

Калининградский Государственный Технический
Университет

Реферат

Тема: Искусство Китая

Выполнил: Исаков Г.К.

Группа: 98 ис

Проверил: Архангельский О.И.

Принял с оценкой:

Калининград

1998

Содержание

1.	Вступление	3	
2.	Основные этапы истории искусства Китая	4	
3.	Живопись	10	
	а) Китайская картина.		
	б) Пейзажная живопись.		
4.	Поэзия		
16			
5.	Архитектура		
19			
6.	Скульптура	23	
7.	Прикладное искусство	29	
8.	Заключение		34
9.	Список используемой литературы	35	

Вступление

К

итайская культура - одна из древнейших. Она зародилась за несколько тысячелетий до нашей эры и с тех пор развивалась непрерывно вплоть до современности на единой территории. Бесчисленные набеги кочевников, жестокие и кровавые междоусобные войны, иноземные завоевания многократно разоряли и опустошали страну. Пожары не раз выжигали цветущие города, легкие деревянные постройки разрушались дотла, уничтожались ценные свитки живописи, ревниво хранившиеся в древних музеях и частных собраниях. Однако величие китайской культуры появлялось в том, что она продолжала существовать и противостоять всем потрясениям как единый прочный массив. Ни одно из племён завоевателей не смогло противостоять свою культуру китайской. Все эти племена, завоевав страну, утрачивали свой родной язык, свою письменность, целиком попадая под воздействие Китая. Города восстанавливались по прежним чертежам и в тех же традициях, и, как только наступало время передышки, страна снова начинала жить интенсивной хозяйственной и духовной жизнью.

Обилие памятников искусства, созданных в древности и в пору расцвета средневековой культуры, поистине грандиозно, несмотря на чудовищные потери, понесённые страной. И в настоящее время каждого, кто побывал в Китае, поражает ощущение древней культуры, не утратившей своей жизненности, чувство ожившей истории, сочетающийся с кипучей молодой и полной смелых дерзаний современной жизнью великого народа.



Основные этапы истории искусства Китая.

Мы часто широко и произвольно употребляем выражения: “ Культура Китая” или “ Искусство Китая”. Однако ошибкой было бы думать, что все 5000 лет развития искусства это один большой этап. Тот, кто хоть немного знаком с китайский искусством, при всём своеобразии и общности его художественного стиля, всегда отличит его древние памятники от памятников раннего средневековья, а раннее средневековье от поздних периодов. Китайское искусство прошло далеко не гладкий путь развития. В связи с историческими судьбами, переживаемыми страной, оно имело свои этапы подъёма и упадка. На протяжении пяти тысяч лет, начиная от древнейших периодов известной человечеству китайской истории, зарождались новые и по содержанию и по форме виды и жанры искусства и литературы, многие из которых со временем или сходили со сцены, или до неузнаваемости изменяли, подготовив почву для развития новых явлений, Вместе с тем каждый из исторических периодов, даже самых смутных и мрачных, внёс свой вклад в историю искусства Китая. И в самом деле отличительной чертой китайской культуры явилось то, что ни одно из её значительных явлений не прошло бесследно. Все они, порождая и видоизменяя друг друга, образовали как бы длинную цепь из сложных звеньев, чрезвычайно различных и в то же время спаянных воедино.

История китайской культуры такова, что её периоды нельзя рассматривать изолированно, не касаясь предшествующих этапов. Для того чтобы сделать правильные выводы, исследователь неизбежно должен смотреть в глубь веков, рассказывая о близких нам временах, всё время ссылаясь на далёкое прошлое, иначе не будет достаточно раскрыт и сам предмет существования.

Когда вы знакомитесь с историей таких старых китайских городов, как Пекин, вас поражает не только то, что центральные улицы этой столицы прямые, как стрелы, и пересекают весь город от одного конца до другого, не только то, что в центре располагаются грандиозные роскошные дворцовые ансамбли, а также не только количество крепостных ворот и башен в стенах города. Вас изумляет, что уже за много веков до нашей эры, точно по такому же плану, с такими же количеством ворот, прямыми магистральными улицами и дворцами посередине возводились в Китае города, планировка которых оставалась неизменной, несмотря на то, что сам облик отдельных зданий городов, сжигавшихся пожарами дотла, менялся многократно. Какое бы явление китайской культуры вы ни взяли, вам обязательно придётся прежде всего узнать его первоисточники. В самом этом обстоятельстве нет, пожалуй, ничего оригинального, ибо также следует подходить и к культуре любой другой страны. Однако ни в одной другой стране существующие принципы искусства не уходят своими корнями так далеко в глубь веков, а часто и тысячелетий, не прошли такого бесконечно длинного исторического пути.

История Китая грандиозна. Её нельзя рассказывать последовательно и подробно на протяжении нескольких страниц. Однако можно наметить те этапы и основные черты, которые особенно ярко определили пути развития китайской культуры, способствовали сложению её главных качеств.

Китай, подобно многим другим государствам, пережил первобытнообщинный строй, а затем рабовладельческий. Уже в III тысячелетии до н. э. в Китае существовали многочисленные неолитические поселения, обнесённые рвами. От этого времени до нас сохранились следы древнейшей китайской культуры - тонкостенные глиняные сосуды в виде кувшинов и амфор, имеющих разнообразные, правильные формы, выполнение на гончарном круге. Все эти сосуды обжигались в печах при высоких температурах, ложились кабаньим зубом, чтобы иметь гладкую поверхность, и расписывали красивыми узорами, состоящими из крутых завитков,

сетчатых линий, зигзагов и ромбов. Чёрные, красные, фиолетовые и белые краски наносились на тёплый красноватый тон глиняного черепка. Сохранились также и тонкие, как яичная скорлупа, блестящие и гладкие аспидно-черные сосуды, восходящие к этой же исторической эпохе. Многие формы этих предметов гончарного искусства, например трехногие “ли” или округлые кувшины с невысоким горлом, сохранили своё существование в течение многих последующих веков.

Во II тысячелетии до н. э на территории Китая возникли первые государственные образования и появились города с правильной планировкой. К этому же времени относится и возникновение письменности, сложение и утверждение определённых символов и мифологических образов, связанных с природой. Великолепные бронзовые сосуды, дошедшие до нас в большом количестве от этого и последующего древних исторических периодов, изощрённой фантазией своих символических узоров и форм, своими подчас огромными размерами и тончайшей обработкой свидетельствуют о зрелости искусства и культуры Древнего Китая.

