

История китайской живописи насчитывает, по меньшей мере, пять тысячелетий. Она обладает уникальными национальными особенностями, сформировавшимися в ходе становления китайской культуры, что обосновывает актуальность данного исследования. В китайской традиционной живописи, ее триаде жанров, пейзаж занимает ведущее положение. Именно вокруг него сформировалось множество художественных школ и самостоятельных направлений.

Пейзаж в китайской живописи носит название *шаньшуй* (山水, ‘горы и воды’). В основе двух этих понятий лежит концепция *инь-ян* (阴阳). Гора является альтернативным воплощением активного и светлого начала *ян*, а вода – пассивного и темного *инь*. Так в китайском пейзаже отразились не только его мотивы, но и основы китайской натурфилософии. Результатом взаимодействия первоначал *инь* и *ян*, лежащих в основе равновесия мира, является свойственная китайскому пейзажу передача живости в статичных объектах, идея активности в покое [1].

В живописи находят отражение и китайские философские идеи. Пейзажная живопись развивалась в идейно-эстетическом климате, созданном непосредственно даосизмом и конфуцианством. Конфуцианская идея о вечном ритуале – *ли* (礼), символической деятельности, послужила формированию первостепенного значения ремесла и техники в китайской живописи [2]. Даосские представления о существовании космического принципа Дао, единой силы, пронизывающей весь мир, неразрывно связывающей человека и природу, сыграли ключевую роль в композиционном построении пейзажа [3].

Характерная для европейского пейзажа линейная перспектива, где удаленность объектов показывается их уменьшением, а также всегда присутствует точка схода, воспринимаемая глазом как горизонт, заменялась в китайском пейзаже рассеянной перспективой. Для изображения дальних и ближних расстояний картина делилась на несколько планов, поднятых друг над другом, где наиболее дальние предметы оказывались самыми высокими. Такая перспектива создает эффект подвижной точки зрения, позволяющей наблюдателю странствовать по пейзажу от низа свитка к его высшей точке [4, с. 157].

Период династии Сун (960–1279) является особенно важной эпохой для пейзажной живописи Китая. В этот период канонизируются и утверждаются различные живописные техники и стили, происходит становление классической формы пейзажа и официального живописного искусства как приоритетной традиции Китая [5, с. 582].

В этот период господствуют два направления: профессиональная и непрофессиональная школы, впоследствии названные Северной и Южной. Первая из них была образована творчеством придворных художников, имевших профессиональную подготовку и работавших при дворе. В дальнейшем к ней принадлежали художники-академисты. Вторая представлена картинами пред-

ставителей образованной элиты общества, созданными во время досуга и не имевшими практического предназначения.

В этот период наивысшего расцвета достигает художественное образование Китая – создается императорская Академия живописи (畫院, Хуаюань). Сам факт ее создания говорит о том, что живописное творчество утвердилось как элемент имперской государственности с распространением на него идейно-эстетических регламентаций, свойственных официальной школе живописи [5, с. 584]. Кроме исполнения придворных заказов художники-академисты были обязаны заниматься преподавательской деятельностью, вести научно-исследовательскую и экспериментальную работу, то есть разрабатывать теорию и практику живописи, а в свободное от исполнения служебных обязанностей время имели право работать по заказам частных лиц [6].

Характерной чертой сунских пейзажей является исполнение их в монохромной технике. Первым ее использовать начал поэт и художник Ван Вэй 王維 (699–759). Это отличает сунскую традицию от популярной в период династии Тан традиции сине-зеленого пейзажа. В это время формируется специфическое пространственное выражение, называемое «панорамно-монументальным», когда горы изображались от подножья до вершины, создавая ощущение масштабности и мощи. Этот стиль используется в работах «Трех великих пейзажистов X в.»: Гуань Туна, Ли Чэна и Фань Куаня [5, с. 585–586].

