

Империя Тан

**618 - 907**



**Лунмэнь** – это комплекс буддийских пещерных храмов в китайской провинции Хэнань, в 12 км к югу от Лояна. Наряду с Могао и Юньганом считается одним из трёх наиболее значительных пещерных храмовых комплексов Китая. Высечен в **495—898** годах в известняковых скалах по берегам реки Ихэ. Обустройство храмов началось в 493 году во времена империи Северная Вэй, однако приблизительно 60 % статуй относятся ко времени империи Тан (VII—IX вв.).

Состоит из нескольких сотен пещер, главные из которых включают статуи буддийских божеств (в том числе **Будды Вайрочана**, 672—676, высота около 15 м), рельефы, изображающие монахов, небесных танцовщиц, торжественные процессии. Для монументально-величественной скульптуры Л. характерны изящество пропорций, графическая чёткость прорисовки деталей, сочетающаяся с пластически-мягкой трактовкой форм.

**Будда Вайрочана. Монастырь  
Лунмэнь. VII в.**



Данный перевод **Кумарадживы** является второй в мире печатной книгой. Её особенностью является фронтиспис, на котором изображён Будда в окружении святых, бодхисаттв, летающих апсар и двух львов. Перед алтарём с ритуальной параферналией сидит монах Субхути, задающий Будде вопросы, из ответов на которые и состоит текст Алмазной сутры.

В сутре описываются поведение, речь и образ мыслей Будды, которые стремятся постигнуть ставшие на путь бодхисаттв.

Кумараджива был известным буддийским монахом, которые последние годы своей жизни провёл в Китае и перевёл более 35 буддийских текстов на китайский язык, в том числе основополагающие памятники махаяны. У него было около 3 000 учеников.

Алмазная сутра (Китайский перевод с индийского), **868** год, Британская библиотека



Малая пагода диких гусей – это крупнейший памятник китайской архитектуры, возведённый из кирпича в Чанъане (Сиане) в то время, когда он был столицей династии Тан и самым населённым городом планеты. Малая пагода диких гусей была построена для размещения буддистских рукописей индийского происхождения по инициативе монаха-путешественника Ицзина, который смог уговорить императора Гао-цзуна в 707—709 гг., строительство во многом спонсировали наложницы императора.

Малая пагода диких гусей. Сиань. В.  
Р. (VII в.)



Большая пагода диких гусей – это кирпичная пагода, построенная в **Чанъане (Сиань)** в то время, когда он был столицей китайской **империи Тан**. Большая пагода возведена под влиянием индийского зодчества в 652 году и первоначально состояла из пяти ярусов, на которых были помещены буддистские статуи и реликвии, собранные во время своих путешествий **Сюаньцаном** (китайским буддийским монахом, ученым и философом, придворным переводчиком и путешественником). В 704 г. **императрица У** распорядилась надстроить пагоду ещё пятью ярусами. Три верхних яруса изрядно пострадали во время средневековых войн, и их пришлось снести. В настоящее время пагода семиярусная, возвышается на высоту 64 метров; с верхнего яруса открывается вид старинного города. Вокруг пагоды — буддийский монастырь с большим парком, в парке стоит памятник Сюаньцану, парк украшен памятниками выдающихся китайских поэтов, мыслителей, художников, учёных.

Большая пагода диких гусей. Сиань. В.  
Р. **(VII-VIII вв.)**



Ян Либэнь принадлежит к крупнейшим художникам раннего периода династии Тан. При императоре Тайцзуне Ян Либэнь был назначен на должность заместителя начальника ведомства наказаний. Однако главными его занятиями, судя по всему, были различные художественные проекты и живопись. В 650 г. трон перешёл к сыну Тайцзуна императору Гаоцзуну (650—683). Ян Либэнь служил при нём главным архитектором, затем занял его должность министра общественных работ, получил пост премьер-министра, стал главой императорского законодательного управления.

Искусство Ян Либэня укладывалось в понятие «жанровая живопись» (**жэнью** - "живопись фигур") и тематически было весьма разнообразным. Этот жанр изначально носил назидательный, дидактический характер.

Среди дошедших до наших дней произведений Ян Либэня в первую очередь упоминают два свитка — «Императорский паланкин» и «Властелины разных эпох». Стоит отметить, что большинство его работ не дошли в оригиналах, а были скопированы в сунскую эпоху (IX-XI вв.).

«Властелины разных эпох» - это самый известный свиток из всех, что приписывают Ян Либэню. Он имеет внушительные размеры и на нём изображены тринадцать китайских правителей от династии Хань (206 до н. э. — 220 н. э.) до династии Суй (581—618). Физическое состояние свитка с течением времени сильно ухудшилось, и учёные до сих пор спорят о его авторстве.

Однако независимо от того, кто его создал, свиток обладает всеми характерными особенностями раннетанских произведений, выполненных для назидательно-политических целей. Главной его особенностью является строгий консерватизм, как в содержании, так и в изобразительном стиле. Он продолжает известную, по крайней мере, с ханьских времён дидактическую традицию, в рамках которой исторические персонажи служат в качестве политических и нравственных примеров.

Ян Либэнь. «Властелины разных династий»,  
VII век, династия Тан  
(Император Фэй династии Чэнь)



# Империя Сун

## 960 - 1279

Стоит отметить особый статус Сунской империи. Сун была относительно слаба политически, но этот период стал наиболее значимым для процветания прикладных искусств за всю историю Китая и, по мнению многих историков искусств, наивысшей точкой их развития. Особенно процветало гончарное дело и живопись. Этому поспособствовала и сверхразвитая урбанизация страны: в период Южной Сун столица Китая была самым крупным городом на планете. Культура городской светской жизни была на высочайшем уровне, предметная среда соответствовала высоким эстетическим требованиям элит.



Цуй Бо был ведущим художником империи Сун в 1050-1074 гг.. Как и большинство художников того времени, Цуй Бо в равной степени владел искусством станковой и монументальной живописи, создавая храмовые и дворцовые стенописи. Он работал, кроме стиля **Хуа-няо**, практически во всех существовавших в то время жанрах:

- **пейзажи Шань-Шуй** («живопись и изображение гор и вод»),
- **Жень-В** («живопись и изображение фигур») и др.

