

ВЕЛИКИЙ МАСТЕР ГОРЫ ХУФАНШАНЬ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА МЭЙ ЦИНА

Ли Сяопэй, аспирант

Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова
Институт Ван Цзян Аньхойского педагогического университета, КНР

Багрова Н.В., доктор культурологии, профессор

Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова

***Аннотация.** Данная статья посвящена изучению творчества Мэй Цина, одного из известных аньхойских художников, поэтов и каллиграфов XVII в., лидеров хуаншаньской школы живописи династии Цин, чьи картины в настоящее время хранятся в частных коллекциях по всему миру, представлены в музеях и галереях и имеют большой спрос у ценителей китайского традиционного искусства. Вместе с тем личный и творческий путь этого китайского мастера еще не получили какого-либо развернутого освещения в научной литературе, что обуславливает актуальность и научную новизну данного исследования. В центре внимания автора – рассмотрение работ Мэй Цина в контексте его биографии, творческого кредо и, главное, даосской философии, определивших магистральную тему творчества китайского художника – восхищение природой горы Хуаншань. Результаты исследования позволяют расширить представления о вкладе Мэй Цина в изобразительное искусство Китая, глубже осознать специфику китайской традиционной живописи, ее роль в истории многоликой культуры Поднебесной и сохранении культурной памяти.*

***Ключевые слова:** изобразительное искусство Китая, культурно-историческая память, хуаншаньская школа живописи, Мэй Цин, Дао, особенности традиционной пейзажной живописи Китая.*

Введение

Неуклонная глобализация в современном Китае и связанная с этим процессом актуальная проблема сохранения культурно-исторической памяти, национальной идентичности активизируют в последние два десятилетия научную мысль о судьбе и сценариях развития многоликой и уникальной художественной традиции Поднебесной.

Один из актуальных аспектов внимания в исследовательских работах как отечественных, так и зарубежных ученых связан с многосторонним изучением истории и теории традиционной китайской живописи, в том числе сквозь призму ее выдающихся представителей, как прочного фундамента для национальной самоидентификации и дальнейшего успешного развития китайской цивилизации в условиях процессов глобализации [1–7].

Феномен китайской традиционной живописи уже получил осмысление в целом ряде разнонаправленных современных научных исследований, посвященных рассмотрению эстетики, религиозно-философских аспектов, жанровой иерархии, техники письма и др. [8–10, 3, 11, 4, 12, 13]. Вместе с тем еще требуют пристального внимания как многие вехи истории китайской живописи, так и творчество выдающихся мастеров разных эпох, изучение наследия которых выгодно дополнит многоярусный культурный ландшафт искусства Поднебесной.

Имя Мэй Цина³ (梅清, 1623–1697), талантливый аньхойского художника-интеллектуала, поэта и каллиграфа, одного из лидеров хуаншаньской школы живописи династии Цинн, вошло в историю китайского изобразительного искусства XVII столетия. Его богатое творческое наследие

³Имел несколько псевдонимов: Гора Цюй (Qushan 瞿山), Зимняя хижина (Сюэ Лу — 雪庐) и Лао Цюй Фан Фу (老瞿凡父) [Турьшева Н., 2020].

обладает большой ценностью: сборники стихов⁴, свидетельствующие о поэтическом даровании, сохраняют свое значение и сегодня; картины Мэй Цина в настоящее время хранятся в частных коллекциях по всему миру, представлены в музеях, галереях и имеют большой спрос на современных арт-аукционах у ценителей китайского традиционного изобразительного искусства.

Вместе с тем личность и творчество китайского мастера еще не получили какого-либо развернутого освещения в отечественном искусствоведении. Сведения о нем ограничиваются краткой справочной информацией в единичных интернет-публикациях. В зарубежной научной литературе ситуация немногим лучше, однако до сих пор не появилось отдельных исследований, посвященных творчеству Мэй Цина, фактологические сведения о нем, его деятельности и живописных работах фрагментарны и разрознены в различных источниках.

Все вышесказанное обуславливает актуальность и научную новизну данного исследования. Целью и задачами стало реконструирование основных вех творческого пути китайского художника в опоре на зарубежные источники, выявление в контексте изучения биографии идейно-эстетических установок Мэй Цина и магистральной темы его творчества с позиций философии Дао. Теоретической основой статьи стали принципы историзма, информационный, социально-культурный подходы, которые способствовали раскрытию заявленной темы.