Искусство этого времени имеет уже свои ярко выраженные специфические особенности. Древнекитайскую бронзу можно отличить сразу по узорам и формам. Сосуды изготавливались отливанием металла в специальные глиняные формы. На таких сосудах можно было встретить драконов и других мистических животных. Такие сосуды подчас достигали веса в 600 - 650 кг. Маленькие сосуды обрабатывались не с меньшей виртуозностью. Фантастические рельефы, изображение диковинных животных и рыб, виды природы - это составляло украшение сосуда. Необычайные формы и невиданная симметричность составляет китайское искусство.

Середина I тысячелетия в истории китайской культуры является особенно знаменательным периодом. Именно в это время начинают обобщаться научные сведения, почерпнутые из многовековых наблюдений над природой. В VII веке до н. э был создан лунно-солнечный календарь, а в IV веке до н. э был составлен первый в мире звёздный каталог. Большой точности достигли биологические знания, сведения о растениях и животных. Вместе с тем познания этого времени теснейшим образом сплетались с мифологией и культами природы, которые являлись как бы обобщением представлений древних китайцев о мире.

Наряду с ростом научных познаний о природе и вселенной возникли и потребности в философском обобщении этих сведений. I тысячелетие до н. э. весьма богато философскими исследованиями, касающимися вопросов мироздания и структуры общества. Древнейшими из философских учений, а большей мере оказавшими влияние на различные области культуры и изобразительного искусства, были конфуцианство и даосизм, значительно изменившиеся на протяжении последующих столетий, но пронёсших некоторые из своих принципов вплоть до времени позднего средневековья.

Конфуцианство - *Этико-политическое учение в Китае. Основы конфуцианства были заложены в 6 в. до н. э. Конфуцием. Вырождало интересы наследственной аристократии. Конфуцианство объявляло власть правителя (государя) священной, дарованной небом, а разделение людей на высших и низших (“благородных мужей” и “мелких людишек”)- всеобщим законом справедливости. Со 2 в. до н. э. и до Синьхайской революции 1911 - 13 конфуцианство являлось официальной государственной идеологией.*

Даосизм - *Одно из основных направлений древне-китайской философии; возникло в 4-3 вв. до н. э., главные трактаты “Лао-цзы” и “Чжуан-цзы”. Основное понятие - дао. В центре учения Даосизма, противостоящему конфуцианству и моизму, - призыв к человеку стряхнуть с себя оковы обязанностей и долга и вернуться к жизни, близкой к природе.*

Середина I тысячелетия до н. э. и начало нашей эры, когда складывалось и расширялось единое китайское государство, - периоды в истории Китая, создавшие свой мир неповторимых сюжетов и образов в искусстве. Вместе с тем именно в эту эпоху как бы закладывается основной фундамент последующей культуры китайской нации. Развиваются и утверждаются в своих основных ранее существовавшие принципы архитектуры и градостроительства, складывается определённый стиль живописи и скульптурного рельефа, зарождается монументальная пластинка.

Особенно плодотворным в области изобразительного искусства были так называемые период Чжаньго (IV - III века до н. э.) и период хань (206 г. до н. э. - 220 г. н. э.). В эти годы происходит создание единого китайского государства. В ханьском искусстве при большой преемственности его стиля заметны те разительные перемены, которые постепенно произошли со времени более древних эпох. Уже

в IV веке до н. э. взамен таинственной символики древних сосудов и бронзовых изделий, в резных предметах из камня и в других областях искусства появляются новые сюжеты и темы, где фантастика сплетается с мотивами реальной жизни, где монументальность древних бронзовых изделий и узоров сменилась виртуозным изяществом и значительно большей лёгкостью гравированных изображений. Ханьское время дало богатейший материал для изучения мифов, исторических легенд, обычаев и религиозных представлений Китая этого переходного от рабовладения к феодализму периода.

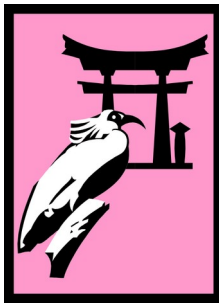
Период средневековья, начавшийся в Китае в III - IV веках н. э., застал уже богатые и стойкие традиции в различных областях культурной жизни. Однако от этого могущества и единства древнего рабовладельческого государства остались лишь руины. Сметённая грандиозными народными восстаниями империя Хань пала, и страна, ставшая добычей кочевых племён, надолго осталась разобщённой. Новое государство “Северное Вэй”, объединившее север страны, положило начало и новой эпохе. Постепенно начало снова налаживаться хозяйство и экономика страны. Укреплению и объединению государства, произошедшему в V - VI веках н. э., а также укреплению новых феодальных отношений помогала и новая идеология - **буддизм**.

Буддизм - буддизм, пришедший из Индии и бывший на территории Китая первой единой религиозной системой, проповедовал идеи милосердия, смирения на земле и непотворение злу, а также обещал спасение в раю для всех верующих и помощь милосердных богов - бодисатв. Являясь опорой феодального государства, это учение уже в V - VI веках получило чрезвычайно широкое распространение, заняв первое место среди прежних религий Китая, от которых буддизм позаимствовал много местных особенностей и старых народных культов.

Периодами развитого феодализма и наивысшего расцвета расцвета всех областей китайской средневековой культуры были VII - XIII века - время господства двух государств - Тан (618 - 907) и Сун (960 - 1279). Именно это время утвердило в веках наивысшие достижения творчества - поэзию и живопись. Периоды Тан и Сун были блестящими этапами культуры, когда расцвета достигли многочисленные виды, формы и жанры искусства. Живопись этой исторической поры является высшим достижением искусства Китая.

Она отражает весь тот мир идейных представлений с его приклонением перед красотой природы. Пути искусства периодов Тан и Сун в связи с разными судьбами государства во многом так же различны. Во время династии Тан большую роль играла монументальная скульптура и архитектура, они отличались общим для всей эпохи духом ясной гармонии, классической красоты и спокойного величия форм. При Сунах, могущество страны уже было подорвано, архитектура теряет свою гармоничную монументальную мощь. Она приобретает более изысканный и интимный характер. Строгая чёткость форм сменяется вытянутостью пропорций и изящной легкостью силуэта. Монументальная скульптура так же постепенно утрачивает своё значение. Вместе с тем живопись достигла в этот период небывалого подъёма.