Художник Цуй Бо создал около 240 картин. Несмотря на разносторонний талант, в историю китайской живописи Цуй Бо вошел как выдающийся мастер жанра цветы и птицы, точнее, в двух тематических направлениях этого жанра: «пернатые» (Цинь-няо) и «живопись бамбука» (мочжу). Любимыми объектами творчества художника были утки, гуси, лебеди, цапли, а из представителей китайской флоры — ива и бамбук, хотя он обращался также и к другим подобным образам. Цуй Бо досконально знал привычки многих животных, что позволяло ему творить в «необузданно-свободной манере». Он создавал более непосредственные и выразительные композиции, чем многие из его предшественников.

Цуй Бо. «Заяц и сойка», **XI** в.,  
династия Сун



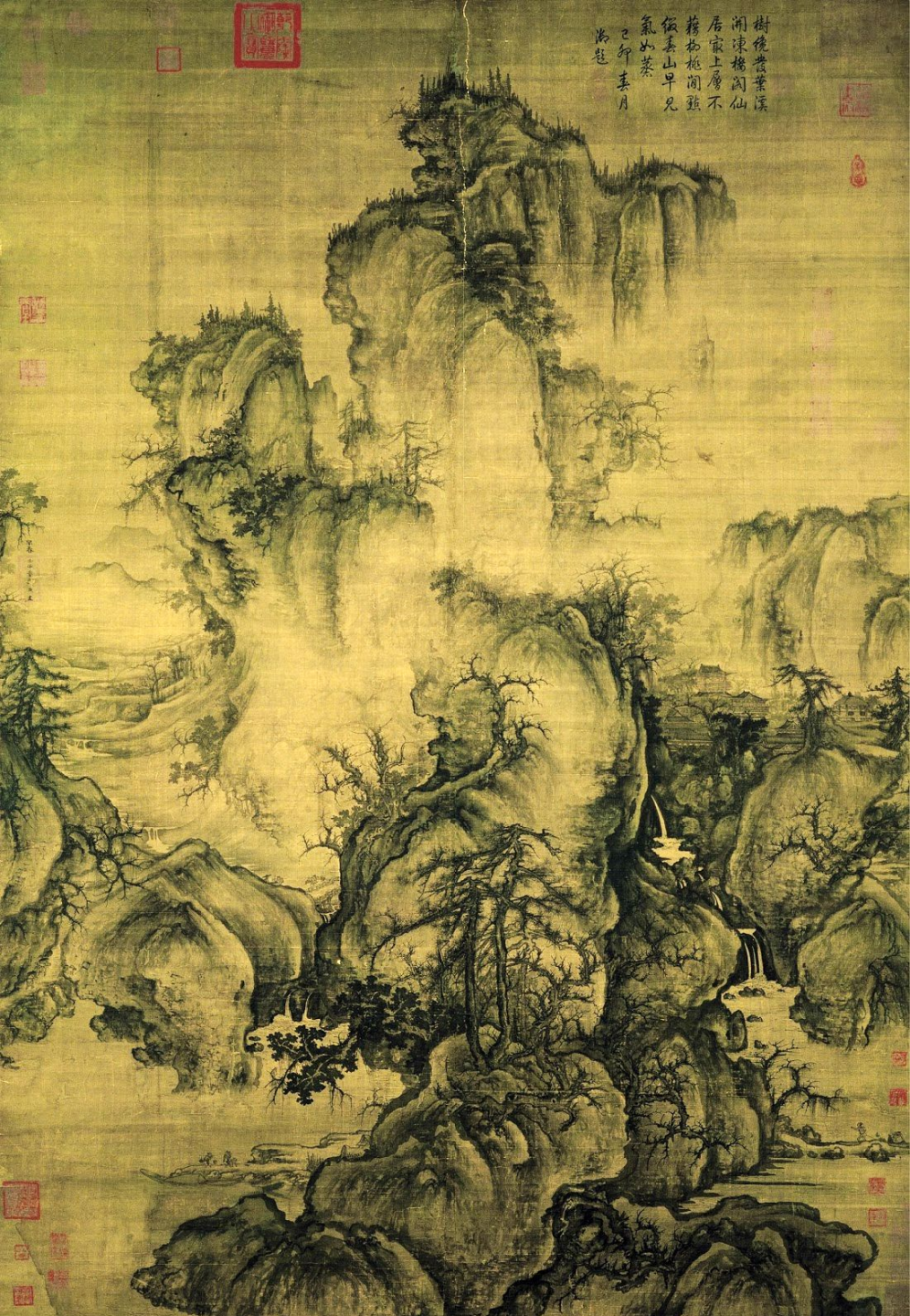


Судя по сохранившимся картинам Цуй Бо, которых известно около 10, он обладал различными живописными техниками и стилистическими манерами. Наибольшей популярностью пользуются работы Цуй Бо из коллекции Национального дворцового музея в Тайбэе: «Бамбук и чайка» и «Пара соек», другое название — «Две сойки, недовольные зайцем».

На первой картине изображен момент приближения бури: высокие стебли бамбука прогибаются под порывом ветра, преодолевая ветер упорно движется белая птица, внешне больше похожая на цаплю, чем на чайку (картина называется «Бамбук и цапля»). Эффект движения птицы навстречу ветру достигается использованием нескольких художественных приемов: цветовой контраст между фигурой цапли и стеблями бамбука с длинными листьями, развивающимися по ветру, а также оригинальное композиционное решение, при котором птица расположена поверх зрителя и показана на фоне «глубокого» пространства, создающего впечатление её перемещения с нижней левой части свитка в самый центр художественного пространства.

Изображение Цуй Бо в композиции жанра **хуаняо** животных, птиц и растений, имеющих сходные смысловые значения, со временем превратилось в общепринятый художественный приём, получивший широкое распространение в живописи эпох Мин и Цин.

Цуй Бо. «Бамбук и чайка», XI в.,  
династия Сун



Го Си - лучший китайский пейзажист XI века, вошел в историю искусства, как завершитель традиции **монументального монохромного пейзажа**. Первые крупные работы художник создавал в императорском дворце, расписывая монументальными пейзажами ширмы и стены-перегородки. Наряду со своим коллегой Цуй Бо, Го Си становится личным художником императора Шэньцзуна, не просто выполняющим его заказы, но отражающим в произведениях вкусы и предпочтения своего патрона.