Гуань Тун (關仝, 907–923) – уроженец провинции Шэньси – работал в качестве профессионального художника в Кайфыне. Особое внимание он уделял смене сезонов, передаче их настроения, используя в основном простые силуэты. При написании гор художник использовал технику расплывчатой туши *сеи* 寫意, вместо популярной в предыдущую эпоху техники тщательной кисти *гунби* 工筆. Примером его работ служат свитки «Осенние горы и холодный лес», «Путники на горной дороге» [7, с. 92].

Ли Чэн (李成, 919–967) – один из ведущих живописцев эпохи Пяти Династий и начала Северной Сун, родился в провинции Шаньдун. Из сохранившихся свитков наибольшей популярностью пользуются «Путник в зимнем лесу» (или «Сосны и камни»), «Буддийский храм в горах после дождя», «Читающий стелу» [5, с. 587].

Ли Чэн использовал манеру Гуань Туна и преобразовал ее в собственный стиль. Художник писал разбавленным цветом, совершенствуя технику расплывчатой туши. Синтезируя данный метод с четким детальным контуром и монохромной палитрой, Ли Чэну удалось предать особый вид своим работам. Пейзажи будто бы покрыты туманной дымкой, они насыщены чувством легкости и воздушности.

Композиционные особенности работ Ли Чэна считаются нехарактерными для существовавших традиций. В первую очередь стоит выделить исполнение первого плана: если привычно перед зрителем открывалась панорама гор, то Ли Чэн зачастую выносит на первый план какую-то самостоятельную деталь, делая ее важным эмоциональным центром, а горный простор возвышается на втором плане [8, с. 38]. Примером служит свиток «Буддийский храм в горах после дождя», где в центре композиции расположен храм, а

горные массивы возвышаются позади. Однако «смещение» природного ландшафта на задний план не делает его контекстом для элементов первого плана. Горы находятся в неразрывной гармонии со всем, что изображено на свитке.

Другая отличительная особенность свитков Ли Чэна – уровень горизонта. Пейзаж исполняется не с привычной подвижной точки зрения, а с фиксированной, на уровне глаз зрителя [5, с. 585]. Изменение рассеянной перспективы было смелым решением, так как это не типичное явление для китайской традиции, направленной на всеобъемлющее созерцание. Однако, судя по творчеству последующих поколений художников, эта новация не заменила принцип рассеянной перспективы и осталась особенностью творчества Ли Чэна.

Фань Куань (范寬, 990–1020) – выходец из рода интеллигентов и ученик Ли Чэна – окончив профессиональное обучение, предпочел служебную стезю жизни свободного художника. На сегодняшний день существует всего три его сохранившихся свитка: «Путники среди гор и потоков», «Заснеженный лес» и «Сидящий в одиночестве у горного потока».

Подобно своим предшественникам Фань Куань экспериментировал со стилем. Характерным для его манеры является тщательная передача текстур гор и деревьев и также использование контрастов светлого и темного в изображении, например, светлого тумана у основания черной горы. Художник добился большого успеха в передаче настроения, используя свои техники, и считается одним из величайших живописцев в истории китайской живописи [5, с. 588–589].

К числу наиболее выдающихся живописцев в «панорамно-монументальном» стиле относится и Го Си (郭熙, 1020–1090 гг.) – уроженец провинции Хэнань [5, с. 360–361]. Он являлся учеником Академии и в дальнейшем на протяжении многих лет занимал в ней руководящие посты. Огромный вклад был сделан Го Си в разделе теоретического знания: им разработаны принципы и методы китайской живописи, включающие характеристику различных видов ландшафтов и сюжетно-тематическую классификацию пейзажей. Еще более важный раздел теоретических построений Го Си составляет разработка конкретных способов передачи пейзажа в зависимости от перспективы и точек зрения, объясняющая «концепцию трех далей», их цветового оформления и особенности масштабирования [9, с. 27].