Острая социальная борьба, заполнившая всю историю Китая XV - XVIII веков, коснулась и художественной культуры, Зарождаются и развиваются новые виды и жанры изобразительного искусства, рушатся прежние идеалы. Так, монументальная скульптура теряет окончательно своё художественное значение, приобретая декоративно-прикладной характер в садово-парковых ансамблях. Огромную роль начинают играть прикладные виды искусства, связанные с развитием ремёсел и внешней торговли. Поэзия уступает место драме, новелле и повести, гравюра и народный лубок завоёвывают себе значительное место в искусстве.



Живопись

Китайская картина

Китайская картина не является картиной в нашем понимании. У неё нет ни тяжёлой золочёной рамы, ни даже тонкого багета, который бы ограничивал её от плоскости стены, превращая в изолированный замкнутый мир. Да и зачем нужна была китайской картине рама, если эта узкая и длинная полоса бумаги или специально обработанного проклеенного шёлка с двумя валиками по краям бережно хранились в специальных ящиках и развёртывалась только в редких случаях для рассматривания. С древнейших времён, по всей видимости на рубеже нашей эры, была выработана эта форма живописных свитков. В Китае, где в помещениях не было прочных и массивных стен, как в Европе, а воздух в комнатах во многом определялся климатом улицы, вывешивать картины, не защищённые, как у нас, стеклом, было бы для них вредно. Вместе с тем картина бала своего рода ревниво оберегаемой драгоценностью, которую не принято было выставлять на всеобщее обозрение и которая коллекционерами показывалась только узкому кругу ценителей.

Китайские свитки имеют две формы. Одна из них вертикальная, когда развёрнутый и повешенный на стену свиток висит перпендикулярно к полу, и другая горизонтальная, когда свиток постепенно развёртывается и по мере рассматривания снова свертывается на столе. Вертикальные свитки обычно не превышают 3 метров, тогда как горизонтальные, являясь своеобразной панорамой, иллюстрированной повестью, где показана либо серия объединённых в единую композицию пейзажей, либо сцены городской уличной жизни, достигают подчас свыше десяти метров.



Пейзажная живопись

Ж

ивопись в Китае как вид искусства издревле пользуется большим уважением. Со времён средневековья дошли стихи, прославляющие живопись, трактаты о творческих путях живописцев, описание отдельных картин и своеобразные сводные истории живописи, сообщающие сведения о многочисленных художниках различных эпох. Однако в наши дни многие из тех художников, от которых не сохранилось вещественных доказательств их существования, отошли в область легенд, превратились в своего рода символы, связанные с определёнными художественными направлениями. Многие знаменитые картины погибли при пожарах, иные сохранились только в поздних копиях. И все же уцелевшие произведения дают возможность восстановить основной путь развития китайской живописи, выяснить изменения, которые совершались в ней на протяжении различных эпох, а сохранившиеся трактаты позволяют понять, какой эстетический смысл вкладывали сами художники в свои произведения.

Китайская живопись представляет собой объединение художественного искусства с поэтическим. На китайской картине не редко встретишь изображение пейзажа и иероглифические надписи, поясняющие суть картины. В китайском пейзаже можно увидеть голые островерхие горы севера, меняя окраску от освещения дня. Белоснежные могучие сосны у их подножий, выжженные солнцем пустыни с остатками древних городов, заброшенные скальные храмы, тропические леса юга, населённые бесчисленным множеством зверей и птиц. Незнающий человек скажет, что картины Китая однотипны, что одни только “Ветки да горы”. Хотя того не подозревая, что за всей этой чудной природой кроется замечательные стихи. Лиричные и трепетные. Сложность китайской живописи отпугивает того, кто с ним мало знаком. Его образы и формы, его идеи, а зачастую и техника представляется нам не понятными. В самом деле: откуда нам знать, что две дремлющие в прибрежных камышах пушистые мандариновые уточки или летящая в небе пара гусей на картине живописца являются символами не расторжимой любви, понятными каждому образованному китайцу, а сочетание бамбука, сосны и дикорастущей сливы мэйхуа (по-китайски: три друга холодной зимы), изображение которых мы непрерывно встречаем и на китайских картинах и на вазах, означают стойкость и верную дружбу. И если мы взглянем на картину художника Ни Цзяня (XIVв.), где написано тонкое деревце с обнажёнными ветвями, выросшее среди маленького острова, затерянного среди безбрежной глади воды, мы воспринимаем сначала лишь показанный художником печальный пейзаж. И только прочтя помещённую вверху картины красивую надпись, понимаем, что художник в этом лирическом и грустном пейзаже изображал не только природу, но хотел передать свои горестные чувства, вызванные завоеванием его родины монголами. Аллегория, символ и поэтическое образное толкование мира вошли в плоть и кровь китайской действительности. Мост через озеро, пещера в скалах, беседка в парке часто получали такие названия: “Мост орхидей”, “Ворота дракона”, “Павильон для слушания течения реки” либо “Беседка для созерцания луны” и т.д. Детям часто давали и дают поныне поэтические имена, навеянные образами природы: “ласточка”, “Росточек”, “Мэйхуа” и т.д.

Это сложное образное мировосприятие, постоянное общение к образом природы для передачи своих чувств зародилось в Китае ещё в глубокой древности. Вся китайская мифология связана с борьбой

человека против стихий, с наивным и образным толкованием явлений природы.

Китайская живопись двусмысленна. Поэты, художники во времена господства иноземных династий или в те годы, когда страну разоряли не умные и жестокие правители, писали стихи и картины, где в традиционные сюжеты и формы они вкладывали совсем иной, скрытый подтекст. Так, художник XVII - XVIII вв. Ши Тао на картине “Дикие травы”, где видна только дорога, заросшая сорняком, помещает надпись, полную скрытого смысла: “Вот, что растёт на проезжей дороге”. Под дикой травой, засоряющей путь, художник подразумевал завоевателей- маньчжуров, пришедших к власти в 1644 году и надолго задержавших столь славный в прошлом путь развития китайской культуры. Китайская живопись неразрывно связана с поэзией. Порой художники дополняли свою картину строками из стихов. Надо сказать, что китайские художники порой были и замечательными поэтами. Один великий китайский критик Чжан Яньюань подчеркнул неразрывность поэзии с живописью и сказал: “Когда они не могут выразить свою мысль живописью, они писали иероглифы, когда они не могли выразить свою мысль через письменность, они писали картины”.

Это сочетание картины и надписи необычно для европейского восприятия. Однако китайские художники не только дополняли и эмоционально обогащали смысл своих произведений стихами, которые рождали как бы новые образы, развивали фантазию зрителя, но и вписывали с таким мастерством и блеском свои иероглифы в картину, что она приобрела от этого какую- то особую законченность и остроту. Сама по себе каллиграфия в виде надписей часто отдельно помещалась на свитках, образуя картины из одних иероглифов, и имела много разных стилей.