Сохранилось двенадцать живописных свитков, которые традиция связывает с именем Го Си, однако, по мнению ряда специалистов, подлинными можно считать только три. Среди них несомненным шедевром является «Ранняя весна» (Гугун, Тайбэй). Эта картина, была написана в 1072 году для императора Шэньцзуна. Как обычно бывает в китайской живописи, у картины есть символический смысл — это не просто великолепно выполненный пейзаж, но метафора раннего пробуждения весны, с первыми ручьями, и первыми ощущениями, которые переживает человек в это время — смутным томлением и пьянящим предвкушением грядущей радости. Картина выполнена характерным для Го Си «детальным стилем», который отличается от стиля его великого учителя-предшественника — Ли Чэна. В ней художник применяет разного размера кисти, разную тушь, которую он накладывает в несколько слоёв, в ней видна свобода владения кистью, какая бывает у опытного мастера в расцвете лет. Картина является эталоном китайского национального пейзажа.

Го Си. «Ранняя весна». **11** век.  
Династия Сун



Го Си. «Осень в долине Желтой реки»  
(фрагмент). 11 век. Династия Сун

Свои представления о живописи Го Си и высказывал, и записывал. Из этих отрывочных записей его сын составил трактат, озаглавленный «Записки о высокой сути лесов и потоков», который преподнес императору. Трактат состоит из двух частей — «Наставление о горах и водах» и «Тайны живописи». Согласно трактату, художник считает картину своеобразным психологическим портретом автора, подчеркивая высокий смысл личности и благородства художника. То есть, художник особо выделяет необходимость совершенства личности мастера. Другим важным аспектом произведения живописи он считает поэтичность, приводя принадлежащую неизвестному автору фразу: «Поэзия — это лишенная формы живопись; живопись — это обретшая форму поэзия». «Тайна пейзажа» раскрыта Го Си в том же плане, что и в трактате его предшественника Ли Чэна. Оба теоретика следуют принципам пейзажного искусства, которые сформулировал танский поэт и художник Ван Вэй (701—761).



Ма Юань. «Утки, скала и мэйхуа». 12 век. Династия Сун



Ма Юань. «Ученый со слугой на горной террасе». 12 век. Династия Сун

Сунский художник Ма Юань известен своими лаконичными монохромными пейзажами (тушь или акварель). Живописная манера его и Ся Гуя получила название школы Ма-Ся.



Блюдо Жу. Ок. **X-XI**  
вв. Династия Сун

Такой голубоватый оттенок глазури был характерен для раннего периода эпохи Сун.

Печь Жу утвердили в качестве Гуан Яо (Императорской печи) в **Сунскую эпоху (960-1279 н.э.)** Она стала лучшей из 5 главных императорских печей (также – Гуань, Дин, Цзюнь, Гэ) и может похвастаться большой репутацией в истории китайской керамики.

Сун славится и бурным развитием чайной культуры: чай стал для людей повседневным и бытовым, как рис и соль, светским, как вино. Чайные дома выросли, как грибы, появились чайные ярмарки, школы, конкурсы мастеров – одним словом, чай стал моден.

Касательно характера Жу Яо – помимо искусной технологии производства, изделия обладали простыми, но изящными формами, а цвета глазури были ровными, густыми и глубокими, что сильно отличало их от броского стиля Танской эпохи. Объединяющий термин для оттенков - Селадон, или Цинци - по китайски. Цин - все оттенки зеленого, кроме классического зеленого из китайской пятицветной гаммы росписи. Оттенки Жу Яо могут обозначаться и как Тьен Цин - небесный Цин. Ревностный даос Хуэй-цзун, восьмой император династии Сун, описывал селадоновый лазурно-голубой оттенок как воплощение философской идеи объединения воли человека и воли небес.

За счет разной степени спекаемости (усадки) основы и обливки возникают трещинки. Трещинки могут быть прямыми и косыми, могут прорисовываться мелкой и крупной сеткой. Так, художественные характеристики изделий Жу Яо можно суммировать: *"Голубой, как небо, гладкий, как агат, напоминающий жилки на крыле цикады и разбросанные по небу звезды"*.



Чаша. Ветви и птицы.  
Молочно-белая глазурь.  
Династия Сун

# Империя Юань

**1279 - 1368**

Это монгольское государство, основные территории которого представлял завоеванный Китай.



Основателем империи Юань был монгольский хан Хубилай.

В 1273 году Хубилай ввёл в обращение банкноты, известные как чао. Бумажные деньги выпускались и использовались в Китае и до Юань; к 960 году империя Сун, испытывая недостаток меди для чеканки монет, выпустила первые банкноты, находившиеся во всеобщем обращении. Однако во времена Сун бумажные деньги использовали наряду с монетами. Юань была первой империей, использовавшей бумажные деньги в качестве преобладающего средства обращения. При Юань банкноты изготовлялись из бумаги, полученной из коры шелковицы.

Банкнота и печатная форма эпохи Юань, **1287** год





Чжао Мэнфу. «Чужеземный царь на охоте»». 13-14 вв.

Одним из наиболее выдающихся китайских живописцев был Чжао Мэнфу, живший как в сунский период, так и в эпоху Юань. Монгольское завоевание внесло раскол в ряды китайского образованного класса; часть интеллигенции категорически не принимала завоевателей, и отказалась занимать посты на государственной службе. Часто эти люди «иминь» просто бедствовали, но не утрачивали своих идеалов и присутствия духа. Одним из таких патриотов был **Цянь Сюань**, художник и учёный, собравший в Учэне вокруг себя единомышленников в объединение, известное в истории как «**Усин ба цзюнь**» (восемь талантов/благородных личностей из округа Усин), в котором культивировались традиционные китайские ценности, и восхвалялось блестящее прошлое Китая; в искусстве члены кружка ориентировались на старинные образцы, имея целью сохранение национальных художественных традиций в условиях монгольского владычества. Чжао Мэнфу примкнул к ним; Цянь Сюань, стал его близким другом и, вероятно, первым настоящим учителем.

