Инв. № 4190 I

Изделие украшено росписью, выполненной в гамме «розового семейства». Внутри изображены обитателей водной стихии – рыбы и креветки, а в центре дано стилизованное изображение черепахи среди водорослей в гребешках волн. Снаружи изображены бабочки и побеги тыквы. Ручки вазы выполнены в виде поднимающихся драконов.



Ил. 40

Чайница
 Кон. XVIII в.
металл, расписная эмаль
 Инв. № 1845 I

Техника расписной эмали распространяется в Кантоне (Гуанчжоу), откуда кораблями в Европу вывозили шелк, фарфор и другие произведения искусства. Роспись производилась теми же эмальями, что и при декорировке фарфора. Использовались традиционные сюжеты, например, пейзаж, но нередко встречаются и «европеизированные сюжеты» на христианские и античные темы, сцены с гротескным изображением европейцев.

или желтом фоне создавались жанровые сценки и пейзажи (ил. 40). В них присутствовали как традиционные сюжеты, так и европейские. Расцвет кантонских эмалей приходится на начало XVIII в., когда они производились как на экспорт, так и для внутреннего рынка.

для изготовления предметов из лака использовали смолу лакового дерева, растущего в тропических районах. Смола отстаивалась в течение длительного времени в бамбуковых сосудах, а затем окрашивалась. Большинство красителей плохо смешивается со смолой, что определило традиционную гамму, ограниченную сочетанием коричневого, черного и киноварно-красного цветов, иногда дополненную золотой росписью и инкрустацией перламутром. Основа из дерева или металла покрывается многочисленными слоями (до ста) густого киноварного лака. Затем на изделие наносится рисунок тонкой иглой, который потом углубляется резцом.

Производство лаковых изделий из-за сложной техники было довольно дорогостоящим. Лак, отвечавший вкусам знати, как ни один другой материал применялся при декорировке архитектурных деталей, изготовлении мебели, разнообразной домашней утвари. В лаковых изделиях ценились качество полировки, цвет, гармоничное сочетание черных, красных и золотых тонов, тонкая роспись. Золотая лаковая роспись иногда выступала объединяющим цветовым компонентом декоративных элементов интерьера. В Гуанчжоу декорировали посуду, шкатулки, мебель, музыкальные инструменты, применяя комбинированные способы художественного оформления предметов: их покры-



Ил. 41

Шкатулка
XVIII в.
резной лак
Инв. № 11850 I

Большая шкатулка для новогодних подношений имеет форму пятилепестковой сливы *мэйхуа*, зацветающей в горах на Новый год, когда еще не везде растаял снег. В ее декоре мастер применяет сложный косой срез по лаку, благодаря чему образуется особая бархатистость и вибрация поверхности. Шкатулка украшена виртуозно исполненными многослойными рельефами, изображающими фантастических львов *шицзы*, которые являются символами буддизма. Львы *шицзы*, популярные в китайской

мифологии и культуре, первоначально предназначались для размещения в буддийских храмах, символизируя Будду и его «львиный (т.е. «великий») закон». Этот грозный зверь считался спутником Будды, подчеркивая величие Учителя, которому он служил как верная собака (именно поэтому его иногда называли «собака Фо» – «собака Будды»). В период Цин (1644–1911), когда религиозно-сакральный аспект этого образа трансформируется в благожелательную символику, лев начинает олицетворять силу характера, мощь и благородство. Помещенный в домашнем интерьере, он обеспечивал защиту семьи от всех бед и невзгод.

вали золотыми лаковыми узорами, инкрустировали полудрагоценными камнями, пластинками слоновой кости и перламутра. Пекинские мастера работали по красному лаку в технике резьбы, которая позволяла разрабатывать декор, применяя мелкую и глубокую гравировку (ил. 41).

владение каллиграфией, как и всем комплексом традиционной учености *вэнь*, включавшим изучение древних философских трактатов, классическую поэзию, живопись и т.п., давало через систему экзаменов доступ к успешной карьере даже людям из низов, что породило особый пиетет перед иероглификой, подлинный культ письменности. Поэтому так ценились принадлежности «кабинета ученого», который обозначал не столько само место для занятий, сколько определенное этическое и художественное понятие. «Кабинет ученого» стал прибежищем человека высоких идеалов и вкуса. Основой деятельности интеллектуалов стали даосские воззрения о ценности естественного бытия. Интерьер и предметный мир кабинета были пронизаны идеей стилистического единства. Все, что окружало истинного *цзюньцзы* («благородного ученого»), должно быть изысканным и подчиняться идее «бегства от вульгарности», поэтому большая роль принадлежала таким материалам, как горный хрусталь, сердолик, халцедон, слоистые агаты и, конечно же, нефрит. Наряду с камнями использовались кость, бамбук, керамика, фарфор. Полудрагоценные камни ценились за благородный естественный цвет с мягкими переходами, позволявшие художнику, «следуя за материалом», создавать атмосферу благород-

ной простоты, а также за «радость осязания». Камни в Китае обычно не подвергали огранке, а резьбой и гравировкой выявляли их характерные особенности — благородный приглушенный цвет, еле заметные прожилки и вкрапления, неуловимые тоновые переходы, мягкое сияние поверхности.