Тысячелетиями исчисляется развитие пейзажного жанра в Китае, известного как одно из величайших достижений мирового искусства. Китайский пейзаж не похож на европейский. Их отличает не только разница формы картины. Китайский пейзаж “Шаньшуй”, т.е. “горы- воды”, сложился и достиг необыкновенного расцвета уже в средние века к VII - VIII векам нашей эры, положив начало всей дальневосточной пейзажной живописи, тогда как пейзаж в Европе возник как самостоятельное явление лишь в эпоху Возрождения и разделился на множество направлений в связи с национальными особенностями разных стран. В европейском пейзаже мир,

изображенный художником, словно увиден им из окна. Это часть природы, сельской местности или города, которую может охватить глаз живописца и где человек, даже если его и нет на картине, всегда чувствует себя как бы хозяином. Китайский художник воспринимает пейзаж как часть необъятного и просторного мира, как грандиозный космос, где человеческая личность ничто, она как бы растворена в созерцании великого, непостижимого и поглощающего её пространства.

Китайский пейзаж всегда фантастичен, несмотря на свою реальность, он как бы обобщает наблюдения над природой в целом. В нем часто присутствует изображение гор и вод - это устоявшаяся издревле традиция, связанная с религиозно- философским пониманием природы, где взаимодействуют две силы - активная мужская "янь" и пассивная женская "инь". Близкие к небу горы - это активная сила, мягкая и глубокая вода - пассивная, женская. В древности, когда зародились эти представления, горы и воды обожествлялись как властители человеческой жизни. Вода приносила урожаи, дарилла посевы или несла страшные наводнения, от нее зависело счастье или горе людей. Недоступные, окутанные извечной тайной горы были местом, куда уходило солнце. Своими вершинами они соприкасались с небом. Эта древняя символика, давно утратившая в Китае свой первоначальный смысл, тем не менее легла в основу прочной традиции изображения природы.

Определённое содержание и значение китайского пейзажа породило и его особую роль в живописи, а также необычную форму и многочисленные художественные приёмы его написания. Многие из китайских картин, где лишь намёком показана какая-либо деталь природы, воспринимаются как пейзаж, хотя и не относятся к этому жанру. Природа как бы помогает художнику придать своей картине возвышенность, глубину и поэтичность. Китайский художник никогда не писал с натуры и никогда не делал этюдов, как это принято в европейской живописи. Впечатление, которое остаётся от многих китайских произведений, таково, будто художник только что осязал шелковистые перья изображённой им маленькой птички или подсмотрел танец двух бабочек над цветущим деревом. Это впечатление основано на том, что китайский художник до того, как писать свои картины, подобно естествоиспытателю, с бесконечной тщательностью изучал природу во всех мельчайших её проявлениях. Он прекрасно знал структуру каждого листа, движение медлительных

гусениц, пожирающих спелые плоды, он знал мягкую поступь крадущегося тигра и настороженный поворот головы молодого оленя, прислушивающегося к шорохам леса. Живописец словно посвящает зрителя в скрытые от него многочисленные тайны природы.

Китайский живописец изображает природу в двух аспектах. Один - это пейзажи гор и вод - “шань- шуй”, т.е. тип классического китайского пейзажа на длинных свитках, где важны не детали, а общее ощущение величия и гармонии мира, другой, не являющийся пейзажем в полном смысле этого слова, так называемый жанр “цветов и птиц” - своеобразный мир жизни животных, также необычайно распространённый в древности и сохранивший свою жизнеспособность в наши дни. Иногда произведения этого жанра писались на круглых и альбомных листах, на ширмах и веерах и изображали то птичку на ветке, то обезьяну, качающую детёныша, то стрекозу, порхающую над цветком лотоса. Именно здесь художник позволяет себе рассматривать каждое движение растения или животного словно в увеличительное стекло, бесконечно приближая их к зрителю и в месте с тем воплощая подчас в этих маленьких сценах единую и цельную картину природы.

В пейзажах “гор и вод” природа, напротив, словно отдалена от зрителя, представляя перед ним как нечто титаническое и могучее. Всматриваясь в этот пейзаж, человек себя чувствует себя бесконечно малой частью этого мира, и всегда с тем безумная смелость и бескрайняя широта развёрнутых перед ним просторов вызывает в нем восхищение и гордость. Сам мир китайской живописи - это мир природы, с жизнью которой всеми нитями связан человек.

Китайские живописцы со временем выработали свою, непохожую на европейскую, способ изображения. В китайском пейзаже самый дальний объект расположен выше предыдущего. Поэтому китайский пейзаж он выглядит более объёмно. А европейский пейзаж строится по принципам линейной перспективы, т.е. дальность картины выражена уменьшением дальних объектов относительно переднего плана. В китайском пейзаже на переднем плане размещены крупные объекты: скалы, деревья иногда строения. Эти детали переднего планы являлись, своего рода масштабными единицами. Дали почти не видно, она как бы смазана, затянута дымкой.

Травинка, по которой ползёт букашка, или гусь, в камышах зовущий подругу, - эти скромные изображения в китайской картине

ни когда не ощущаются как обычная будничная сцена. Зритель чувствует и воспринимает подобные композиции как жизнь огромного мира, где каждый стебель является выразителем великих и вечных законов бытия.



Поэзия



К

итайская земля пережила много бед в своей истории. Их захватывали, разоряли, сжигали. Но как сказано, что написано пером, то не вырубишь топором. Именно так не сломить китайскую поэзию. Она существовала и будет существовать.

В 1235 г. монгольские орды захватили провинцию Сычуань, а затем двинулись на юг и к 1276 году подчинили себе всю страну, установив на её земле свою монгольскую династию, получившую китайское название Юань.

В китайской поэзии существовали два периода. Период Тан и Сун. Тан - был основан китайской императорской династией в 618 - 907 .Основан Ли Юанем. Господство Тан было подорвано крестьянской войной 874 - 901и борьбой между различными группировками господствующего класса.

Сун - императорская династия в Китае. Пала от монгольских завоеваний.