Теоретические установки воплотились и в его собственном творчестве. Он так же, как и Фань Куань, добился особого мастерства в передаче текстур гор и деревьев. Характерным для его манеры считается техника «закрученного облака» (卷雲皴, *цзюань юнь цзунь*), которую он использовал при написании гор, и техника «крабовый коготь» (蟹爪, *се чжуа*) – при написании деревьев. Го Си разработал детальную систему мазков, которые не только являлись характерными для его собственного стиля, но и были использованы последующими поколениями художников [10].

Одним из лучших произведений считается свиток «Ранняя весна». Го Си изображает горные массивы, залитые и разделенные туманом. Наслоения туши создают контрастность. В отличие от Фань Куаня Го Си не размещает гору на всю поверхность свитка, большую роль в композиции играют нейтральные

пространства, связывающие все элементы воедино. Го Си стремится изобразить природу живой и бесконечно изменчивой, поэтому, благодаря экспрессивным штрихам, его работы очень динамичны.

Многие критики считают, что в творчестве Го Си «панорамно-монументальный» стиль воплотился в своей высшей форме, и в дальнейшем эта традиция уже не преодолевала этого уровня. Жанр достиг своего классического совершенства и, несмотря на то, что дальнейшие поколения художников создавали подобные пейзажи, они не имели столь глубокой эмоциональной нагрузки [5, с. 593].

В то время, как художники Северной школы опирались на четкую и выразительную структуру в своих композициях с использованием явных перспективных приемов, художники Южной школы предпочитали более лиричный стиль изображения ландшафта. Их цель – передача идеи и настроения. Они выступали против консервативности академической живописи, эстетико-идейных регламентаций и отсутствия свободы кисти [8].

В рамках традиции Южной школы выделилась школа «художников-литераторов» – представителей столичной знати и чиновничества, называемая *вэньжэньхуа* (文人畫). Истоки идей этой школы восходят к творчеству Ван Вэя (王維, 699–759), создателя монохромной техники [5, с. 603–606].

Ми Фэй (米黻, 1051–1107) (известный также как Ми Фу) – один из самых известных художников-литераторов, поэт и теоретик. Он в значительной мере определял вкусы второй половины XI века. Его пейзажи лаконичны и загадочны. Очерчивая горы, Ми Фэй намеренно избегал графической остроты линий, следуя так называемому «бескостному методу» передачи мотива. Художник изображал туманные реки и холмы озерного края провинции Хэнань и представил технику влажных размывов туши и горизонтальных текстурных мазков.

Главный мотив его работ – горы в облаках и тумане, что видно по названиям дошедших до сегодняшних дней свитков: «Затуманенная заря в горах весной», «Роса и дождь в весенних горах», «Белые облака над синими горами» и др. Художественному стилю Ми Фэя подражали последователи, переняв его эскизную манеру, где пятна туши имели большую выразительность, чем контуры. Любовь Ми Фэя к изображению облаков вылилась в отдельный стиль, подхваченный последующими поколениями художников, названный «туманно-облачный стиль» [5, с. 362–364].

Принципы сунских художников-литераторов стали определяющими в творчестве многих мастеров последующей Юаньской эпохи (1280–1367) [4, с. 81–83].

Пейзажная живопись периода Южной Сун претерпевает изменения на фоне захвата сунской столицы в Кайфыне и подчинение севера страны кочевниками в 1127 году. Академия живописи была перенесена на юг, в Ханчжоу, и была восстановлена в 1138 году. В этот период борьбы против завоевателей для людей южносунского времени характерно особо драматическое мировосприятие, интерес к своей истории, природе, самобытности [11, с. 66].

На смену величественным просторам строгого пейзажа приходит пейзаж мягкий. Так картины Ли Тана (李唐, 1050–1135) служат ярким примером пе-

рехода северо-сунского пейзажа к южносунскому. Именно под его руководством прошли первые годы деятельности Академии живописи после ее восстановления. В пейзаже Ли Тан апеллировал к древним образцам сине-зелёного стиля, созданного во времена династии Тан, но совмещал эту традицию с достижениями художников эпохи Северной Сун.