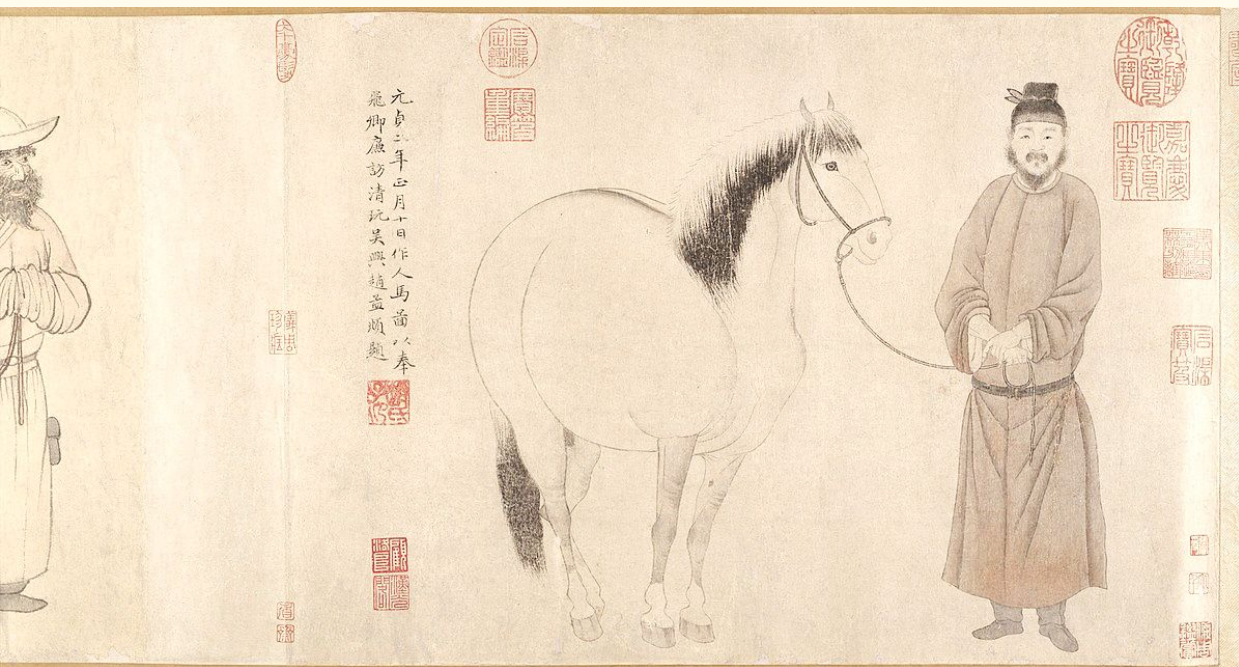
Однако в 1286 году Мэнфу решил пойти на государственную службу. Люди, подобные Чжао, представлявшему сунский императорский дом, были необходимы Хубилаю для придания легитимности своему режиму в глазах китайцев. В глазах же патриотически настроенной интеллигенции Чжао стал изменником; особенно унижительно было то, что член поверженного императорского клана пошёл в услужение к варвару. Тем не менее, судя по тому, что дружеские отношения между Чжао Мэнфу и Цянь Сюанем не прекратились, многие лоялисты того времени поняли и приняли его поступок, а сама ситуация с его переходом на службу была сильно поляризована позднейшей исторической традицией. В среде китайских учёных суровая критика в отношении Чжао продолжалась долгое время. Он примирился со своей судьбой, исповедуя учение «чаоинь» («отшельник при дворе»), и воплотил свои взгляды при помощи поэзии и живописи. Концепция «чаоинь» основана на вере в возможность чисто внешнего участия в политической карьере, в то время как в душе человек мог оставаться отшельником, бережно охраняющим свой дух от окружающей скверны.



Чжао Мэнфу. «Осенние краски гор Цао и Хуа». Фрагмент одноименного свитка

Картина «Осенние краски гор Цао и Хуа» была создана в 1296 году, через три месяца после того, как Чжао по причине болезни вынужден был покинуть придворную службу. Исследователи отмечают, что если «Мысленный пейзаж Се Ююя» был довольно оптимистическим воплощением веры в возможность успешной карьеры при дворе Хубилая, то этот пейзаж, вероятно, стал выражением возвращения в усинский круг интеллигентов-лоялистов «иминь», которое произошло после ухода с придворной должности. Изображение размеренной сельской жизни с рыбаками в ассоциативном ряду чиновников было обычно связано с отставкой или уходом на покой.

Это произведение оказало сильное влияние на развитие китайской живописи, и вызвало самые большие споры. Картина далека от того, чтобы быть точным визуальным отчётом об увиденном, тем не менее, она в чём-то напоминает картину-карту, выполненную в архаичной манере.



Неся службу при монгольских императорах, Чжао более всего прославился как мастер изображения лошадей. Следуя «духу древности», Чжао иногда изображал лошадей с искажёнными пропорциями. В своём стремлении упростить и геометризировать их формы он приходил к тому, что кони у него иногда похожи на накачанные баллоны. Судя по всему, Чжао стремился в простоте соперничать с ещё более незатейливыми изображениями, которые были для него верхом безыскусности.

В свитке «Кони и конюхи» Чжао написал одно изображение коня с конюхом, остальные принадлежат его сыну Чжао Юну и внуку Чжао Линю.

Чжао Мэнфу. «Конь и конюх». Фрагмент свитка  
«Кони и конюхи». **1296** год

Чжао Мэнфу. «Купание коней». Ок. 1295



Кроме рисунков тушью, и рисунков с подкраской, Чжао писал полихромные свитки на шёлке с густым наложением минеральных красок (**гунби**), в которых отразил разные жанровые сценки с участием коней. Среди наиболее известных — «Купание коней», на котором изображены 14 коней и девять конюхов. Эту картину считают панегириком Хубилаю, и его способности воспитывать таланты империи разной национальности, каждого из которых символизирует конь.



Чжао Мэнфу. «Десять хризантем». 1305 год

Чжао Мэнфу прославился своими пейзажами и конями, но он работал и в других традиционных жанрах: живопись фигур, цветы-птицы, живопись бамбука, создавая произведения, выполненные в любой живописной технике. Примером работы Мэнфу в жанре «цветы-птицы» является свиток «Десять хризантем», на которой художник в лучших традициях северосунского реализма изобразил десять кустиков хризантем разного цвета. В связи с этой замечательной работой исследователи напоминают, что его друг и учитель Цянь Сюань был известен в первую очередь как мастер жанра «цветы-птицы», однако полихромные картины с изображением цветов у Чжао крайне редки.

Хризантемы — символ отрешённости, возвышенного одиночества — в китайском искусстве были излюбленным поэтическим сюжетом, поэт Тао Юаньмин создал множество высоко оценённых стихов о хризантеме.



Ни Цзань – известный китайский художник эпохи Юань (1271-1368). Его юность прошла в тиши богатой помещичьей усадьбы, которая славилась своим роскошным парком, известным под названием «Лес заоблачных высей», в котором были построены многочисленные беседки и павильоны с поэтическими названиями — «павильон светлой печали», «грот белоснежного журавля», «беседка беззаботного покоя» и т. д. В имении была богатая библиотека по различным отраслям знаний, а также коллекции древней бронзы, старинных музыкальных инструментов, и произведений живописи и каллиграфии, которые хранились в одном из павильонов парка. Здесь собирался небольшой круг литераторов и художников, близких семейству Ни. До середины своей жизни Ни Цзань в этом тихом уголке изучал науки и искусство. Поступать на государственную службу он не захотел.