Это полное трагическими событиями время ярко отразилось в китайской поэзии, придало ей строгость и печальное величие. Китайскую поэзию иногда сравнивают в Китае с осенней хризантемой, прекрасным, но печальным цветком. Горький жизненный опыт научил китайских поэтов трезвому отношению к жизни, а постоянная тревога перед угрозой вражеского нашествия сделала их творчество особенно эмоциональным. Многие стихи

писались в то время на музыку и благодаря этому быстро приобретали популярность в виде песен. Накопленная столетиями огромная поэтическая культура давала обильные плоды. Выражения лирических переживаний и настроений в поэтической форме стало обычным в среде чиновничества. Поэтический восторг перед красотой природы или прелестью воспоминаний о любви и дружбе рождали вдохновение, и слова сами лились из души поэтов.

Возмущение и негодование, которыми кипели сердца от сознания позора, ложившегося на отчизну, поруганную завоевателями, тоска и печаль при виде горя народного, отливались в поэтические формы. Так появлялись эти необыкновенные стихи, порой записанные на стене дома или на перилах моста. Словом там, где поэта охватило вдохновение и где, переполненный им, он пропел свою прекрасную песню.

В основе этих стихов не трезвая и холодная мысль (правда, следует оговориться, что было немало стихов, подсказанных книжной мудростью, философской и моральной доктриной), в основе их - чувства. Причём чувства разные - ликование сердца при виде щедрой весны, листьев, цветов и солнце; его печаль в осенний непогожий день, когда в душе, как и на небе, нет просвета; тоска по безвозвратно прошедшей молодости и радость от неожиданной встречи с другом... Нередко - это тонкие эмоции и порой едва уловимые настроения, то подсказанные глубоко личными переживаниями, то вызванные событиями исторической важности.

Подъем поэтической мысли, который охватил Китай в восьмом и девятом веках, в десятом веке пошёл на спад. Не было уже крупных имен и талантов, на сцену вышли поэты - эпигоны, которых увлекала пустая игра красивых слов и звуков. В начале Сунской династии определенной известностью в поэзии пользовалась псевдоклассическая школа "сикунь", сосредоточившая свой интерес на эстетско-формалистическом отборе лексики. Это школа считала, что она продолжает линию танского поэта Ли Шан-иня, однако в действительности её поэты подражали худшим сторонам поздней танской поэзии. Их творчество тяготело к оторванной от жизни, бездушной и бедной эмоциями, чисто пейзажной лирики. Против влияния школы "сикунь" в поэзии выступил в конце десятого века Ван Юй-чен, а в одиннадцатом веке активную борьбу с нею повели Мэй Яо-чэнь и Оуян Сю. Таким образом, сунские поэты, как в свой время и танское, росли и совершенствовались в борьбе с

формалистическим течением в поэзии, эпигонски копировавшим своих предшественников.

Время Танской и Сунской династий не прошло даром. Поэты жившие в тот период, оставили большой след в искусстве, а точнее, в поэзии Китая.



Архитектура

И

История развития китайского зодчества неразрывно связана с развитием всех видов искусства Китая и особенно живописи. И архитектура и живопись этой эпохи являлись как бы различными формами выражения общих идей и представлений о мире, сложившихся ещё в глубокой древности. Однако в архитектуре существовали ещё более давние правила и традиции, нежели в живописи. Основные из них сохранили своё значение на протяжении всего периода средневековья и образовали совершенно особый, непохожий на другие страны торжественный и вместе с тем необычайно декоративный художественный стиль, который отразил жизнерадостный и одновременно философский дух, свойственный в целом искусству Китая. Китайский зодчий был таким же поэтом и мыслителем, отличался тем же возвышенным и обострённым чувством природы, что и живописец-пейзажист.

Горы, высоко вздымающиеся скалы, Сады и другие части природы составляют панораму для здания. Китайский зодчий похож

на художника. Он высматривает место и прикидывает что будет сочетаться с этим местом. Он никогда не построит здания, если оно не будет сочетаться с окружающим массивом. Один из художников-пейзажистов в своём поэтическом трактате о живописи передал то ощущение естественной взаимосвязи архитектуры и пейзажа, которое свойственно этому времени: “Вверх башни храмовой пусть будет у небес: не следует показывать строений. Как будто есть, как будто нет... Когда на ровном месте высятся храмы и террасы, то надо бы как раз, чтоб ряд высоких ив стал против человеческих жилищ; а в знаменитых горных храмах и молельнях достойно очень дать причудливую ель, что льнёт к домам иль башням... Картина летом: древние деревья кроют небо, зелёная вода без волн; а водопад висит, прорвавши тучи; и здесь, у ближних вод - укромный тихий дом”.

О том какие архитектурные замыслы сложились ещё в глубокой древности, свидетельствует одно из самых старых, уцелевших до наших дней сооружение - Великая китайская стена. Это великое произведение человеческих рук, стоявшее с IV - III веков до н.э., является одним из самых величественных памятником мирового зодчества. Выстроенная по северной границе Китая для защиты страны от кочевников и прикрытия полей от песков пустыни, стена первоначально простиралась на 750 км, затем, после многовековых достроек она превысила 3000 км. Китайские зодчие строили стену лишь только по самым крутым хребтам. Поэтому в некоторых местах стена описывает настолько резкие повороты, что стены почти соприкасаются. Стена имеет в ширину от 5 до 8 метров, а в высоту от 5 до 10 метров. По поверхности стены идут зубцы и дорога, по которой солдаты могли передвигаться. По всему периметру проставлены башенки, через каждые 100 - 150 метров, для светового оповещения о приближении врага. Стена сначала была собрана из утрамбованного леса и камыша, затем её облицевали серым кирпичом.

Памятников древнего и раннего искусства до нас дошло крайне мало. Города состоявшие из лёгких деревянных построек, сгорали и разрушались, пришедшие к власти правители уничтожали старые дворцы и возводили на их места новые. В настоящее время трудно показать последовательную картину развития архитектуры. Китайская дотанского времени. Значительно лучше сохранились культовые сооружения - пагоды, строившиеся из кирпича и камня.