Полученные результаты и их обсуждение

Жизнеописание Мэй Цина (рис. 1), к сожалению, имеет огромное количество пробелов. Известно, что он родился в 1623 г. в Сюаньчэне (宣城, городском округе современной провинции Аньхой) в достойной семье. В его роду немало известных имен ученых и художников, среди которых китайский поэт, историк и государственный деятель династии Сун Мэй Яочэнь (梅堯臣, 1002–1060).

Аристократическая родословная в сочетании с семейным воспитанием с раннего возраста определила увлечения и интересы Мэй Цина, проявлявшего уникальные таланты в самых разных областях искусства: живописи, поэзии, литературе, музыке. Он с детства очень любил читать,



Рис. 1. Мэй Цин. Неизвестный автор [https://bking.cdn.bcebos.com/pic/58ee3d6d55fbb2fb64a7601d4d4a20a44623dc34?x-bce-process=image/resize,m_lfit,w_536,limit_1]

самостоятельно пробовал писать исторические эссе, с воодушевлением учился искусству каллиграфии (копировал прописи древних), впоследствии став искусным мастером в этой области.

В молодости его стихи и эссе были известны в Цзянцзу, однако больше всего юноша отдавал предпочтение каллиграфии и живописи. Уже тогда Мэй Цин увлекался пейзажной живописью шан-шуй (山水畫, «горы и воды»). Говоря об истоках его стиля, важно отметить, что Мэй Цин выступил продолжателем традиций Ван Мэна (王蒙), потомственного художника-пейзажиста и поэта, одного из Четырех великих мастеров эпохи Юань (元四家), а также Ни Цзяня (倪瓚): оба мастера жили в эпоху перемен, связанных с монгольским завоеванием Китая, оба отрешились от мирского, выбрав монашеский скит вместо «мира красной пыли и красных повязок», оба нашли духовное убежище в пейзажной живописи, обозначив важнейший этап развития традиционного изобразительного искусства Поднебесной [14, с. 534–535]. Есть упоминание, что Мэй Цин сам называл себя «духовным преемником сухой кисти и туши» этих

⁴Среди них: поэтический сборник «Антология Тянь Яна Гаррета» (天延閣集) и «Кушанские стихи» (瞿山詩略).

художников [15, с. 185]. Вместе с означенными фигурами в качестве духовно-стилистических «скреп» творчества Мэй Цина можно также называть художника У Чжэня (吳鎮).

Исключительно важное значение в осмыслении эстетических основ творчества Мэй Цина имеет и тот факт, что его профессиональное формирование совпало с переломным моментом в истории Китая — «эпохой перемен» и становления новой империи Цин. Напомним, что в первой половине 1640-х гг. в Поднебесной происходят сложные общественно-политические события: под варварским напором маньчжурских завоевателей в 1644 г. пала династия Мин, полыхали кровопролитные крестьянские восстания, страну охватил хаос. Политические катаклизмы, безусловно, оказали влияние на судьбу и художественное, философское мировоззрение многих культурных деятелей Китая [16], которые далеко не все смогли встроиться в социально-иерархическую платформу, «политизироваться», пойти на компромисс.

В отношении государственной карьеры Мэй Цина в разных источниках имеются противоречивые сведения. Так, в одном случае фиксируется информация о том, что в 1654 г. Мэй Цин сдает императорский экзамен на ученую степень «цзюйжэнь» (舉人)⁵, и с тех пор, как и многие деятели той эпохи, он упорно трудился, чтобы продвинуться по карьерной лестнице. В других работах упоминается обратное — что Мэй Цин несколько раз неудачно сдавал экзамен [15, с. 199]. Несмотря на данные расхождения, можно утверждать, что в целом его попытки осуществить государственную карьеру не увенчались успехом, — слишком непростая социально-общественная атмосфера была в тот период. В итоге художник отдаляется, абстрагируется от общественно-политической жизни и полностью сосредотачивается на искусстве как сфере духовного созерцания, самовыражения и постижения мудрости бытия⁶.

Период 1650–1660-х гг. отмечен дружбой и общением со многими художниками и интеллектуалами того времени (например, Цзян Тао, 弘仁; Сяо Юньцун, 蕭雲從 и др.), среди которых выделяется фигура Ши-Тао (石濤, настоящее имя Чжу Жо-цзи, 1642–1707). В биографии этого выдающегося теоретика живописи, художника-революционера в плане нарушения норм и канонов есть такой эпизод: Ши-Тао, следуя наставлениям своего учителя в буддийском монастыре (где воспитывался после гибели семьи в год падения династии Мин), отправился познавать мир. На протяжении 12 лет он странствовал по провинциям Южного Китая, наслаждаясь уникальной красотой этих мест, где наиболее часто останавливался и подолгу жил в Сюаньчэне провинции Аньхой.