В число предметов, предназначенных для «стола ученого», входили изящные, изготовленные из ствола бамбука стопки для кистей (ил. 42), каменные тушечницы, сосуды для промывки кистей после письма, вырезанные из нефрита или горного хрусталя подставки под кисти (ил. 43), прессы для бумаги и т.п.



Ил. 42

Стакан для кистей
XVIII в.
бамбук, резьба
Инв. № 6456 I

Этот предмет является принадлежностью «стола ученого» — в него помещали кисти разных размеров. Он имеет цилиндрическую форму и выполнен из фрагмента полого ствола бамбука, внутренняя поперечная перегородка которого служит дном сосуда. Декор создан в технике сложной резьбы, дополненной гравировкой: на внешних стенках изделия изображены ветви бамбука, словно кольшущиеся под порывами сильного ветра. Емкости для хранения кистей наряду с принадлежностями для письма являлись непременным атрибутом «стола ученых» — людей, овладевших премудростями иероглифики и каллиграфии, соединявших в себе зачастую таланты художника, поэта и философа. Источником их вдохновения была природа во всем многообразии ее проявлений. Образы природы переносились ими в кабине-

ты — они присутствовали в декоре, форме предметов, часто созданных в стилистике, создающей атмосферу изысканной простоты. Для этих целей идеально подходил бамбук, высоко ценимый образованной элитой китайского общества. В данном случае мастер одновременно и следует за материалом, и преодолевает его, сохраняя природную текстуру и золотистый цвет благородного растения. Бамбук в Китае ценился не только за художественные достоинства. Он был связан со сложной символикой, которая отражала, прежде всего, идею *цзюньцзы* — «истинно благородного человека», способного впитывать новые идеи и знания, подобно тому как полый ствол этого растения впитывает влагу. Как его гибкие побеги гнутся, но не ломаются под порывом ветров, так и ученый не склоняется перед жизненными невзгодами.



Ил. 43

Подставка для кистей
XVIII в.
хрусталь, резьба
Инв. № 3397 I

Подставка выполнена в виде горной гряды, у подножия которой плещутся волны, переданные искусной гравировкой. Из воды выглядывают два карпа, которые являются символом ученого, упорным трудом добившегося успеха и высоко поднявшего по карьерной лестнице. Природная структура горного хрусталя позволила мастеру увидеть в еще необработанном куске кристалла будущие очертания скал и лишь слегка, следуя за материалом, доработать их.



Ил. 44

Экран
XVIII в.
лазурит, нефрит,
дерево, резьба
Инв. № 4212 I

Первоначально подобные экраны предназначались для стряхивания на их поверхность лишней порции туши, однако постепенно они превратились в подлинные произведения искусства, украсившие «кабинет ученого». Постамент этого изделия вырезан из светлого нефрита,

благородно оттеняющего синий вертикальный экран, на одной стороне которого неглубоким рельефом изображен пейзаж. Мастер обыгрывает естественную окраску благородного синего камня с различными вкраплениями – так, природные светлые пятна должны ассоциироваться с крупными хлопьями снега. Подобные произведения, как и живописные пейзажи, способствовали «путешствию в горах», не выходя из своего кабинета.



Ил. 45

**Подставка для
влажных кистей**
XVIII в.

нефрит, резьба, гравировка
Инв. № 14264 I

Среди принадлежностей «стола ученого» большую роль играли подставки, на которые помещали для просушки влажные кисти. Они создавались из разных материалов, в том числе из благородного камня. Известно, что нефрит имеет в природе более 30 оттенков, и лучшим считался камень, добываемый в отрогах Саян. В данном случае использован материал благородного травянисто-зеленого оттенка. Резчик скупными средствами передал движение карпа в воде, а череду плавников превратил в своеобразные пазы, удерживающие кисти. Сюжет имеет символиче-

ский оттенок и имеет самое прямое отношение к идее «кабинета ученого». В Китае существовало поверье, что карп, преодолевший водные пороги, может превратиться во всемогущего дракона. Так и студенты, выдержавшие сложнейшие конкурсные экзамены, поднимались по социальной лестнице, и их победа ассоциировалась с чудесным превращением карпа. Данный сюжет был пожеланием достижения знатности, карьеры, высоких чинов и всяческих почестей, а изображение карпа символизировало благородного ученого, добившегося успеха упорным трудом.

Декоративные экраны из полудрагоценных камней использовались для стряхивания на гладкую заднюю сторону «лишней» туши с кисти. Великолепным образцом подобных произведений является экран XVIII в. из чрезвычайно ценившегося в Китае ослепительно синего со светлыми прожилками лазурита (ил. 44). Известно, что этот камень привозился из района Южного Памира. Среди принадлежностей «стола ученого» большую роль играли подставки, например, в виде плывущего карпа, на которые помещали для просушки влажные кисти (ил. 45). Обращает на себя внимание крохотный пресс в виде обезьянок, удерживающих большой плод пальчатого лимона (ил. 46), и пресс из малахита в виде фигурки трехлапой жабы (ил. 47).