В спокойных и строгих кирпичных пагодах танского времени всё дышит монументальной простотой. В них почти отсутствуют какие-либо архитектурные украшения. Выступающие углы многочисленных крыш образуют прямые и чёткие линии. Самой известной пагодой танского времени является Даяньта (Большая пагода диких гусей), выстроенная в пределах тогдашней столицы Чаньань (современная Сиань) в 652 - 704 годах. Расположенная на фоне горной гряды, словно составляющей всему городу обрамление, Даяньта видна на огромном расстоянии и высится над всем окрестным ландшафтом. Тяжёлая и массивная, напоминающая крепость вблизи (её размеры: 25м. в основании и 60м. в высоту). Погода благодаря гармонии и вытянутости пропорций издали производит впечатление большой легкости. Квадратная в плане (что характерно для этого времени), Даяньта состоит из 7 равномерно суживающихся кверху и повторяющихся друг друга совершенно одинаковых ярусов и соответственно уменьшающихся окон, расположенных по одному в центре каждого яруса. Подобное расположение создаёт у зрителя, захваченного почти математическим ритмом пропорций пагоды, иллюзию ещё большей её высоты. Возвышенный духовный порыв и разум словно сочетались в благородной простоте и ясности этого сооружения, в котором зодчий в простых, прямых линиях и повторяющихся объёмах, так свободно устремлённых кверху сумел воплотить величавый дух своего времени.

Далеко не все китайские пагоды подобны Даяньта. Более утончённые и противоречивые вкусы сунского времени сказались тяготении к более изысканным и лёгким формам. Сунские пагоды, обычно шестигранные и восьмигранные, так же удивительно красивы. Они и поныне, располагаясь на самых высоких точках, венчают своими стройными вершинами такие живописные, тонущие в зелени и окружённые горами города, как Ханчжоу и Сучжоу. Очень многообразные по своим формам и архитектурному орнаменту, они то покрыты глазурованными плитами, то отделаны узором из кирпича и камня, то украшены многочисленными изогнутыми крышами, отделяющими ярус от яруса. Нарядность и стройность сочетаются в них с удивительной простотой и свободой форм. На фоне яркой синевы южного неба и сочной зелени листвы эти огромные, сорока и шестидесятиметровые светлые сооружения кажутся воплощением и символом сияющей красоты окружающего мира.

Так же логическая ясность ощущается и в архитектуре китайских городов и планировке городских ансамблей. Наибольшее количество деревянных городских сооружений сохранилось до наших дней начиная с XV - XVII веков, когда после изгнания монголов начиналось усиленное строительство и восстановление разрушенных городов. С этого времени столицей Китая становится Пекин. Сохранивший и сей день многие из архитектурных памятников древности. Кстати, Пекин - по-китайски Бэйцзин (Северная столица) - существует уже более 3000 лет. И не изменил планировки. В Пекине правильное расположение улиц. В виде сетки. Техника симметрии в китайской планировке города тоже присуща и не изменена со временем. Искусственно вырытые озёра симметричны друг другу. Дома в Пекине выстроены фасадом на юг, а с севера на юг идет магистраль, завершающаяся у северной границы города. Огромные крепостные стены с могучими каменными надвратными башнями и воротами в виде длинных туннелей замыкали город со всех сторон. Каждая пересекающая город магистральная улица упиралась в подобные ворота, расположенные симметрично друг против друга. Древнейшая часть Пекина называется "Внутренний город", она, в свою очередь, отделена от расположенного к югу "Внешнего города" стеной и воротами. Однако общая магистраль связывала обе части столицы. Все главные сооружения выстроены по этой прямой оси. Таким образом, все огромное пространство столицы являлось объединённым, организованным и подчинённым единому замыслу.

Основным сооружением Пекина, расположенного в центре "Внутреннего города", является императорский дворец, замкнутый высокими стенами и названный "Запретным городом". Широкие площади мощённые светлым кирпичом, закованными в белый мрамор каналы, яркие и торжественные дворцовые здания раскрывают своё сказочное великолепие перед взором тех, кто, пройдя рядом массивных крепостных ворот, начиная от площади Тяньаньмынь, проникает в пределы дворца. Весь ансамбль состоит из соединённых друг с другом просторных площадей и дворов, окружённых разнообразными парадными помещениями, представляя зрителю смену всё новых и новых впечатлений нарастающих по мере его продвижения. Весь Запретный город, окружённый садами и парками, - то целый лабиринт с бесчисленным количеством боковых ответвлений, в котором узкие коридоры выводят в тихие солнечные дворы с декоративными деревьями, где парадные здания сменяются в

глубине жилыми постройками и живописными беседками. По основной оси, пересекающей весь Пекин, расположены в стройном порядке самые значительные постройки, выделяющиеся среди остальных зданий Запретного города. Эти сооружения, словно вознесённые над землёй высокими платформами из белого мрамора, с резными пандусами и лестницами, составляют ведущую, торжественную анфиладу комплекса. Ярким сочным лаком своих колон и двойными изогнутыми крышами из золотистой обливной черепицы, силуэты которых повторяются и варьируются, центральные павильоны образуют общую торжественную ритмическую гармонию всего ансамбля. Главное здание дворца - Тайхэдянь - павильон высшей гармонии, подобно всем дворцовым деревянным павильонам, чрезвычайно наряден и в то же время отличается большой простотой и логичностью конструкции. Высокие, покрытые лаком простые круглые колонны и покоящиеся на них расписные балконы вместе с системой деревянных узорных кронштейнов "доу-гун" поддерживают словно парящую над зданием двойную крышу. Эта крыша с широкими, загнутыми кверху краями является как бы основой всего здания. Её широкие выносы предохраняют помещение от беспощадного летнего зноя так же, как и от чередующихся с ним обильных дождей. Лёгкие стены состоящие из ажурных деревянных перегородок, служат как бы ширмами и не имеют опорного значения. В павильоне Тайхэдянь, как и в остальных центральных сооружениях дворца, изгибы крыш, как бы облегчающие их тяжесть и ширину, отличаются плавным спокойствием. Они придают всему зданию ощущение большой лёгкости и равновесия, скрадывают его подлинные размеры. Величие масштабов сооружения ощущается, главным образом, в интерьере Тайхэдянь, где прямоугольное помещение заполнено лишь двумя рядами гладких колон и вся его протяжённость и ясная простота предстают ничем не скрытыми от глаза.

Архитектурные сооружения XVIII - XIX веков продолжая развивать традиции прошлого вместе с тем отличаются от более строгого духа предшествующих периодов значительно возросшей пышностью, большей связью с декоративными видами искусства. Загородный парк Ихэюань расположенный близ Пекина, весь застроен лёгкими причудливыми беседками, многочисленными орнаментальной скульптурой. Стремление к орнаментации, к детальной разработке отдельных мотивов архитектуры, слияние

декоративно-прикладных и монументальных форм постепенно подготавливают отход от монументального характера зодчества прошлых периодов. Однако в это время были проведены ещё многочисленные восстановительные работы. Был восстановлен Храм неба, реставрирован Запретный город, сохранившие свой первоначальный величавый дух. В этот же период строятся такие красивые совершенные по формам и живописные постройки, как галерея Чанлан (длинная галерея) в парке Ихэюань, горбатые мраморные мосты, образующие словно замкнутое кольцо вместе со своим отражением, и т.д. Однако уже к концу XIX - началу XX века всё растущие вычурность и прихотливость узоров привели к утрате органического соединения орнамента и формы здания. XIX век явился заключительным этапом в развитии блестящей и своеобразной архитектуры Китая.