Вероятно, именно в этот период странствий состоялось знакомство молодого буддиста Ши-Тао со старшим «товарищем по кисти» Мэй Цином (был старше на 19 лет), которое переросло в духовную связь и дружбу. Любопытно, что, по заключению исследователей, в тот момент общение и интеллектуальные диалоги об искусстве с Мэй Цином [17], выступившим его наставником по живописи, оказали большое воздействие на ранние работы Ши-Тао, а в дальнейшем — именно Ши-Тао стал «катализатором» для магистральной темы Мэй Цина. Другими словами, произошло «зеркальное отражение» идейно-духовной платформы выдающихся мастеров, повлиявших на творчество друг друга.

Возвращаясь к вехам биографии, отметим, что переломный момент в творческих установках Мэй Цина происходит в 1678 г. (в некоторых источниках ошибочно отмечена середина 1660-х гг.). Под влиянием Ши-Тао он сфокусировался на одном объекте, который станет лейтмотивом его дальнейшего творчества. Он начал рисовать горы Хуаншань (黃山, «Желтые горы») ⁷ после того как совершил свое первое восхождение (в том числе посетив Ши-Тао, временно оби-

⁵ См. об этом: <http://www.mastersart.org/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=182&id=4377>

⁶ У Гуаньюй, выделяя несколько направлений живописцев ранней Цин, относит Мэй Цина, а также художников Дин Юньпэня, Сяо Юньчуна и Чжа Шибиао к так называемой группе лоялистов Мин, которую позже обозначили как Аньхойскую группу [Гуаньюй У., 2017].

⁷ Это знаменитые горы в китайской провинции Аньхой, славящиеся уникальной красотой: гранитными скалами (три известных пика — Пик Лотоса, Пик Света и Пик Небесной Столицы) и уникальными соснами *Pinus hwangshanensis*, воспетыми китайскими художниками и поэтами со времен династии Цинь. Сегодня национальный парк Хуаншань зачислен в список Всемирного наследия ЮНЕСКО и является одним из популярных туристических маршрутов.

тавшего в местном монастыре). С тех пор Мэй Цин был полон вдохновения среди уникальных живописных пейзажей Хуаншань, чувствуя природу сердцем поэта и выражая природу с эмоциональностью живописца. «Все мои работы кисти после посещения Желтых гор — в основном о них, — написал художник на одной из своих работ. — Хотя мои альбомы не могут выразить всю красоту вершин, эти картины запечатленной природы Хуаншань можно использовать как “лежачую” экскурсию» [18].

Фокусирование на жанре живописи шань-шуй является «генетически» обусловленным явлением в творчестве целого ряда китайских художников, ибо жанр «горы и воды», выступает наиболее древним, связанным с природными и религиозными культами, и представляется «одним из репрезентативных в китайской живописи прошлого и современности с точки зрения понимания духовно-эстетических аспектов уникальной художественной культуры Поднебесной» [19, с. 75]. Жанр шань-шуй, как отмечают искусствоведы-синологи, сохраняет многовековое значение благодаря корреляции с китайской онтологической концепцией Дао [8, 11]. Более того, живопись, наряду с каллиграфией, выступает в китайском обществе уже много столетий в качестве одной из важнейших духовных практик даосизма и буддизма.

Дао в системе философского мировоззрения китайцев «является первопричиной реального мира и порождает все вещи на Небе и Земле, образуя космический эволюционный процесс... вся Вселенная рождается из этого фундаментального Дао» [19, с. 75]. Согласно общепринятому мнению исследователей, в основе даосской эстетики лежит учение о природе Дао. Отсюда сублимация Дао в изобразительное искусство, что выражается в идее чувственного «следования» художником за природой — то есть «видеть сердцем и душой», запечатлевая свои внутренние ощущения и одновременно словно абстрагируясь от себя («освободить разум»). В результате через воспроизведение — «со-творение» визуальных объектов реального мира художник может приблизиться к постижению тайны макрокосма или, пользуясь терминологией Д. Саммерса, перешагнуть за пределы метафизического к трансцендентному, «виртуальному пространству» Дао [6, с. 105–120].