Так как в «кабинете» царил строгий минимализм с ограниченным набором предметов, многие из них, в том числе подставки для кистей или прессы для бумаги, становились полифункциональными. Немало принадлежностей «стола ученого» были гладкими, обтекаемыми, рассчитанными на тактильное осязание, способствующее релаксации руки каллиграфа, художника и ученого, что позволяло небольшие предметы подобного рода использовать для тренировки руки каллиграфа. Кроме этого различные предметы из камней использовались для массажа (рук, лица), поскольку считалось, что камни обладают целебными свойствами. Для упражнения рук каллиграфа применялись и прессы, и гладкие табакерки, и изделия из маленьких высушенных тыкв, в частности, «зимние домики для сверчков», которые создавались из тыквы *хулу* в керамических бутылочках с контррельефом внутри (ил. 48).



Ил. 46, 47

Прессы для бумаги
XIX в.

нефрит, малахит, резьба
Инв. №№ 4228 I, 16274 I

Миниатюрные прессы прижимали тонкую бумагу или шелк во время работы с ними художников, применялись для упражнения руки каллиграфа. Они могли иметь вид пластин или миниатюрных скульптур. Один из предметов выполнен в виде обезьянок, держащих плод пальчатого лимона. Резчик виртуозно обыгрывает естественный цвет нефрита с золотисто-коричневыми пятнами и прожилками, основание плода очень органично переходит в причудливые отростки, напоминающие витиеватый узор. Пальцевидный лимон был символом счастья и материального благополучия

рода. Он входил в число традиционных новогодних подношений, выставляемых перед алтарями божеств — хранителей дома, а его название записывалось иероглифами *фошоу*, означавшими «рука Будды», поэтому благородному ученому мужу данный образ напоминал о необходимости духовного совершенства. Другой пресс имеет форму волшебной трехлапой жабы. Он вырезан из малахита с причудливым рисунком, а глаза жабы инкрустированы кусочками коралла. Подобные фигурки не только прижимали бумагу во время работы, но и использовались для релаксации пальцев каллиграфа и массажа лица.



Домик для сверчка
XVIII–XIX вв.
тыква, рельеф,
черепаховый панцирь,
слоновая кость, резьба
Инв. № 16221 I/1-2

Сверчковые бои в Китае были чрезвычайно популярны. «Чемпионов» содержали в особых условиях, тщательно оберегая, — в холодное время года их переносили в специальных сосудах из тыквы, которые, в свою очередь, заворачивали в ватный футляр. Сосуды изготавливались из тыквы, которая выращивалась внутри глиняных горшочков с резным контррельефом, надеваемых на завязь плода. Узор отпечатывался на поверхности тыквы, затем форму разбивали, домик просушивали, удаляли семечки и мякоть. Конечный результат создания декора в большинстве случаев был непредсказуем, и это соответствовало идее «спонтанности творческого акта». Однако в данном случае в декоре отражен излюбленный в Китае сюжет *басянь* — восемь «бессмертных гениев»,

расположенных по окружности сосуда (изображение бессмертных сулило здоровье и долголетие). Это Чжунли Цюань с веером, Хань Сянцзы с флейтой, Цао Гоцзю с каштаньетами и Чжан Голао с удочками. Затем следуют Ли Тегуай с клюкой и сосудом из двойной тыквы и Лань Цайхэ с корзиной, Люй Дунбинь с мечом и мухогонкой и Хэ Сяньгу в образе женщины с лотосом в руках. Устье сосудов обрамляли кольцами из благородных материалов. В экспонируемом предмете использовано обрамление из слоновой кости, в которое монтировалась резная крышка из панциря черепахи. Подобные сосуды, как и большинство мелких предметов, были полифункциональными — они предназначались не только для переноса сверчков, но и для снятия напряжения руки каллиграфа.



Ил. 49

Настольное украшение

«Шары в шаре»

XIX в.

*слоновая кость,
ажурная резьба*

Инв. № 2952 I

Подобные предметы создавались специально для украшения китайских дворцовых покоев, в которых благородный цвет слоновой кости удачно выделялся среди многоцветья декоративного убранства на фоне темной мебели. Но особым спросом эти украшения пользовались в странах Европы, где их помещали на каминные полки открытых шкафчиков для безделушек. Они не только украшали интерьер, но и служили своеобразной экзотической забавой, которую подолгу разглядывали, пытаясь сосчитать количество шаров, а самое главное — разгадать сей «китайский секрет», о котором на Западе ходили легенды. Долгое время европейцы не могли догадаться, что режут шары через конические отверстия, просверленные сквозь толщу

всего шара к центру, особыми специально искривленными под определенным углом пилочками, как бы отделяя одну оболочку от другой. Украшение имеет сложную конструкцию, главный элемент которой — так называемые «шары в шаре» — состоит из нескольких слоев, находящихся один в другом. Мастер демонстрирует высокий уровень приемов обработки слоновой кости, превращая ее в хрупкое кружево: поверхность шара прерывается круглыми отверстиями, и сквозь них видны внутренние, испещренные искусным сквозным сетчатым орнаментом шары, которые перекатываются друг в друге. Венчается изделие скульптурной группой с изображением мифических близнецов Хэхэ — символа гармонии и мира.

изделия из слоновой кости предназначались как для китайского богатого интерьера, так и для экспорта в Европу. На Западе восхищались сложной ажурной резьбой, особенно «шарами в шаре» (ил. 49). Мастерство резчиков, их умение обыграть природные свойства материалов особенно ярко проявились в небольших статуэтках легендарных и исторических персонажей, среди которых чаще всего встречаются фигуры святых из числа восьми бессмертных даосов, а также мифологического героя Дунфан Шо (ил. 50).