Скульптура

К

огда мы говорим о скульптуре Китая, перед нашим мысленным взором возникают, словно полные безудержного движения, терракотовые фигуры танского времени: мчащиеся или вздыбленные кони, юные девушки-танцовщицы, взмахивающие длинными рукавами, тонкие и одухотворённые лица буддийских божеств из

пещерных храмов или занимательные фантастические рельефы ханьского времени. Зная высокий уровень этих произведений, трудно поверить, что в самом Китае и в древности и в средние века скульптура считалась не видом искусства, а всего лишь ремеслом. И если о живописи эпохи феодализма было написано в средние века множество книг, то о скульптуре Китая человечество смогло узнать только тогда, когда в XIX - XX веках постепенно были обнаружены сохранившиеся памятники, которые дали богатый материал для исследования. До недавнего времени заброшенные, многие буддийские пещеры храмы теперь открыли науке новую эпоху в изучении скульптуры, стеной живописи и легенд средневекового Китая.

Скульптура феодального Китая имела, пожалуй, не менее длительные традиции, чем живопись. Однако древнюю скульптуру от средневековой отделяет значительно более трудный путь исканий и преобразований, чем тот, который за это же время совершила станковая живопись.

Скульптура, так же как и древняя, была связана с религиозными культами. Но если рельефы ханьского времени с их повествовательностью, бесконечными историческими анекдотами, соединением фантастических и бытовых жанров мотивов имели скорее светский характер и были порождением собственно китайской мифологии, то скульптура возникла одновременно с распространением буддизма в Китае и отразило новые темы, новые чужды Китаю образы и религиозные представления. Эти новые образы, столкнувшись со старыми, сильными и устойчивыми традициями Китайской культуры, лишь постепенно слились с ней и стали её частью уже по прошествии длительного времени.

Буддийские монастыри, строительство которых началось с большой интенсивностью в IV - V веках близ столиц и торговых путей, не облагались налогами и вскоре начали играть крупную политическую и экономическую роль в государстве. Лучшие художники, резчики и мастера-ремесленники как местные, так и выписанные из Индии и центральной Азии создавали там буквально бесчисленное множество скульптур.

В пустынных и каменистых, выжженных солнцем окрестностях города Пинчэна, где летом синие безоблачное небо освещает высохшие русла рек и гряды горных вершин, с далёкого расстояния открывалось паломникам или путникам протянувшаяся на сотни

метров скала, прорезанная нишами и пещерами. В её мягкой и зернистой, словно бархатной, поверхности серо-золотистого песчаника и был высечен старинный буддийский монастырь. Юньган (Храм заоблачных высот). Огромные пятнадцати- и семнадцати метровые фигуры “великого учителя” Будды и поныне заполняют тесные ниши его пещер. Они сидят и стоят, срастаясь с массивом скал, эти созданные не то природой, не то людьми фантастические гиганты с поднятой в жесте поучения рукой, застывшей улыбкой на чётко высеченных губах и устремлёнными вдаль широко раскрытыми глазами. Вокруг них вся поверхность скалы и снаружи и изнутри испещрена мелкими и крупными рельефами и статуями, покрывающими стены храма, словно каменный ковёр. Никакой системы в расположении пещер не было. Они высекались в разное время и в разных местах. Это целый город - лабиринт в горах со множеством огромных гротов и крошечны ниш, многие из которых, помещались на гигантской высоте, соединялись прежде висячими балконами и недоступны сейчас для человека. Люди изваяли из камня целые повести и легенды, мифологические и религиозные притчи о жизни Будды и его учеников. Но и там, где скала ни чем не заполнена, дикий камень, округлённый выветренным временем, воспринимается как скульптура, так он мягок и осязаем. По середине огромных пещер высятся изваянные из камня китайские пагоды, служащие опорными столбами, покрытые сетью скульптур и рельефов. Каждое, даже маленькое, пространство использовано для скульптуры.

В пещерах на потолках изображены индийские боги, змеиные головы, что присущи , скорее, индийской культуре, нежели китайской. Особенно периоду Сун. Изображение индийские святых говорит о том, что скульптура Китая много взяла из индийской скульптуры и культуры. Хотя начиная с средневековья, мы наблюдаем постепенную ассимиляцию иноземных образов, можно прочесть историю сложения нового скульптурного стиля Китая.

Уже в V - начале VI века рядом с огромными и тяжеловесными фигурами Будды появляются стройные и изящные, вычерченные смелой рукой опытного китайского мастера графические рельефы. Здесь в буддийских легендах, можно уже лица китайского типа. Китайские по рисунку одежды, мягкими линейными складками напоминающие живописный метод Гу Кай-чжи, облакают бесплотные тела. Всё здесь исполнено с тем блестящим мастерством и

изыществом владения ритмом линий, которым так славились рельефы Древнего Китая и станковая живопись. Чужие образы постепенно становятся своими, чужие легенды рассказываются на китайский лад. Еще больше это родство со старым Китаем чувствуется в пещерах храма Лунмынь (Ворота дракона), расположенного близ второй Вэйской столицы - Лояна. На стенах его гротов, относящихся к VI веку, изображены в рельефах из мягкого известняка то царственные дарители храма в роскошных китайских одеждах с китайскими лицами и причёсками, то лёгкие и гибкие фигуры крылатых гениев, несущихся, подобно духам ханьских рельефов, окутанных острыми складками длинных одежд и развевающимися шарфами. Если близко подойти к стене, можно разглядеть и совсем миниатюрные, прочерченные на ней рельефы, поражающие красотой линий и законченностью каждой детали.

Однако, несмотря на известное сближение средневековой и древней скульптуры, при их сопоставлении ощущается та гигантская разница в мировосприятии, которая и является основным рубежом, отделяющим древнее искусство от феодального. Ханьские рельефы сосредоточивают внимание на действии. Человеческие чувства в них почти не затрагиваются. В рельефах Юньгана и Луньмыня особенно ощущается стремление к передаче духовного, возвышенного состояния человека. Грубые и тяжеловесные, порой примитивные формы сочетаются в скульптуре этих храмов с образами, исполненными необычайной чистоты и целомудрия.