Ученые единодушно заключают, что имен-

но жанр шань-шуй в рамках китайской философской концепции представляет собой наиболее адекватную форму воплощения духа Дао и знание данной категории философии является необходимым условием осмысления и оценки китайской традиционной пейзажной живописи, где «правильно созданный пейзаж становится местом странствия Духа художника и его выхода в трансцендентное пространство Дао» [13, с. 103].

В ранней пейзажной живописи Мэй Цина трудно найти основу для активизации эстетических эмоций зрителя. Это связано с тем, что большинство его ранних работ были подражанием древним мастерам и не развивали его личный стиль. Однако в «Изображениях горы Хуаншань» и «Альбоме шестнадцати видов горы Хуаншань» с первого взгляда видно, что художественный стиль художника (не теряя исторической реалистичности) перешел от прежней манеры изображать пейзаж родной местности в объективной и элегантной манере к смелому стилю со своеобразной структурой, разнообразной кистью и очень характерной вариацией цвета туши, что действительно формирует отличительные черты пейзажей в стиле Мэй Цина.

Запечатленные анхойским мастером магические хуаншаньские горы и сосны современники называли «божественным проявлением». Таким образом, картины Мэй Цина с изображением горы Хуаншань уже не являются буквальным воспроизведением природного ландшафта, что прослеживалось в предыдущем периоде. Отныне его работы стремятся передать философскую мысль, дух Дао в форме «искусства туши и кисти», подобно Цзун Бину, который писал в своем трактате, что «“горы” — это “Дао — Путь”, указывая конкретный способ вступления на этот Путь: “Когда ум человека и горы соединены, он может достичь нужного состояния”» [19, с. 79]. Здесь немаловажно вспомнить, что Цзун Бин увлекался альпинизмом и совершил множественные восхождения на горы, которые потом запечатлевал на своих картинах, как и Мэй Цин, который совершил десятки паломнических путешествий на Хуаншань.

Философия Дао проявляется во многих картинах Мэй Цина, который приглашает зрителя посредством горных ландшафтов войти в захватывающие дух «виртуальные пространства» Дао. Эти образы являются результатом транс-

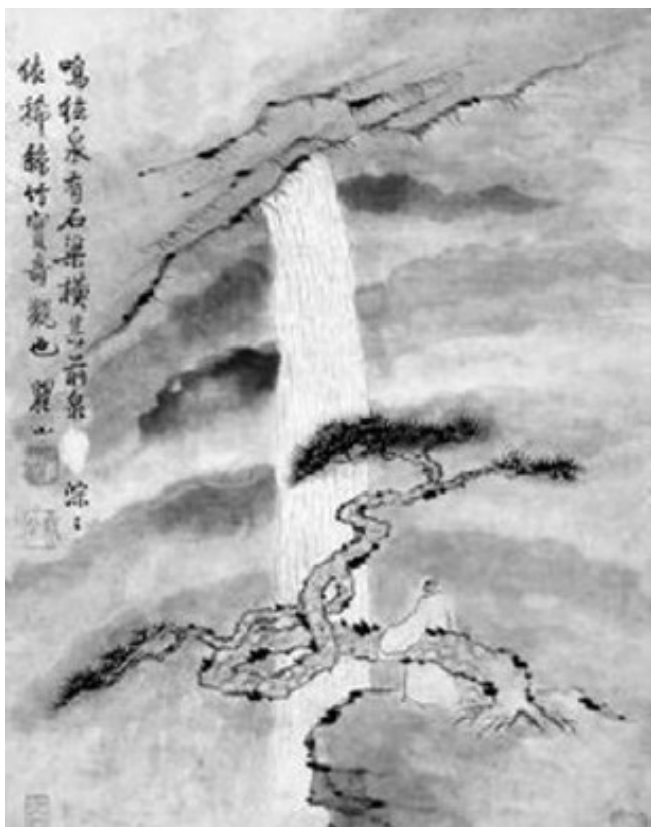


Рис. 2. Мэй Цин. Источник. Из альбома «Двенадцать видов Хуаншань». 43 x 32см. Коллекция музея Аньхой