Однако этот идеальный мир вскоре был разрушен. В 1330-х годах по стране прошла череда природных бедствий. Монгольская администрация для пополнения казны обложила тяжёлыми налогами самые богатые семейства. Многие из них вынуждены были продать имущество, или, чтобы избежать налогов, передать свои имения буддийской или даосской церкви.

В 1340-х годах начались широкие крестьянские восстания, а самое большое из них — Восстание красных повязок, начавшееся в 1351 году, ещё больше разорило регион. Вскоре после этого Ни Цзань со своей семьёй отправляется в то, что превратилось в 20 лет скитаний по рекам и озёрам, расположенным между Сучжоу и Синьцзяном. Большую часть времени он проводил в домике на лодке, изредка останавливаясь у знакомых или друзей, и расплачиваясь за их гостеприимство своими картинами.

Ни Цзань. «Деревья в долине реки Юшань». 1372 год

В своих произведениях Ни Цзань выражал только себя, своё мироощущение. Его пейзажи, безлюдные, пустынные и прозрачные, можно рассматривать как символы возвышенной независимости от общества, и как стремление к чистому, простому и спокойному миру.

Тип пейзажа, который ассоциируется с именем Ни Цзаня — это монохромные изображения самых разных речных берегов, выполненные в эскизной манере, в которых на переднем плане, как правило, выделяются своими силуэтами деревья на фоне широкого речного простора.

Его пейзажная формула: высокий горизонт, которым заканчивается широкое речное пространство, и верхушки стоящих на переднем плане деревьев, которые недостаточно высоки, чтобы скрыть виднеющиеся вдали горы.

В эпоху Юань была мода изображать тихие неприметные уголки природы, однако таким образом, чтобы они приобретали вид важный и многозначительный. Картина Ни Цзаня продолжает эту линию. Разреженный рисунок, выполненный в основном сухой кистью, создает эффект дематериализованности всех предметов картины, освобождая их от веса и массы.



Империя Мин  
**1368 - 1644**





Центральное сооружение Пекина минского времени — императорский дворец Запретный город — очень органично включено в ансамбль города. С холмов Мэй-шань видны постройки, образующие основную магистраль дворцового комплекса, и хорошо ощущается общий динамический ритм, созданный повторением то высоких, то более низких зданий, увенчанных то одной, то несколькими словно взлетающими и опускающимися глазурированными золотистыми черепичными крышами, гибкие и пластические линии которых беспрерывно повторяются в различных сочетаниях и вариантах.

Запретный город. Пекин. Начало **15**  
века. Династия Мин



За первой площадью Запретного города следует вторая, завершающаяся дворцовым сооружением Тайхэдянь (Зал высшей гармонии), где император устраивал основные приемы. Здание расположено на главной оси и, так же, как и вся площадь, представляет вариант первого ансамбля. Однако белокаменная платформа, на которой помещено здание, служит базой и двум другим сооружениям, что вносит в ритм ансамбля большое разнообразие.

Зал высшей гармонии. Запретный город. Пекин. Начало **15** века. Династия Мин



Внутри Тайхэдяна, разделенное только колоннами пространство воспринимается во всем его огромном масштабе. Потолки, сохранившие облик минского времени, декорированы узором из плоских кассет, в каждой из которых вписан круг с изображением дракона. Колонны наверху увенчаны заменяющими капители деревянными резными кронштейнами — доугунами, развернувшимися в обе стороны наподобие крыльев. Тяжелые и массивные доугуны сунских зданий в минское время сменяются более мелкими, дробными, со сложной и богатой декорировкой. Сама роль доугунов в конструкции становится в это время значительно менее важной.

Тронный зал. Запретный город. Пекин.  
Начало 15 века. Династия Мин

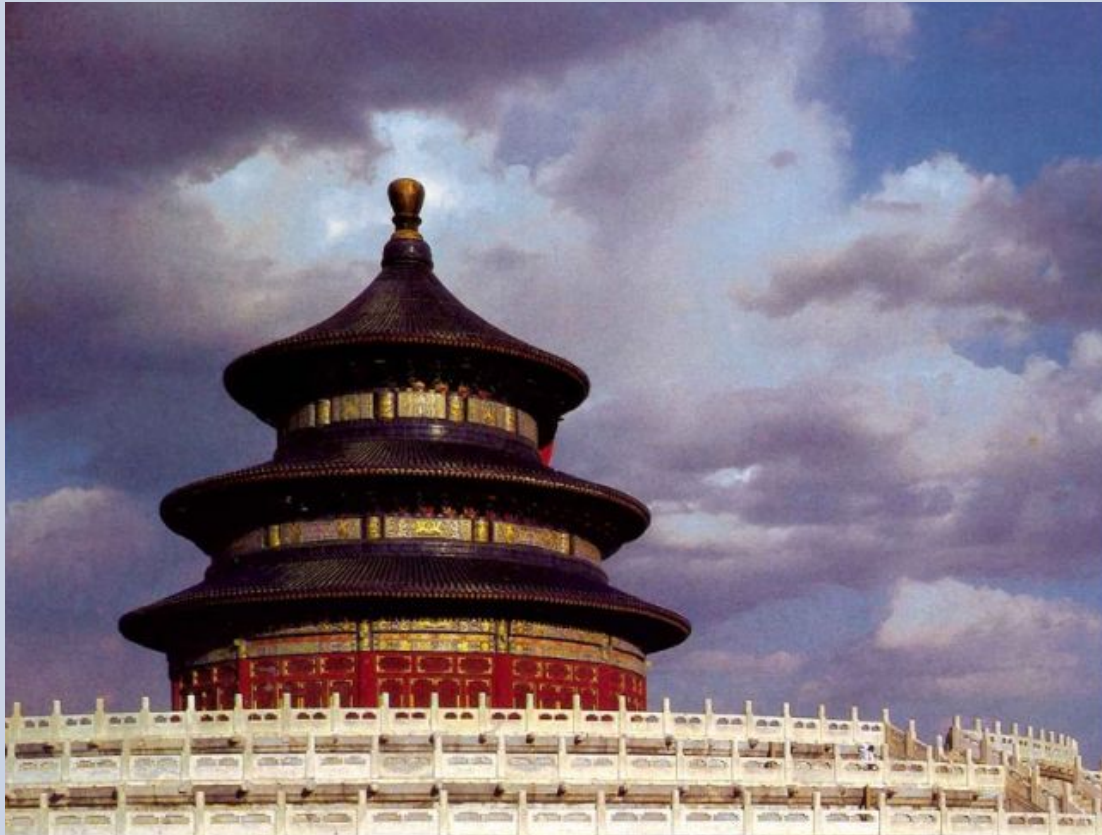


Алтарь Неба в комплексе «Храм Неба», Пекин, **1420** год (Династия Мин)

Храм Неба – это храмово-монастырский комплекс в центральном Пекине, включающий единственный храм круглой формы в городе — Храм Урожая. Храм неба расположен к юго-востоку от императорского дворца. Появился он в то же время, что и Запретный город, и первоначально действовал как храм Неба и Земли. Храм Неба раскинулся на огромной площади в южной части Внешнего города, вдали от городской суеты. Считалось, что такое окраинное положение способствует свободному общению императора, сына Неба, со своими божественными предками.