Своеобразным явлением в прикладном искусстве являются табакерки – сосуды для ароматического нюхательного порошка (куда входили камфора, ментол, жасмин и др.), давно ставшие объектами коллекционирования. Они имеют форму флакона или миниатюрной скульптуры с пробкой, к которой прикреплена маленькая костяная или металлическая ложечка. Материалом для изготовления табакерок служат полудрагоценные камни (нефрит, сердолик, агат (ил. 51), розовый кварц и др.), а также слоновая кость, стекло, фарфор (ил. 52), дерево, металл, перламутр. Встречаются табакерки, выполненные в технике перегородчатой эмали, и табакерки из пекинского резного лака. В XIX в. получили распространение стеклянные флакончики с росписью, нанесенной на внутреннюю сторону стенок. Рисунок выполнялся с помощью очень тонкой искривленной кисточки, вводившейся внутрь табакерки через узкое горлышко.



Ил. 50

Дунфан Шо

Нач. XX в.

слоновая кость, резьба

Инв. № 6187 I

Скульптура изображает знаменитого мудреца периода Хань, который согласно легенде выкрал из сада богини Сиванму персик долголетия. Герой преисполнен радости, что с большим мастерством передал резчик. Фигура, сохраняя слегка изогнутую форму бивня, в своем абрисе необычайно компактна, при этом она лишена статичности и замкнутости – спокойный ритм плавных, красиво ниспадающих складок одежды придает ей естественность и непринужденность. Тщательная обработка поверхности выявляет слегка золотистый оттенок и благородное сияние полированной кости, дополненной тонкой гравировкой и тонированием, подчеркивающими отдельные детали – волосы, усы и бороду.



Ил. 51

Табакерка
сердолик, резьба
Инв. № 6848I

Табакерки для нюхательного табака изготавливались из самых разных материалов, в том числе и из благородного камня. В этих миниатюрных предметах проявлялось чувство материала, виртуозное композиционное мастерство резчика, выявлявшего естественную красоту камня, все его вкрапления и прожилки, тоновые переходы. Нередко более темные пятна использовались для камейной резьбы, когда силуэт выделялся на более светлой поверхности. Данный предмет вырезан из сердолика золотисто-коричневого оттенка, на фоне которого

имеется изображение на традиционный сюжет «Поиски дикой сливы». Это старинный ритуал, следуя которому ученый должен рано утром в Новый год отправиться в горы, найти на склонах ветку цветущей сливы и поставить ее дома в специальную вазу *мэйтин*. Слива олицетворяла благородного ученого и являлась символом стойкости и несгибаемой воли, поскольку цветет в феврале среди снега. Контурные изображения нечеткие, слегка размытые, делающие его похожими на монохромную живопись тушью. Именно такие сюжеты были популярны в среде интеллектуалов. Плоская форма предмета позволяла использовать его и как пресс.



Ил. 52

Табакерка
XIX в.
фарфор, роспись железными красками
Инв. № 7295 I

В сюжете росписи отражен эпизод из знаменитой драмы Ван Шифу «Западный флигель» (XIV в.), где рассказывается о любви студента Чжана и Цуй Инъин, дочери министра: девушка со служанкой, гуляя по храмовому саду, впервые увидела в окне павильона юношу, который готовился к экзаменам.

в Китае вышивка шелком по шелку – один из самых ранних и наиболее распространенных видов художественного творчества. Существует легенда, что за усмирении смуты в стране богиня шелководства преподнесла мифическому императору Хуанди мотки тонкой блестящей нити. Из них его супруга соткала ткань, легкую и тонкую, как небесные облака, прозрачную, как струящаяся вода в горном потоке. Вслед за ней жители страны стали разводить шелкопрядов и ткать шелк. С тех пор, вплоть до XIX в., патронессами этого трудоемкого ремесла были жены императоров, а вышивкой занимались женщины разных, в том числе знатных, сословий. Знаменитые вышивальщицы пользовались большим вниманием критиков. «Только в благодатную погоду, когда светит солнце, щебечут птицы и источают благоухание цветы, они могут выразить свои дивные чувства в вышивке. Их искусство – поистине великое чудо света», – писал один из них. Заметное место в интерьере китайского дома занимали вышивки и изделия художественного ткачества: панно, занавесы, скатерти, покрывала на постель, подушечки и т.п. Шелковые ткани и вышивки цветными шелковыми нитями за пределами Китая пользовались, пожалуй, не меньшей славой, чем китайский фарфор. В технике вышивки в Китае создавались фантастические по сложности исполнения декоративные композиции, напоминавшие живописные картины, выполненные в жанре пейзажа или в жанре «цветы и птицы». Существовали различные приемы вышивки. Ценилась техника наложения золотых нитей вприкреп, когда фактурная нить выкладывается по рисунку на ткань, а затем фиксируется через определенные

промежутки тонкими нитями. Наиболее широко была распространена вышивка гладью, позволяющая воссоздать изображения с большой долей реализма, за что она и получила еще в средние века определение «живопись иглой». Применялся и узелковый шов, который также называли «запретным», поскольку нередко императоры запрещали мастерицам его использовать, чтобы те не портили глаза (ил. 53).