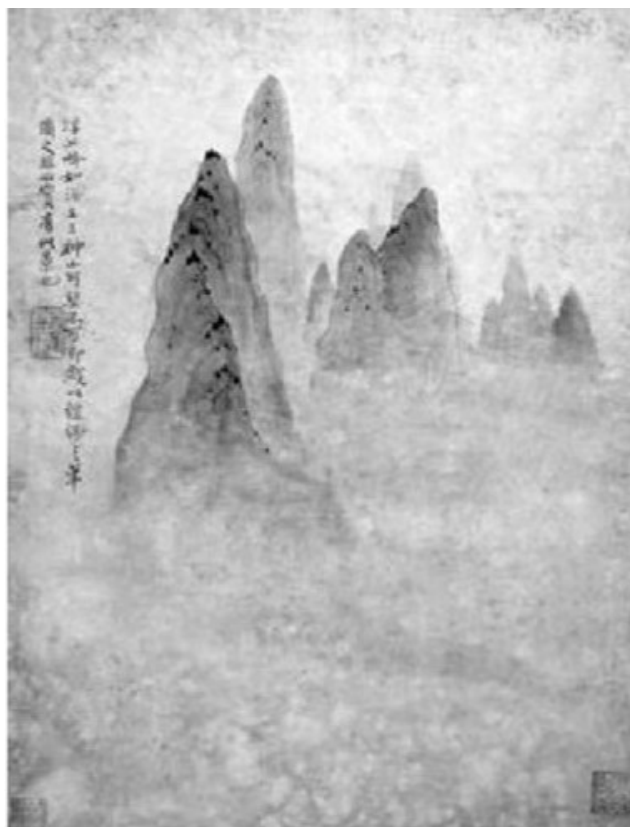


Рис. 3. Мэй Цин. Желтые горы, Пик Света. 43 x 32см. Коллекция музея Аньхой

цендентного состояния его души, созданного посредством конвергенции реального опыта и «телесного» созерцания горы Хуаншань. Так, например, на картине «Источник» из альбома «Двенадцать видов Хуаншань» (рис. 2) художник запечатлевает даосскую философию «реальности и пустоты», используя необычные, смелые формы и штрихи. Скалы изображены максимально абстрактно, будто разверзнувшиеся небеса, водопад течет сквозь щели в скалах, словно небесная нефритовая лента. Старик, стоящий возле экспрессионистки изломанной, фантазмагорической сосны, смотрит вверх на источник, как бы прислушиваясь к звуку в другом измерении, сливаясь с Дао.

С точки зрения способа интерпретации природного ландшафта подход к образам Желтых гор Мэй Цина нечасто встречается в истории китайской пейзажной живописи. Современный художник Хэ Тяньцзянь провел сравнение между тремя известными художниками, изображавшими Хуаншань в династии Мин и Цин, заключив свои размышления в емкую, символическую формулу: «Ши-Тао получил душу горы Хуаншань, Мэй Цин — тень горы Хуаншань,

а Цзянь Цзянь — качество горы Хуаншань» [15, с. 227]. Здесь следует отметить, что в традиционной китайской живописи восприятие понятия «тень» — это не физическое явление в природе, не проекция объекта под естественным источником света, как это принято в европейской реалистической живописи. В практике китайской живописи художник обычно отказывается от деталей объекта, которые он должен передать тушью и кистью, а фиксирует общий контур объекта и через этот путь достигает эффекта пространства за пределами объекта. Техника Мэй Цина выражается во внешнем упрощении или «раздувании фактуры» объекта для достижения текучего, бесплотного духа пейзажа, делая объект не просто визуальным, но эстетически видимым как «тень». Художник фокусируется на туманной дымке и облаках горы Хуаншань, их иллюзорном и пустом виде («ци», 氣 — «воздух, энергия») как на эстетическом средстве для духовного путешествия по горе, используя объекты в реальном пространстве, чтобы отразить философское стремление к Дао (рис. 3).

Гора Симэнь в «Альбоме девятнадцати видов Желтых гор» с точки зрения художника

кажется плоской, но зрительная стратегия, построенная Мэй Цином, выстраивается от глубины к высоте, с огромным утесом справа, демонстрирующим величие, и узкой тропинкой на склоне утеса, предполагающей пешеходную активность; слева — густой дым, большие и малые пики, ступенчатые по высоте: художник использует для этого светлые сухие чернила. Примечательно, что хотя основные объекты «хуаншаньских» работ Мэй Цина отражают реальные объекты в пространстве района, они никогда не связаны с естественной, «натуралистичной» реальностью пейзажа, подчеркивая их уникальный вид в необычно построенных формах, композиции и общей атмосфере (рис. 4).

В заключение отметим, что в творчестве Мэй Цина, с одной стороны, находит органичное продолжение имажинативный пейзажный стиль китайских мастеров, который пытается запечатлеть дух Дао. С другой стороны, картины Мэй Цина обладают неповторимой эстетической выразительностью и индивидуально-яркой экспрессивностью, открывая перспективы художникам-соотечественникам для дальнейших творческих исканий.



