

преобладали овалы. Стандартизация в написании иероглифов еще не была выработана, и каждый знак занимал пространство, соответствующее числу составляющих его элементов. Вся динамика черт была полностью сконцентрирована внутри пластики знаков, что сообщало им чрезвычайную монументальность, даже при небольших размерах. Столбцы знаков располагались настолько близко друг к другу, что все пространство надписи покрывалось ими равномерно и густо. В почерке *цзиньвэнь* был введен пластический элемент, которого не знал почерк *цзягувэнь* — точка *дянь* (diǎn) 點 (рис. 2.37). Если черта выражала динамику перемещения в пространстве, то точка визуализировала динамические состояния вне этого перемещения, переводя его в потенциальное состояние. Почерк *цзиньвэнь* к рубежу нашей эры вышел из употребления как род письма, но возродился при династии Сун как самый древний вариант каллиграфической пластики, и вплоть до наших дней любим каллиграфами разных направлений.

Овальность черт в почерке *цзиньвэнь* и их угловатость в пластике почерка *цзягувэнь* свидетельствуют о том, что два полярных принципа каллиграфической пластики — угол и овал — появились одновременно на самом первом этапе формирования китайской каллиграфии. Возникновение пластики угла и пластики овала в шанских надписях нельзя объяснить особенностями материала, т.к. известны надписи, награвированные на трубчатых костях почерком *цзиньвэнь*. Скорее всего, различие стилей написания знаков зависело от норм шанской магии. Вопрос о том, почему в эпоху династии Шан-Инь и даже при следующей династии Чжоу декоративные мотивы были унифицированы в большей степени, чем пиктограммы на тех же сосудах, остается открытым. Созданные шанскими каллиграфами надписи способны сохранять свою художественную выразительность вне контекста самого сосуда, что делает их первыми образцами каллиграфического искусства. В позднешанский период появились надписи с большим количеством знаков. Несмотря на значительные размеры, эти тексты по-прежнему не представляли собой связного повествования. Искусство каллиграфии появилось одновременно с письменностью, но раньше возникновения письменного текста. Несовпадение литературных достоинств текста и каллиграфической ценности памятника — изначальная ситуация для каллиграфической традиции. С точки зрения ритуальной целесообразности пластический энергетический посыл, так же как и музыкальный, был более эффективен, чем вербальный. В пространстве шанского ритуала его исполнители приобщались к могущественным силам космоса, что и сделало каллиграфию того периода самой энергетически насыщенной за всю историю этого искусства в Китае. Работа с энергиями такой силы требовала абсолютной концентрации, в которой индивидуальные признаки исчезают. Поэтому и вербальному, и пластическому аспектам шанских надписей присуща полная невыраженность личностного аспекта.

## РЕГИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

Шанскую метрополию окружали периферийные культуры родственных или чужих этнических групп, находившихся на разных стадиях развития. При отсутствии крупных миграционных процессов эти этнические сообщества формировались преимущественно на базе местных неолитических культур. Некоторые культуры сформировали собственную государственность. Во второй половине II тыс. до н. э. бронзолитейное производство успешно распространилось по всей территории Китая. К концу тысячелетия темпы развития метрополии и периферии сблизилась, в одних случаях под непосредственным влиянием высокоразвитой шанской культуры, в других — в результате самостоятельной и параллельной с шанской культурой эволюции, не исключавшей взаимные связи столичных центров. Культуры, которые были родственны общекитайской парадигме, позднее в качестве региональных стилей органично объединились с доминирующей традицией, тогда как часть культур по причине своей чужеродности не сумела адаптироваться и бесследно исчезла. Именно это произошло с культурами этнической группы юэ (вьеты), заселившей во II тыс. до н. э. весь бассейн р. Янцзы и территорию северного Вьетнама. Уровень развития некоторых крупных южных центров был сопоставим с шанским, но по неизвестным науке причинам юэский мир к концу I тыс. до н. э. постепенно исчез, уступив территорию китайскому этносу.

### Культура *саньсиндуй* (2100–1000 гг. до н. э.)

Культура *саньсиндуй* (*sānxīngduī*) 三星堆 или *шуй* (*shǔi*) 蜀 получила свое название по комплексу в местности Саньсиндуй (уезд Гуанхань, провинция Сычуань). Площадь комплекса составляет 17 кв. км и включает четыре стратиграфических слоя от 2800 до 1000 гг. до н. э. Ранние два слоя относятся к периоду неолита, третий слой синхронен Эрлитоу и датируется 2100–1400 гг. до н. э. Он содержит остатки городища площадью 3,5 кв. км, обнесенного стеной высотой 4–6 м. Стена построена не методом *ханту*, а сложена из керамических блоков, высушенных на воздухе. В культуре *саньсиндуй* была своя система пиктографической письменности, а качество бронзового оружия даже превосходило шанское.