Достижения искусства вышивки и художественного ткачества ярко отразились в китайской одежде. В официальном костюме знати и чиновничества XVII–XIX вв. слились воедино функциональность, символическое содержание декора и художественное мастерство исполнения. В нем сказалась ритуализация, характерная для китайского общества, проявившаяся в разработке законов и правил, регламентировавших и крой костюма, и качество материала, из которого он был изготовлен, и характер орнаментации. Халаты, надевавшиеся в торжественных случаях, обязательно украшались изображениями драконов среди облаков. Большую роль играла цветовая символика. Одежда императора или членов императорской семьи должна была иметь желтый цвет (ил. 54). В композицию иногда включались благожелательные символы, а также даосская и буддийская атрибутика (ил. 55). Поверх халата обычно надевалась темная длинная кофта с квадратными знаками различия на спине и груди. Эти знаки – *буфаны* – выполнялись вышивкой или в технике художественного ткачества и представляли собой своеобразные картины (ил. 56).

Костюм, представленный в экспозиции, носили чиновники в правление маньчжурской династии Айсинь-



Ил. 53

Кюфта женская с юбкой
XIX в.

*шелк, вышивка гладью
и узелковым швом*

Инв. №№ 11519 I, 5719 I

На лазорево-голубом фоне узорчатого шелка разбросаны изображения цветов, плодов и бабочек. Вышивка выполнена классической гладью и «запретным» швом (узелковым). Еще одно образное название этого шва — «метание икры», так как узелки, закрученные на конце иглы и закрепленные на ткани, напоминали мельчайшие икринки. Из крохотных узелков на поверхности шелка создавалась своеобразная мозаичная картина с особым эффектом переливчатости красок. Декор насыщен благожелательными символами: бабочка олицетворяет радость бытия, пион дарует богатство, а тыква — долголетие.



116
памятники

Ил. 54

**Халат императорский,
женский**

XIX в

шелк, вышивка

Инв. № 14265 I

На халате имеются изображения драконов. Предположительно он принадлежал вдовствующей императрице-регентше Цыси, фактической правительнице Китая в эпоху Тунчжи и Гуансюй (1861–1908).

117
памятники



Ил. 55

Праздничный халат

лунпао

XIX в.

шелк, ткачество кэсы, аппликация

Инв. № 4129 I

Халат принадлежал либо *цзюньвану* («князь первой степени»), либо *цинъвану* («князь второй степени»). Подобные халаты носились в официальной обстановке. Они были обужены в талии, имели узкие вшивные рукава, заканчивающиеся фестончатыми манжетами *матисю* («лошадиное копытце»). Композиция декора включала девять драконов в облаках, а также волны Мирового океана (в нижней части), состоящие из *тиншуй* («водная гладь») и *лишуй* («глубины» в виде косых разноцветных полосок). Нередко композиция дополнялась разнообразными благопожелательными символами: изображениями цветов, знаков долголетия, летучих мышей (пожелание счастья), атрибутами «бессмертных гениев» (всер, клюка, мухогонка, корзина с цветами и др.), буддийскими символами («колесо закона», раковина, зонт, балдахин и др.).



Ил. 56

Буфан

Кон. XIX в.

шелк, вышивка полукрест,
прикреп

Инв. № 13321 I

Буфан — это нагрудно-наспинный знак чиновника, указывающий на его ранг в строгой социальной иерархии. *Буфаны* нашивались на синюю кофту *гуацза*, практически скрывавшую халат с драконами: из-под нее выглядывали лишь манжеты *матисю* и косые полосы внизу. Гражданские чиновники имели *буфан* с птицей, а военные — с животным. На данном *буфане* изображен

журавль *сяньхэ* в окружении облаков — знак чиновника первого ранга. В углу квадрата — солнце, олицетворяющее власть императора. Ранг чиновника также подтверждался шариком определенного материала и цвета на верхушке круглой шапки, введенной цинскими властями в XVII в., ношение которой в официальной обстановке было обязательным.

Гиоро, которой был присвоен девиз Цин («Чистая»). Официальная одежда их жен имела незначительные отличия, причем специальным элементом костюма была безрукавка для торжественных случаев (ил. 57). Чиновники-китайцы также были обязаны надевать костюм маньчжурского типа, зато их жены могли одеваться по-другому. Нарядный костюм китаянки состоял из юбки, доходящей до щиколоток, и широкой кофты, выпускаемой поверх юбки. И официальный костюм, и нарядные кофты создавались в разнообразных техниках, среди которых художественное ткачество и вышивка. Среди сюжетов вышивок преобладали цветы, бабочки и другие благожелательные символы. Влияние маньчжурских традиций в костюме было особенно сильным, поэтому после свержения династии Цин в 1911 г. официальный костюм в Китае вышел из употребления.

Облик знатной дамы завершался сложными прическами, которые украшались шпильками. В коллекции музея есть самые разнообразные произведения ювелирного искусства из серебра (ил. 58, 59), украшенные эмалью и инкрустацией перьями зимородка (ил. 60).



Ил. 57

**Безрукавка
маньчжурская чаогуа**

Перв. пол. XIX в.