Главный зал находится в здании округлой формы, с крышей из синей (как небо) черепицы, крыша состоит из трех ярусов, и поддерживают ее двадцать восемь довольно массивных столбов. И число их совсем не случайно — посередине находятся четыре столба, символизирующие времена года, затем идет еще один ряд из двенадцати колонн, символизирующих месяцы в году, а за ними еще один такой же ряд, символизирующий двенадцать часов. К тому же каждая из двадцати восьми колонн соответствует созвездиям на ночном небе.

Уникальным является и алтарь храма, он состоит из нескольких ярусов, выложенных из мраморных плит, число которых неизменно кратно девяти, так как эта цифра символизирует наивысшую силу в китайской философии. Более того, если встать посередине верхней плиты и что-нибудь сказать, возникает сильный резонанс, и даже шепотом произнесенные слова звучат величественно.



Алтарь Моления об урожае в комплексе «Храм Неба», Пекин, **1420** год (Династия Мин)

Циняньдянь или Храм богатого урожая расположен посреди мощной каменной просторной квадратной, окруженной стенами площади, на которой он высится, как сияющий остроконечный холм. Широкая белая с резными перилами мраморная терраса, служащая ему основанием, сама состоит из трех ярусов, расположенных концентрическими кругами. Круглое в плане, с тремя коническими крышами здание храма (высотой 33 м) воспроизводит и завершает тот нарастающий ритм, который ощущается в его ступенчатом основании. Четкая и спокойная линия силуэта придает всему облику храма благородство и сдержанную простоту.

Внутреннее пространство кажется большим, так как, не будучи ничем ограничено, оно устремлено ввысь, подчеркивая и изнутри мягкий и плавный взлет всего здания кверху. Снаружи тройные крыши создают иллюзию нескольких этажей, внутри же это ощущение сразу исчезает. Высокие круглые массивные колонны поднимаются вплоть до стен второго яруса, откуда кверху начинает восходить ступенчатый многогранный свод, постепенно суживающийся и завершающийся почти плоским куполом. Плафон купола разделен радиально кассетами и увенчан в центре рельефным изображением дракона. Переходы от яруса к ярусу отмечены и снаружи, и изнутри системой доугунов. Таким образом, конструктивные особенности выявлены со всей очевидностью и использованы в качестве декоративных мотивов.



**Цветы и птицы (хуаняо)** - жанр китайской пейзажной живописи, основным предметом которого являются растения, птицы, звери либо насекомые. Тот жанр оказал большое влияние на всё китайское прикладное искусство в Средние века. Аналогично другим китайским жанрам произведения-хуаняо содержат поэтические ассоциации и намёки, доступные образованным китайцам своего времени. Художники обычно писали картины в этом жанре на вертикальных и горизонтальных свитках, также встречаются они на веерах, альбомных листах и почтовой бумаге.

Вся китайская пейзажная живопись уходит корнями в древний культ природы, а также философские течения, стремящиеся понять природу, описать её и классифицировать — даосизм, конфуцианство и буддизм. Популярность данного жанра увеличил, в числе прочего, подъём неоконфуцианства, содержание и характер которого удачно совпали с «цветами и птицами», а также тот факт, что интеллектуалы традиционно ассоциировали себя с «учёными» птицами, а не с «сильными» зверями. В период Сун (X—XIII века) пейзаж и, особенно, хуаняо сильно возвышаются, усиливается литературное влияние на них. Мода на хуаняо не сходит ещё долго: в период Мин (XIV—XVII столетия) он продолжал оставаться одним из излюбленных жанров.

Символом несгибаемости и благородной чистоты стала цветущая дикая слива — мэйхуа. Художники и поэты восхищались её способностью оставаться живой даже в мороз, а также символизмом цветов-ян, растущих на дереве, корни которого уходят в землю-инь и так далее; о мэйхуа говорили, что она должна сочетать в себе чистоту бамбука и стойкость сосны.

Бянь Вэньцзин. «Весенние птицы и цветы». Династия Мин (?), XV век



Цю Ин не был придворным художником; он не был ни монахом, ни чиновником, этот человек «сделал себя сам», родившись редким «самородком», и добившись высоких художественных достижений упорным трудом. Жизнь художника протекала во время правления династии Мин (1368—1644).

Цю Ин родился в бедной семье, он начал трудовую жизнь с того, что красил стены, двери и карнизы домов. Цю Ин тщательно изучал технику работы старинных мастеров, и вскоре мог с такой степенью точности копировать их картины, что его имитации принимали за подлинники даже самые опытные собиратели живописи. В конце концов, его стали приглашать в дома известных коллекционеров не только для того, чтобы скопировать или отреставрировать старинные картины, но и написать свои. Обладая блестящим интеллектом и огромным трудолюбием, Цю Ин изучил все тонкости мастерства своих предшественников, а далее постепенно создал свой собственный стиль, которым впоследствии так восхищались интеллектуалы. В Сучжоу, где множество ученых-книжников занимало посты в местной административной иерархии, трудяга Цю Ин со своим скромным социальным положением никогда не мог быть поставлен вровень, например, с известными художниками эпохи. Кроме того, среди китайских ученых-чиновников со времен Ван Вэя (699—759) бытовало твердое убеждение, что истинную живопись может создавать только тот, кто возвышен, и свободен от необходимости зарабатывать искусством на кусок хлеба. Однако в случае с Цю Ином даже самые консервативные сторонники подобных взглядов вынуждены были признать превосходство его таланта, несмотря на отсутствие у него книжной образованности и то, что на жизнь он зарабатывал исключительно своим искусством.

Цю Ин. «Два интеллектуала под банановым деревом». XVI в.