Рис. 4. Мэй Цин. Желтые горы. Карта высокогорных вод. Коллекция музея Аньхой

Библиографический список

1. У Хун. Древнекитайское искусство в глобальном ландшафте. — Шанхай: Саньянь, 2017. — 222 с.
2. Ху Яньли. Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: дис. ... канд. культурологии. — Владивосток, 2016. — 232 с.
3. Яковлева Н. Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ. дис. ... канд. культурологии. — Чита, 2013. — 176 с.
4. Ван Вэй. Полемика о судьбе живописи гохуа в Китае в конце XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2012. — № 1. — С. 153–157.
5. Хуан Сюйдун. Стратегия развития современной китайской культуры при культурной глобализации // Социальная наука в Хэнань. — 2009. — Т. 17. — № 3. — С. 140–143.
6. Summers D. Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. — New York: Phaidon Press, 2003. — 687 p.
7. Малявин В. В. Китайская цивилизация. — Москва: ИПЦ Дизайн, Картография, Астрель, 2003. — 627 с.
8. Ринчинова М. М. Живопись как феномен китайской культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 53. — С. 213–220.
9. Сюй Фугуань. Дух китайского искусства. — Шэньян: Народное издательство Ляонина, 2019. — 265 с.
10. Белозерова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. — Москва: ИВ РАН, 2015. — Т. 45. — С. 342–370.
11. Гудимова С. А. Дао живописи // Культурология. — Москва: ИНИОН, 2013. — № 3(66). — С. 110–120.

12. Чэнь Чуньси. История китайской пейзажной живописи. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное издательство, 2010. — 502 с.
13. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство, 1975. — 439 с.
14. Кравцова М. Е. Ван Мэн // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. — Москва: Вост. лит., 2006. — Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. — 2010. — 1031 с.
15. Ли Шуцин. Обсуждение развития и определения Хуаншаньской школы живописи с тематической точки зрения (Ч. 2) // Журнал Национального университета Чунг Ченг. — 1998. — Т. 9. — № 1. — С. 183–231.
16. Гуаньюй У. Социально-исторический аспект развития культуры и искусства Китая периода династии Цин // *Juvenis scientia*. — 2017. — № 6. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-istoricheskiy-aspekt-razvitiya-kultury-i-iskusstva-kitaya-perioda-dinastii-tsin> (дата обращения: 16.04.2023).
17. Турышева Н. Мэй Цин (Mei Qing) друг Ши Тао // Бесконечная Ци: Восток поэзия легенды искусство. — 20 апреля, 2020. — URL: <https://turisheva.ru/2020/04/05/mej-czin-mei-qing-drug-shi-tao/> (дата обращения: 10.04.2023).
18. Мэй Цин. Художники поздней династии Мин и ранней династии Цин // Энциклопедия Байду. — URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%A2%85%E6%B8%85/72485> (дата обращения: 10.04.2023).
19. Сяопэй Л. Образ горы в китайской пейзажной живописи шань-шуй в свете концепций даосизма и «пространственного искусства» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». — 2022. — № 3. — С. 74–81.

GRAND MASTER OF MOUNT HUANSHAN: PERSONALITY AND CREATIVITY OF THE ARTIST MEI QING

Li Xiaopei, Graduate Student

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts

Anhui Pedagogical University Wang Jiang Institute, China

Bagrova N.V., Doctor of Culturology, Professor

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts

Abstract. *This article is devoted to the study of the work of Mei Qing, one of the famous Anhui artists, poets and calligraphers of the 17th century, leaders of the Huangshan School of Painting of the Qing dynasty, whose paintings are currently kept in private collections around the world, presented in museums and galleries and have great demand among connoisseurs of Chinese traditional art. At the same time, the personality and creativity of this Chinese master has not yet received any detailed coverage in the domestic scientific literature, which determines the relevance and scientific novelty of this study. The author's focus is on the consideration of Mei Qing's works in the context of his biography, creative attitudes and, most importantly, Taoist philosophy, which determined the main theme of the work of the Chinese artist – Mount Huangshan. The results of the study make it possible to expand the idea of Mei Qing's contribution to the visual arts of China, to deeper understand the specifics of Chinese traditional painting and its role in the history of the many-faced culture of the Middle Kingdom, and the preservation of historical and cultural memory.*

Keywords: *fine art of China, cultural and historical memory, Anhui School of Painting, Mei Qing, Tao, features of traditional landscape painting of China.*