*шелк, ткачество, вышивка
золотными нитями,
апликация*

Инв. № 2754 I

Поверх официальных халатов маньчжуры надевали черную или темно-синюю безрукавку чаогуа с изображением драконов. В ее декоре сохраняется космологическая символика драконов и изображение Мирового океана.



Ил. 58, 59

Шпильки

XIX в.

серебро, эмаль

Инв. №№ 5227 I, 7916 I,

10999 I, 149 I

Ил. 60

Приколка для прически

XIX в.

латунь, сердолик,

перья зимородка

Инв. № 5998 I

Китайки, как правило, не носили головных уборов, но сложные прически, которые в китайской литературе образно назывались «прическа-туча», обильно украшались многочисленными гребнями, шпильками, искусственными цветами. Использовались также диадемы, налобные украшения, приколки, которые создавались из металла, декорировались позолотой, эмалью, перьями зимородка. Шпильки имели причудливые навершия в виде цветов, плодов, фениксов, а также длинные пружины, чтобы украшения свисали и ритмично двигались при ходьбе, издавая нежный звон.

обзор коллекции музея был бы неполным без упоминания о таком интересном художественном явлении, как китайская народная (или новогодняя) картина *няньхуа*. В старом Китае образованная элита смотрела на эти яркие картинки с некоторым пренебрежением, но в XX в. их стали изучать и коллекционировать. Тогда и выяснилось, что многие типы и сюжеты в самом Китае не сохранились. В музее имеется целый ряд великолепных образцов *няньхуа* XIX–XX вв., созданных в технике ксилографии с дальнейшим раскрашиванием от руки. Их тематикой были литературно-театральные, мифологические, благопожелательные сюжеты (ил. 61).

С конца 1970-х гг. начинаются поиски новых путей развития китайского искусства. Художники открывают для себя современные направления западной живописи, графики, скульптуры, смело экспериментируют в области художественной формы, стремятся наполнить свои произведения актуальным содержанием. Вместе с тем сохраняются и совершенствуются все традиционные виды искусства. По-прежнему высока роль художественного фарфора, эмалей, лаков, художественной резьбы по камню.

В заключение еще раз подчеркнем, что отбор произведений для экспонирования даже в одном зале музея позволяет проследить становление и эволюцию китайского искусства на протяжении столетий, осознать его большой вклад в историю мировой цивилизации.



Ил. 61

**Народная картина
«Появление монетного дракона»**

Мастерские Янлюцин,
печатня Ванцинхэ, сер.
XIX в.

*бумага, цветная
ксилография, раскраска*
Инв. № 4438 I

Благопожелательный лубок изображает малыша с огромной рыбой, являющейся символом мужского потомства и достатка. Карп является также пожеланием образованных сыновей и карьерного роста. По народному поверью, эта рыба, поднявшись по водопаду против течения, может превратиться в дракона. Так и студент, преодолевший все трудности конкурсных экзаменов, становится ученым и может занять высокую должность.



примечания

Буддизм — религиозно-философское учение, возникшее в Древней Индии, основателем которого является Будда Шакьямуни (согласно традиции, живший в VII—VI вв. до н.э.). В основе учения лежат постулаты о четырех благородных истинах: о страдании, о происхождении и причинах страдания, о прекращении страданий и о путях прекращения страдания. Путь, ведущий к избавлению человека от страданий и выходу из круга сансары, вечной цепи перерождений, и достижения нирваны, этот путь, который Будда назвал Восьмеричным, призывал к отказу от желаний и «взращиванию» добродетелей: нравственности, сосредоточения, мудрости (праджня) и др. В Китае буддизм начал распространяться с первых веков новой эры и в IV—V вв. утвердился как учение махаяны (букв. «большая колесница»). Для его адептов главной была идея спасения всех без исключения живых существ. На этом пути им помогают бодхисаттвы (букв. «обладающие просветленной сущностью») — святые, наделенные безграничным состраданием и любовью к людям и отказавшиеся ради их спасения от индивидуального достижения нирваны. Складывается обширный буддийский пантеон божеств и буддийская иконография в изобразительном искусстве.

Конфуцианство (кунцзя) — этико-политическое учение, возникшее в Китае, получившее название по имени основателя Конфуция (латинизированная форма от Кун Фуцзы) (551—479). Деятельность Конфуция заключалась в поисках путей к преодолению раздробленности Китая в «эпоху перемен», наставлениях правителям, как преодолеть хаос в стране, восстановить путь к гармонии и укрепить государство. В основе его учения лежат три постулата: соблюдение жесткой социальной иерархии (Конфуций называл это «выпрямлением имен»); гуманность (жэнь), когда правитель должен быть гуманным к подданным, выполнять роль строгого, но справедливого отца; сяо — учение о сыновней почтитель-

ности, что означало повиновение младших старшим и одновременно большое уважение к ним. Государь почитался как «сын Неба», перед которым он отчитывался. Семья рассматривалась как ячейка государства, а государство, в свою очередь, как большая семья. Конфуций не занимался вопросами религии, все его устремления были обращены к регулированию отношений в обществе. Тем не менее он переосмыслил культ Неба и предков, в котором, по его мнению, главное — соблюдение ритуалов и церемоний, обеспечивающих гармоничное соотношение между небом и социумом. Во всем должен лежать порядок, соблюдаться нравственные нормы. В искусстве конфуцианская линия выразилась в четкости и симметрии, скрупулезной разработке декора, в трудоемких технологиях, требующих большого терпения и мастерства.