Цю Ин. «Рыбак-отшельник в долине лотосов». XVI в.

Главный творческий вклад Цю Ина заключается в том, что он оказался способным преобразовать детальный, с наложением густых красок стиль, как в живописи фигур, так и изображении сине-зеленого пейзажа, который к тому времени находился в застое, и стал общим местом. Преобладавшие в его эпоху художники-интеллектуалы видели себя утверждающими классическую простоту над современной усложненностью, и глубину смысловых оттенков и исторических ассоциаций над поверхностью. Цю Ин понял эти настроения, и сохранив свой изначально ремесленный дух, добился тонкости в исполнении, не принеся в жертву модную в его время усложненность и даже некоторую пышность в изображении. Его искусство вышло далеко за рамки того, что делали художники-интеллектуалы. В его работах с детальным пейзажем отличительной чертой стал синтез реального и фантастического.

Кроме работ в детальном стиле с применением ярких красок, художник создавал монохромные произведения и рисунки с легкой подкраской. Некоторые похожи на рисунки-наброски, в них видна раскованная работа кистью — мазки там простые и произвольные, но всё-таки не грубые, а достаточно изящные. Примером может служить работа «Два интеллектуала под банановым деревом».



**17-18** вв.

Упадок культуры



В русле продолжения традиционной живописной манеры в китайской живописи империи Цин появлялись и новаторские методы работы. В первую очередь, они связаны с именем художника Юнь Шоупиня. Главным его творческим достижением считается разработка в полихромной технике «бескостного метода» (могу-хуа) изображения растений с помощью плотных цветowych размывок, ранее применяемого мастерами хуаняо только в монохромном варианте.

Юнь Шоупин. «Пионы». XVII век.  
Династия Цин



Сунская живопись продолжала вдохновлять китайских художников и в 18-19 веках. Однако, их произведения явились своеобразным синтезом традиционных и современных им тенденций. В 19 веке на смену Школе четырех Ванов пришла Школа четырёх Жэней. Один из её художников, Жэнь Бонянь, прославился произведениями в жанре «цветы и птицы». В начале творческого пути живопись Боняня отражала явное влияние художников времён династии Сун, но позже он перешёл на более свободный стиль, стал использовать более свободный и размашистый мазок. В его произведениях исчезла детализация, столь характерная для сунской живописи, изображаемые предметы стали более условны.

Жэнь Бонянь. «Ягоды у скалы». XIX век.



Джузеппе Кастильоне. **XVIII** век.

Постепенно, в 17-18 вв. при дворе династии Цин стали появляться художники-иностранцы, что, в свою очередь было обусловлено ростом популярности западной живописи в Китае. Одним из таких мастеров был Джузеппе Кастильоне, итальянский монах-иезуит и миссионер, получивший должность придворного художника при китайском императорском дворе. Его творчество характеризуется смесью европейской техники и традиционных китайских сюжетов.



«Конфуций объезжает царства». Лубок. Рубеж **19-20** вв.  
Хранится в этнографическом музее Санкт-Петербурга

В 17 — начале 19 в. ведущее положение в изобразительном искусстве постепенно переходит от классического профессионального искусства к более популярным видам — гравюре, иллюстрации и лубку. Особенное значение приобрели произведения подобного рода, широко иллюстрирующие популярные старые и современные романы, сюжеты китайской истории. Во многом, подобные работы были ориентированы на «сувенирную» торговлю с западными странами. Если в 17 в. лубок еще по стилю следует традиционной живописи, то в середине 18 в. он отходит от нее, приобретая свое индивидуальное содержание, свой образный и художественный строй. Лубок этого времени отличается от живописи тем, что в нем отсутствуют черты застойности, уже характерные для официального искусства. Сюжеты лубка 18 в.— это изображение детей, красавиц, сцены из истории и современной действительности, иллюстрации к популярным литературным произведениям, народным легендам и т. д. Изящество, свежесть, яркость и нарядность характерны для лубка 18 в. Декоративные качества имеют в нем весьма важное значение.



Европейские исследователи обратились к китайскому фарфору во второй половине XIX в. Классификация материала, описание типов фарфоровых изделий, таблицы производственных марок. Известный специалист XIX в. Э. Грандидье, наряду с классификацией произведений по принципу декорировки, впервые ввел в искусствоведческий арсенал такие понятия, как

- «черное семейство» - многоцветные орнаменты на насыщенном черном фоне
- «розовое семейство» - использование розовой краски, приготовленной из специально обработанного золота.
- «зеленое семейство» - фигуры и цветы, выполненные в красных и синих тонах, но с доминирующим зеленым цветом различных оттенков на белом фоне.

Характеризующиеся преобладанием эмали того или иного цвета в общем колорите росписи. Эта терминология была воспринята многими зарубежными и отечественными исследователями и широко применяется по сей день.

Ваза «Чёрное семейство». Фарфор,  
**17-18** вв.



Особенное развитие получают разнообразнейшие жанровые, мифологические и придворные сцены на лоне природы, на фоне архитектуры и т. д. Подчас при изображении на блюдах бытовых сценок не дается никакого дополнительного орнамента, так что сам рисунок, заполняя всю композицию, превращается словно в оформленную круглой рамой картину. Появляются изображения сцен труда, простого люда.

«Старик и мальчик». Зелёное семейство. **17-18** вв.



Особенной известностью пользуется фарфор «зеленое семейство», названный так европейцами за преобладающий в узоре зеленый цвет. Роспись, в которой насчитывалось кроме зеленой несколько красок — желтая, фиолетовая, розовая, красная, синяя, кирпично-пурпурная и черная, — отличалась большим колористическим разнообразием.

Лев. Зелёное семейство. **17-18** вв.





Чаша с пионом. «Розовое семейство»

В первой половине 18 в. появляется много новых цветов и техник: «пламенеющий», переходящий из голубого к красным тонам, густокрасные глазури и, наконец, так называемое «розовое семейство», где для чистой основной розовой гаммы употреблялось в небольших количествах золото. Удивительно красивы и благородны черные блестящие гладкие сосуды то в форме фляги, то амфоры, покрытые зеркально-черной глазурью и изготовлявшиеся с применением марганца.

**Садово-парковые  
ансамбли, архитектура  
16-19 вв.**



Остатки дворца Юаньминьюань (Старый летний дворец в Пекине). **XVIII** век.