Главными находками четвертого слоя, датированного 1300–1100 гг. до н. э., являются две ямы схрона, которые содержали 869

II. Эпоха ранней бронзы и период династии Шан-Инь (II тыс. до н. э.)



2.38. Статуя мужского мифологического персонажа: общая высота 262 см, высота фигуры 172 см, вес 180 кг, бронза; культура *саньсиндуй*, ок. 1300–1100 гг. до н. э.; из схрона № 2 в Саньсиндуй (уезд Гуанхань, провинция Сычуань) [26]

2.39. Маска: высота 85,4 см, бронза; культура *саньсиндуй*, ок. 1300–1100 гг. до н. э.; из схрона № 2 в Саньсиндуй (уезд Гуанхань, пров. Сычуань) [26]

изделий. Нефритовые скипетры и *цунь*, а также бронзовые сосуды по своим формам и декору близки шанским изделиям. Часть их явно местного производства, так как состав их бронзового сплава не совпадает с шанским. Уникальные бронзовые головы, маски и одна, но крупная скульптура были спрятаны во второй яме под грудой слоновьих бивней. Высота скульптуры с пьедесталом составляет 262 см, и это единственная монументальная отливка, дошедшая до нас от этого периода. Иконография образа и его пластическое решение не имеют аналогий в шанском искусстве (рис. 2.38). Скульптура изображает мужскую фигуру, стоящую на подставке в виде опрокинутой головы чудища. Доходящий до щиколоток халат не подпоясан и одет с левосторонним запахом. Задние и передние полы халата имеют разную длину и ассиметричный декор. Все это не совпадает с известными по мелкой пластике изображениями шанского костюма, представлявшего собой подпоясанный халат с правосторонним запахом, ровным подолом и симметричным декором. На босых ногах персонажа видны ножные браслеты, что также не соответствует шанским обычаям. Большие ладони и длинные пальцы обхватывали какой-то предмет: либо бивень слона, либо какой-то изогнутый предмет. Широкая и длинная шея резко переходит в голову, облик которой озадачивает всех историков китайской культуры. Большую часть лица статуи занимают сильно скошенные к вискам миндалевидные глаза с выступающими глазными яблоками и утрировано широкими бровями. Плоский подбородок сильно выступает из-под тонкогубого, широко растянутого рта. Крупный нос с горбинкой у переносицы напоминает тип древнесредиземноморской расы. Массивные трапециевидные уши имеют дырки под серьги. Тот же тип лица представлен в ликах 54 голов и в 20 масках.

2.3. Региональные культуры

Мимика лица, как и поза персонажа, статуи величаво застылая. Не известно, кого изображала статуя: бога, героя мифа, жреца или правителя? Не выяснена и причина, по которой она в разбитом на части виде была спрятана в яме.

Размер голов варьируется в диапазоне 35–50 см. В ушах имеются от одного до трех отверстий, но серьги не сохранились. На некоторых лицах встречается обкладка тонким листовым золотом — технология не известная шанцам. Остатки черной краски на волосах и зрачках, а также красного пигмента на губах свидетельствуют об изначальной полихромии изображений. Назначение голов не ясно. Либо они служили навершиями каких-то архитектурных конструкций, либо являлись частью скульптурных изображений, туловища которых были выполнены из дерева или глины. Средняя высота масок колеблется от 20 до 50 см, а максимальная — составляет 138 см (рис. 2.39). Вероятно, маски являлись деталями архитектурного убранства, но не исключено, что они входили в состав какой-то ритуальной скульптурной композиции.

В Саньсиндуй найдены фрагменты четырех бронзовых моделей деревьев, составленных из секций полых трубок. Реставраторам удалось восстановить одно четырехметровое дерево, на ветвях которого имеется листва, цветочные бутоны и птицы. Отсутствие письменных свидетельств не позволяет достоверно расшифровать символику этих изображений. Скорее всего, они были связаны с образом соляного дерева или мифического древа бессмертия. Подсвечники в виде соляного дерева разных размеров будут встречаться вплоть до рубежа н. э.

Культура *учэн* (1400–1000 гг. до н. э.)

Культура *учэн* (*wúchéng*) 吳城 получила свое название по городищу Учэн (уезд Цинцзян, пров. Цзянси), заселенному народом *юэ* (или *вьеты*). Учэнское государство было крупным экономическим и политическим образованием, которое локализовалось на территории провинций Чжэцзян и Фуцзянь. Городище представляло собой укрепленное поселение площадью 610 тыс. кв. м и имело четкое деление на кварталы. В центре располагался храмовый комплекс, площадка под который была сделана из слоев красной утрамбованной глины. Помимо остатков строений в городище было найдено большое количество бронзового оружия и керамики. В декоре последней преобладают перекрестные узоры, тогда как в шанской керамике — прямые веревочные линии. Общей для обеих культур является тема спиралей, закрученных в разные стороны. На керамических изделиях обнаружено свыше шестидесяти, расположенных в горизонтальную строку, идеографических знаков, отличных от шанской иероглифики.