Даосизм (даоцзя) возник в середине 1-го тыс до н.э. Основателем его считается Лао-цзы, создавший трактат «Даодэцзин» из пяти тысяч иероглифов. Основная идея — достижение единства с первоосновой мира через дао (досл. «путь»), т.е. путь Вселенной, общества, человека на пути познания законов бытия. Это постижение должно осуществляться через созерцание природы до полного слияния с ней. Отсюда и следование особому образу жизни, основанному на отказе от официальных установок, длительном пребывании на лоне природы, путешествиях в горах. Постепенно в период раннего средневековья даосизм приобретает черты мистицизма. Ученые-даосы занимаются поисками эликсира бессмертия, вырабатывают особый образ жизни, основанный на «недеянии» (увэй), и особую диету для очищения тела и продления жизни. Один из главных постулатов учения — естественность во всем (цзыжань) — становится важной категорией в искусстве, основанном на спонтанности творческого акта. Это обусловило особую экспрессию, свободу самовыражения, немногословность, асимметричное построение композиции, недосказанность, побуждение к домысливанию идеи зрителем.

4

Алексеев, с. 22.

5

Приведенная периодизация, наиболее часто встречающаяся в отечественной литературе о Китае, довольно условна, так же как и традиционная китайская периодизация, основанная на «династическом» принципе и принятая в зарубежной литературе. Вопросы характеристики общественных формаций в Китае и определения границ между ними до сих пор остаются дискуссионными. См. подробнее хронологическую таблицу в приложении.

6

Чань-буддизм – особое направление в махаяне, распространившееся вначале на юге Китая в VI в. под сильным влиянием мистического даосизма. По легенде, первым патриархом *чань*-буддизма был знаменитый индийский монах Бодхидхарма. Среди основных буддийских постулатов он выделяет идею об иллюзорности мира, воспринимаемого как сон, его непознаваемости логическим путем, невозможности объяснить истину даже после экстатического озарения, наступающего в результате длительной медитации. «Невыразимое нельзя выразить словами», но можно отразить его через движение, звуки, живописные образы и т.д., поэтому так велика роль военного и изобразительного искусства для передачи различных постулатов *чань*-буддизма.

Периодизация
китайской
истории

Рекомендуемая
литература

Summary

Периодизация китайской истории

Ок. 6000–2000 лет до н.э.	Неолит
XVI–XII вв. до н.э.	Династия Шан
XI в. – 771 г. до н.э.	Период Западной Чжоу
770–221 гг. до н.э.	Династия Цинь
206 г. до н.э. – 220 г. н.э.	Династия Хань
220–260 гг.	Период трех княжеств (Троецарствие)
265–581 гг.	Период правления Шести династий
581–618 гг.	Период Суй
618–906 гг.	Династия Тан
906–960 гг.	Период правления Пяти династий
960–1279 гг.	Династия Сун
907–1127 гг.	Династия Ляо
1127–1279 гг.	Династия Южная Сун
1279–1368 гг.	Династия Юань
1368–1644 гг.	Династия Мин
1644–1911 гг.	Династия Цин
Октябрь 1911 г.	Синьхайская буржуазная революция
1912–1926 гг.	Буржуазная республика
1926–1949 гг.	Республика Гоминьдан
1 октября 1949 г.	Провозглашение Китайской Народной Республики