Результат такого синтеза можно наблюдать в работе «Ветер в сосновой долине» [12, с. 117–122]. Здесь Ли Тан изображает мощную горную панораму. Скалы имеют интересную текстуру, которой автор добился, используя технику «среза топором» (斧劈皴, *фу пи цунь*) [13, с. 75]. Этот тип мазка идеально подходит для наложения текстур скалистых ландшафтов и размытых склонов. Что касается белых облаков в центре, они не только добавляют динамичности, но и служат контрастным контекстом камням и деревьям, балансируют композицию, играя роль не-присутствующего.

В период Южной Сун «пространственно-монументальная» традиция уступила место методу «углового ракурса», когда основные объекты располагались по углам свитка и занимали краевое положение. Появление этого приема неслучайно связано именно с эпохой Южной Сун. Бытуют различные мнения, касательно смены композиций в этот период. Однако наиболее убедительной является версия, объясняющая данное новаторство тем, что художники, мигрировавшие на юг, искали новые способы изображения южной природы, которая в значительной степени отличалась от северных ландшафтов.

Переход от панорамной композиции к «угловому» ракурсу прослеживается в работах Ма Юаня и Ся Гуя, работавших в XII – первой половине XIII вв. [13, с. 64–67].

Ма Юань 馬遠 (1160–1225) – художник-академист, автор таких работ, как «Лунная ночь», «Песни в честь урожая», «Прогулка по пути весной» и др. На ранних этапах своего творчества Ма Юань стилистически следовал своим предшественникам. Его ранним работам присуща монументальность, подвижность точки зрения и многоплановость, но постепенно его творческая манера приобретает индивидуальный узнаваемый почерк. Большинство пейзажей Ма Юаня написано тушью с легкой подцветкой или акварельными красками, выдержанными в одной мягкой тональности. Они относительно просты по композиции и намеренно ассиметричны. Стиль Ма Юаня отличается богатством каллиграфической линии. Линейный рисунок вкупе с полупрозрачными размытиями туши стали отличительной особенностью творчества художника [5, с. 614–615].

Все эти особенности прослеживаются в работе «Песни в честь урожая». На свитке изображен пейзаж с сосновым лесом и горными пиками специфической «столбообразной» формы, которые словно упираются в небо. Текстура гор передана резкими сухими мазками кисти в сочетании со штрихами разбавленной туши. Деревья имеют характерный для стиля Ма Юаня вид: ломанные извивающиеся сосны с изогнутыми ветвями исполняются с помощью специальной, с обрезанным концом, кисти [5, с. 615]. Основные элементы композиции расположены в соответствии с «угловой» композицией: ассиметрично по краям свитка, оставляя в середине нейтральное пространство.

Объекты сохраняют композиционную самодостаточность, однако в целом составляют единый образ.

Ся Гуй (夏珪, 1180–1230) родился и вырос в Лиане, являлся членом Академии. В его творчестве обнаруживается немало схожего с творчеством Ма Юаня. Он также избегал панорамности и излишней детализации, концентрируя все внимание на предельно важных по смыслу и настроению эпизодах. Стиль художника включает создание композиции, в которой раскрывается лишь небольшая часть пейзажа, пока остальные элементы скрыты в тумане.

Ся Гуй писал в монохромной и полихромной техниках, отдавая очевидное предпочтение нескольким сюжетным схемам. Одну из приоритетных сюжетно-стилистических групп его пейзажной живописи составляют панорамные ландшафты на длинных горизонтальных свитках, лучшими образцами которых признаны картины «Двенадцать пейзажных видов», «Буря», «Виды в горах Сишань» и «Далекие ясные виды над потоками и горами» [5, с. 75].