В начале 18 века на территории Ихэюаня был построен Юаньминьюань, так называемый «Старый летний дворец», разрушенный в 1860 году в ходе опиумных войн. Руина дворца сохранены до сих пор, как символ национального унижения. Данный дворец был выстроен в соответствии с пришедшей в цинский Китай модой на западной искусство. В строительстве принимали участие европейские архитекторы. Строительство некоторых зданий велось под руководством Джузеппе Кастильоне и Мишеля Бенуа. Дворцовый комплекс Юаньминьюаня, вдохновленный европейской архитектурой, получил название «Китайский Версаль»



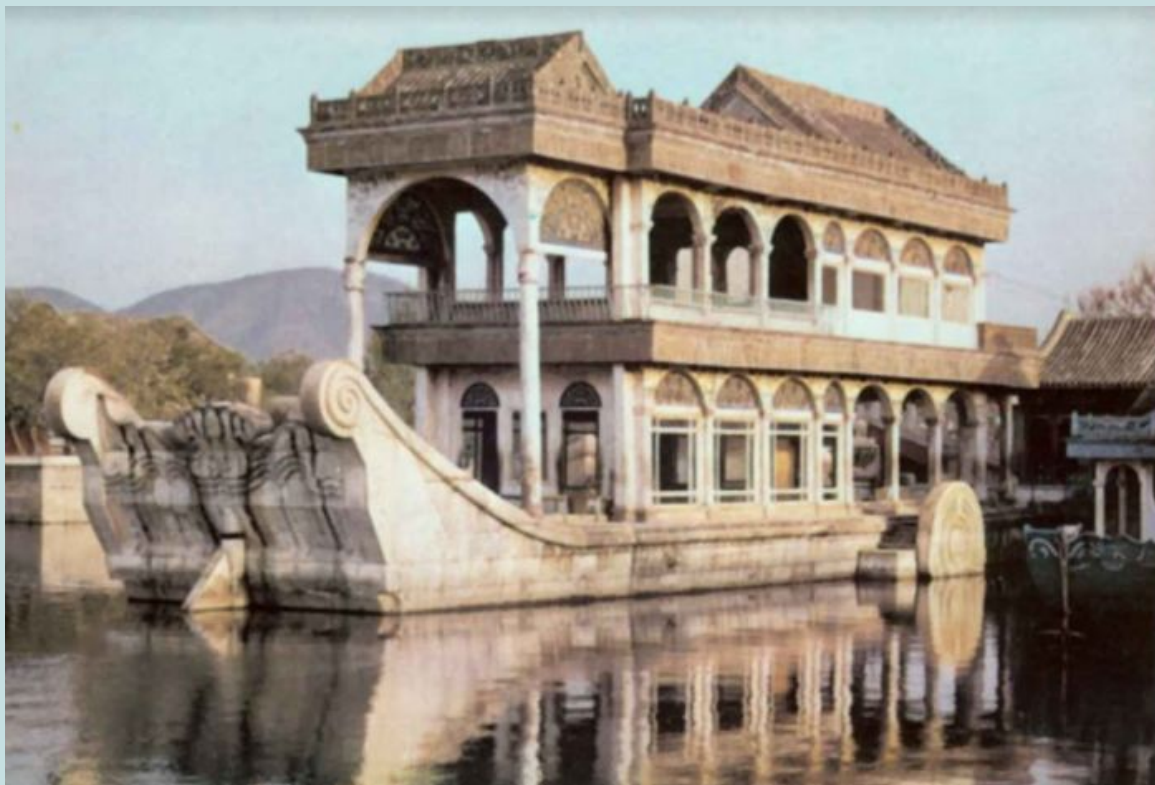
Летний императорский дворец. Храм  
Фосянгэ. Парк Ихэюань. Пекин. **XVIII**  
– **XIX** века.

Центром всей композиции Ихэюаня является ансамбль на горе Ваньшоушань, планировочная ось которого подчеркивается постановкой наиболее значительных сооружений: храма Фосянгэ, буддийского храма и храма Лунванмяо. По обоим склонам горы Ваньшоушань и особенно на южной стороне свободно и живописно расположились многочисленные сооружения. Отдельные постройки объединены во дворцы, храмы, сады со своей внутренней структурой, в большом парке созданы более мелкие самостоятельные ячейки, подчиненные общему замыслу.



Особую декоративную роль в садово-парковом комплексе Ихэюаня играют шесть мостов на дамбах и через каналы, которые повторяют шесть мостов озера Сиху, выполненных в южно-китайской архитектурной традиции. Самыми известным из них является мост «Нефритовый пояс». При строительстве использовался мрамор и другие строительные материалы белого цвета. На перилах моста выгравированы журавли и другие животные. Форма арки была выбрана для моста для того, чтобы под ним могла проходить императорская лодка-дракон. Особенно важным для композиционного восприятия данной постройки является её отражение в водной глади реки – оно образует своеобразное замкнутое кольцо. В данном случае, отчетливо приглядывается особенность садово-парковой архитектуры цинского времени – акцент на интеграции архитектурных объектов в природный ландшафт.

Мост «Нефритовый пояс». Парк Ихэюань. Пекин. **XVIII** век.



Павильон «Мраморная ладья». Парк Ихэюань. Пекин. **1755** год.

Среди разнообразных мраморных павильонов Ихэюаня можно выделить «Мраморную ладью» постройки 1755 года. Данное сооружение тоже было разрушена в ходе Опиумных войн в 1860 году, но восстановлено в 1893. Данная каменная конструкция была увенчана деревянной надстройкой. В ходе реставрации её вид несколько изменился – появились европейские архитектурные черты, а дерево окрасили под мрамор. На каждой «палубе» ладьи есть большое зеркало для отражения вод озера и ощущения полного погружения в водную среду. Круги, напоминающие гребные колеса на каждой стороне павильона делает его похожим на пароход. Павильон имеет сложную дренажную систему, по которой дождевая вода проходит через четыре полых колонны и вытекает в озеро из пасть четырех драконов. Создание павильона в форме лодки можно соотнести с цитатой, приписываемой Вэй Чжэну, канцлеру династии Тан, известному честными советами. Говорят, что он сказал императору Тай-цзуну, что «воды, которые несут лодку, могут и поглотить ее», подразумевая, что народ может поддержать императора, но может также свергнуть его. Возможно, Цяньлун имел это в виду, когда решил построить лодку из мрамора на твердом каменном основании, чтобы подчеркнуть стабильность династии Цин.

Мраморная ладья часто рассматривается как иронический комментарий к тому, что деньги, используемые для восстановления Летнего дворца, в основном пришли из фондов, изначально предназначенных для создания нового императорского флота.