Рекомендуемая литература

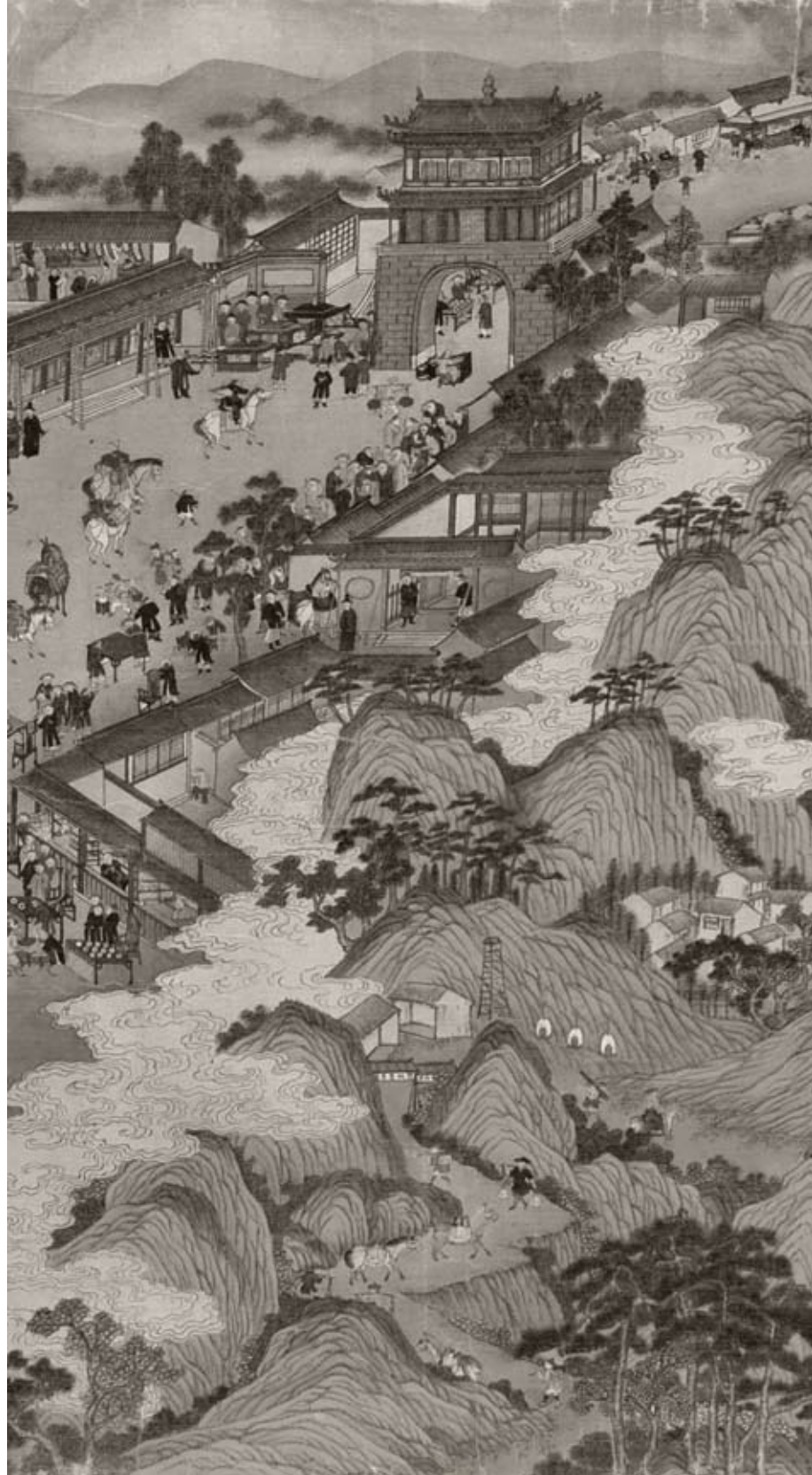
- Алексеев В.Н. *Китайская народная картина*. М., 1966
- Арапова Т.Б. *Китайский фарфор в собрании Эрмитажа (конец XIV – первая треть XVIII в.)*. Каталог. Л., 1977
- Белозерова В.Т. *Традиционная китайская мебель*. М., 1980
- Васильев Л.С. *Культы, религии и традиции в Китае*. М., 1970
- Васильев Л.С. *Проблемы генезиса китайской цивилизации*. М., 1976
- Виноградова Н.А. *Китайская пейзажная живопись*. М., 1972
- Виноградова Н.А. *Китай // Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока*. Москва–Дрезден, 1979–1980
- Виноградова Н.А. *Искусство Китая*. М., 1988
- Виноградова Н.А. *Китайские сады*. М., 2004
- Древнекитайская философия*. Т. I–II. М., 1972
- Завадская Е.В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. М., 1975
- Кузьменко Л.И. *Китайский фарфор XVII–XVIII веков*. М., 2009
- Малявин В.В. *Китайская цивилизация*. М., 2000
- Соколов-Ремизов С.Н. *Литература, каллиграфия, живопись*. М., 1985
- Сычев Л.П., Сычев В.Л. *Китайский костюм. Символика, история*. М., 1975
- Чжуан-цзы*. Перевод и комментарии В.В. Малявина. М., 2002
- Этика и ритуал в традиционном Китае*. М., 1988

Summary

The permanent exhibition *The Art of China* in the State Museum of Oriental Art numbers over 500 works. The peculiarities of the collection enable it to be shown in chronological order and works of art to be divided according to its forms in the relevant themed showcases. The exhibition's design makes use of the traditional Chinese fretted and embossed cupboards with open asymmetrical shelves.

The Chinese collection is the largest collection in the State Museum of Oriental Art, comprising almost twenty thousand museum pieces. The collection includes examples of paintings and drawings, porcelain and various pieces of decorative and applied art. Bronze vessels and mirrors, jade regalia and pretty burial figures, bronze and wooden sculptures represent the art of ancient and medieval China. Chinese classical paintings, drawings, vernacular *xuanhua* paintings, ceramics and porcelain, artistic lacquers and enamels, carved stonework and Chinese dresses have the greatest artistic value.

The exhibition guide provides an idea of the peculiarities of Chinese art, its forms and genres. The author dwells on such aspects as the Chinese ancient cosmological auspicious symbols, the traditional written culture and the aesthetics of the *study cabinet*, illustrating the guide with corresponding pieces from the museum's collection. The aesthetic features of Chinese painting and decorative art are examined in detail.





Государственный

МУЗЕЙ
ВОСТОКА

Серия

«Коллекции музея Востока»

Ответственный редактор
серии **А.В. Седов**

Лариса Ивановна

Кузьменко

«Искусство Китая

Путеводитель по

постоянной экспозиции»

На первой странице обложки:

Ло Пинь (1733—1799).

Каллиграф Ван Сичжи

с учеником, наблюдает за

гусем. 1797 г.

На последней странице обложки:

Фрагмент декора шкафа

XVIII в.

Генеральный спонсор музея



**MITSUBISHI
ELECTRIC**

Changes for the Better

Подписано в печать

22.07.2013

Печать офсетная.

Тираж 500 экз.