Свиток «Далекие ясные виды над потоками и горами» интересен по своей композиционной структуре. За счёт того, что свиток горизонтальный, автор смог изобразить изменение ландшафта, позволяя зрителю путешествовать по пейзажу. Художник усовершенствовал прием «среза-топором», так что из-под его кисти стали рождаться еще более мощные штрихи, передающие текстуру гор. По своему составу этот длинный свиток можно разделить на три части, каждая из которых демонстрирует контраст между ближним и дальним планами, а также заполненным и пустым пространством. Таким образом, Ся Гуй довел до совершенства пространственную глубину и мягкость размывки чернил.

Творчество Ма Юаня и Ся Гуя еще при их жизни было объявлено новым для национальной живописи направлением и высшим достижением станковой живописи эпохи, получившим название «стиль Ма-Ся» (馬夏). Это направление является синтезом северосунской академической живописи и живописи «художников-литераторов» [5, с. 93].

Китайская живопись в период династии Сун, как и история самой династии претерпевала постоянные изменения и окончательно сформировалась как самостоятельный жанр изобразительного искусства. Пейзажные традиции эпох Северной и Южной Сун значительно отличались друг от друга. Северосунские мастера стремились к пространственной монументальности, величественности изображения, передачи волнующих и тревожных настроений. Доминирующей являлась академическая живопись. Живопись художников-литераторов получила широкое распространение в период Южной Сун. В этот период наблюдается переход от панорамно-монументальной композиции к угловому ракурсу, меняется настроение пейзажа. Наблюдается оппозиция в стилистическом аспекте свободной манеры письма направления *вэнь-жэньхуа* и консервативной, регламентированной живописи при Академии. Среди величайших китайских пейзажистов, заложивших основы и развивших национальный жанр живописи до классического совершенства можно назвать Гуань Туна, Ли Тана, Ли Чэна, Фань Куаня, Ми Фэя, Го Си, Мая Юаня, Ся Гуя. Китайская традиционная пейзажная живопись опередила появление анало-

гичного жанра в европейской живописи почти на семьсот лет и по сей день остается непревзойденным примером и источником новых творческих идей как для китайских, так и европейских художников.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Завадская, Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М. : Искусство, 1975. – 440 с.
2. *Малявин, В.В.* Сумерки Дао / В. В. Малявин. – М. : ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография» : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 47–49.
3. *Роули, Дж.* Принципы китайской живописи / Дж. Роули / пер. В. В. Малявина. – М. : ООО «Издательство Астрель», 1989. – 160 с.
4. *Чжуан, Цзяи.* Китайская живопись – Отражение истории / Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн. – Межконтинент. изд-во Китая, 2001. – 176 с.
5. *Кравцова, М. Е.* Мировая художественная культура, история искусства Китая / М. Е. Кравцова. – Краснодар : «Лань», 2004. – 960 с.
6. *Денисенко, В. И.* Из истории художественного образования в Китае (X–XIII) / В. И. Денисенко, Ю. А. Отливная. – Краснодар, 2006. – С. 149–157.
7. *Чжан, Аньчжи.* История китайской живописи / Чжан Аньчжи / пер. С. Демина. – Ростов-на-Дону : Феникс; Краснодар : Неоглори, 2008. – 352 с.
8. *Виноградова Н. А.* Искусство стран и народов мира / Н. А. Виноградова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.
9. *Осенмук, В. В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII) в Китае / В. В. Осенмук. – М. : Смысл, 2001. – 27 с.
10. China Online Museum [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chinaonline-museum.com/>. – Дата доступа: 09.12.2019.
11. *Виноградова, Н. А.* Искусство средневекового Китая / Н. А. Виноградова. – М. : Изд-во Академии Художеств СССР, 1962. – 104 с.
12. *Пострелова, Т. А.* Академия живописи в Китае в X–XIII века / Т. А. Пострелова – М. : Гл. ред. вост. лит., 1976. – 238 с.
13. *Фэн, Линъюй.* Очерки по культуре Китая / Фэн Линъюй, Ши Вэйминь / пер. Чжэн Яохуа. – Пекин : Межконтинент. изд-во Китая, 2001. – 198 с.