О богатстве учэнской знати свидетельствует «Большая могила» в Даянчжоу (уезд Синьган пров. Цзянси), которая сделана

в виде огромного прямоугольного холма. В захоронении найдено 480 изделий из бронзы, 1072 украшений из нефрита, 356 керамических сосудов и пр. Большинство артефактов местного производства, но часть привезена с Центральной китайской равнины. Региональные орнаментальные темы (птицы, бараны, олени и пр.) соседствуют с шанскими спиралями, драконами и личина *таоте* (рис. 2.11).

Вопрос о степени родства юго-восточной культуры *учэн* с юго-западной культурой *саньсиндуй* остается до сих пор не решенным. От шанской традиции обе культуры отличает наличие антропоморфных изображений божеств, но их иконографические и стилистические признаки очень различны. Учэнские лики на бронзовых сосудах принадлежат к монголоидному типу и имеют много общего с неолитическими памятниками восточной части Китая.

На территории провинций Цзянсу и Аньхой в шанский период существовала культура *хушу* (*húshú*) 湖熟, в районе Шанхая и озера Тайху — культура *мацяо* (*mǎqiáo*) 馬橋. В южных культурах не соблюдался характерный для шанских изделий принцип взаимодополнительности низкорельефного фона и объемных элементов, в результате чего аналогичные шанским орнаментальные темы образуют довольно скученные композиции, но качество отливки бронзовых изделий не уступает работам шанских мастеров.

Уровень северных культур был ниже южных, что отчасти связано с непрерывными миграционными процессами. На северо-западе существовала культура *синьдянь* (*xīndiàn*) 辛店 (провинция Ганьсу) и культура *каюэ* (*kǎyuē*) 卡约 (верховье р. Хуанхэ); на севере — культура *чжукайгоу* (*zhūkāigōu*) 朱开沟 (территория южной части Внутренней Монголии, север провинций Шаньси и Шэньси); на северо-востоке — культура *гаотайшань* (*gāotáishān*) 高台山 (провинция Ляонин). В конце II тыс. до н. э. на севере и северо-западе от границ Шанского государства осели народности ордосско-суйюаньской бронзы, генетически связанные со Средней Азией и скифским миром. В связи с этим в захоронениях шанской элиты встречаются изделия, выполненные в скифо-сибирском стиле.

В шанской государственности впервые в истории китайского искусства сформировалась единообразная художественная традиция, аккумулировавшая достижения различных региональных неолитических культур. В рамках шанских ритуальных практик базовые принципы китайской пластической парадигмы получили комплексное и четко артикулированное воплощение, которое оказалось столь убедительным, что было воспринято родственными племенными сообществами в качестве образца для подражания. Процесс кристаллизации единой художественной традиции дополнялся расцветом самостоятельных региональных центров, в которых намечались альтернативные варианты развития, некоторые из которых будут реализованы в следующем тысячелетии.

Успешное освоение бронзолитейного производства создало новый вид долговечных артефактов, которые, в отличие от неолитических памятников, останутся в постоянном активе китайской культуры и будут формировать образ национальной «древности» у всех следующих поколений. Несмотря на многочисленный корпус дошедших памятников, полную картину бронзолитейного дела в эпоху Шан восстановить невозможно. Вкладах первой половины I тыс. до н. э. встречается много шанских сосудов-следами длительного употребления. Поломанные изделия чинились и использовались вновь и вновь. Тем самым образцы «зеленой бронзы» способствовали преемственности развития искусства при династии Чжоу. К концу I тыс. до н. э., когда стиль бронзовых изделий после неоднократных изменений стал совсем другим, пристрастие к древним артефактам прочно укоренилось в образованных кругах общества. Массовое разграбление некрополей было результатом высоких цен на шанскую бронзу на китайском антикварном рынке. С изменением культовой практики при династии Чжоу ритуальные функции шанской бронзовой утвари довольно быстро забылись, но ее пластические характеристики стали важной частью традиционной эстетики.

На шанском этапе развития каллиграфической традиции овал и угол были освоены одновременно как два базовых типа пластических движений. Принцип равномерности ширины черт будет унаследован ведущими почерками I тыс. до н. э., а принцип градации толщины черт ляжет в основу будущих уставных почерков и скорописи.

Существование шанской государственности и государств юга способствовало становлению устойчивой градостроительной традиции, опирающейся на опыт строительства неолитических городищ.