В пору когда создавались храмы, скульпторы расписывались нежными минеральными красками. Сейчас их следов почти не видно. Однако о принятой те времена манере сочетать во едино скульптуру и живопись можно и теперь узнать из ознакомления со скальными пещерами знаменитого храма Цаньфодун. Этот монастырь, расширявшейся и дополнявшейся целое тысячелетие (с 366 по 1368), был не только местом паломничества монахов, но и крупным культурным центром.

Скульптура периода Тан продолжала создаваться в тех же скальных храмах, что и вэйская. Эту пору расцвета всех видов и областей китайского изобразительного искусства скульптура достигала своего высочайшего подъёма. В ней выделялись и развивались многочисленные жанры. Окончательно сложился национальный художественный стиль, совпадающий с общим стилем искусства Китая этого периода. Огромный подъём и широта культуры

этого времени изменили и содержания культурного искусства, приблизив его к светскому, сообщив религиозным образом жизни утверждающую красоту и гармонию, свойственные духу всей культуры периода Тан. Хрупкая грация, одухотворённость и мистическая созерцательность вэйских божеств уступили место более полнокровному и оптимистическому миропониманию.

Образы танской буддийской скульптуры многообразны. В многочисленных буддийских монастырях можно видеть и страшных охранителей входа, Свирепо попирающих ногой демонов, и многочисленные графические рельефы, где как бы одной неотрывной линией скульптуры обрисовывали стремительность, плавность и упругую гибкость летящих юных женщин с цветами в руках, можно видеть и ярко раскрашенные, полные земной красоты глиняные изваяния лёссовых пещер Цяньфодуна и Майцзишаня.

Все основные качества таньской монументальной пластики, как в фокусе, сосредоточиваются в самой грандиозной скульптуре Луньмыня - статуе Будды Вайрочаны.

Над всеми пещерами западного берега скального монастыря Луньмыня на огромной открытой платформе высится двадцатипятиметровая статуя Будды Вайрочаны - божества света. Он сидит в величественной позе, полуприкрыв свои длинные глаза, неподвижный и безмятежный. Лицо его, с полными чувственными губами и бровями форме “полумесяца”, не выражает никакой отчуждённости от всего земного, и само как бы является воплощением земного спокойствия и земной красоты. Огромные нимбы кругами расходятся по стене вокруг его головы, подчёркивая классическую ясность его лица. Стоящие рядом фигуры воинов-охранителей, которые своим уродством и страшным видом должны были отпугивать от него злые силы. По контрасту как бы ещё больше выделяют красоту этого бога-человека. Гигантская статуя в те времена являлась как бы символом мощи буддийской религии, достигнутой в танское время. Однако в действительности она скорее воплощала гуманистические идеалы этой эпохи, широту и свободу её образов и эстетических представлений. Массивные идола вэйских пещер заключённые в свои тесные кельи, кажутся грубыми и при сопоставлении с пластической свободой позы Вайрочаны.

Здесь, в этом храме, можно увидеть тот путь исканий который прошло китайское искусство. Лицо Будды - китайское лицо, его тело такое мягкое и пластичное. В отличии от статуй предшествующего

времени он сочетает в себе большую духовную выразительность с чисто физической красотой и гармонией

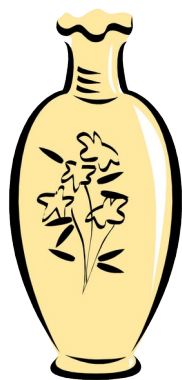
Такой же пластической красотой отличаются и помещённые в гротах Лунмыня статуи юношей-бодисатв (учеников Будды, оставшихся на земле для спасения людей), олицетворяющих идею доброты и милосердия. Они стоят, слегка изогнувшись в гибком и плавном движении, выставив бедро и опустив покатые плечи. Живописные складки скользящих тонких одежд и драгоценные ожерелья ложатся вокруг тела, обрисовывая его. Они, не скрывая земной красоты обнажённого тела, в то же время словно сливаются с ним, удлиняя, облагораживая и делая особенно изящными его пропорции. Полные юношеской прелести лица бодисатв не индивидуальны. Однако скульпторы танского времени, стремившиеся воплотить в камне общий тип прекрасно нежного юноши, сумели передать гуманистические, полные глубокого человеческого смысла чувства человека, осознавшего своё внутреннее. Духовное богатство.

В танское время погребение императоров украшались подчас, так же как и ханьские гробницы, скульптурными рельефами. Однако эти рельефы уже не были связаны с буддийской религией и носили часто светский характер. Таковы были расположенные Сиане шесть монументальных плит гробницы танского императора Тай-цзуна. По традиции считают, что они были созданы по рисункам знаменитого живописца Янь Ли-бэня. Выполняемые в высоком рельефе на вытянутых плитах из светло-серого известняка, они изображают запряженных лошадей, стоящих, идущих и мчащихся в стремительном галопе. Взметнувшиеся гривы летят по ветру, словно языки пламени, тонкие породистые морды напряжены так, что в них чувствуется трепет живых мускулов, ощущается теплота живой плоти. Кажется, что эти образы, подобны коням Парфенона, неповторимы. Однако если взглянуть на круглую глиняную скульптуру, клавшуюся по обычаю в захоронения и представляющую собой вид очень древнего народного творчества, то станет очевидным по совершенству и пластической свободе форм, верности анатомии, а также разнообразию движения представленных в ней конских фигур, встающих на дыбы, ржущих, мчащихся галопом, что скульптура всех видов и жанров имела много общих черт и отражала единые представления своего времени о мире.

“Маленькая пластинка”- лишь условное название принятое для керамики танских захоронений. И в самом деле, часто глиняные

скульптуры этого времени отличаются не только весьма значительными размерами, но и подлинной монументальностью. Человеческие эмоции этих народных изображений переданы простым, лишённым условности языком. Здесь мы можем увидеть чиновника молящегося на коленях, Жанглёров, акробатов на шестах, придворных модниц, гибких танцовщиц, музыкантов - словом целый мир предстаёт здесь перед глазами. Каждая из ветвей танской скульптуры дополняет одна другую, создавая единую картину.

Во время сунской династии полностью утрачивается буддийская скульптура. С появлением философского мышления исчезает и интерес к индивидуальным эмоциям человека. А также и весь объем скульптурных работ. Со временем сунская пластинка, несмотря на своё совершенство, постепенно утрачивает гармонию физического и духовного, характерного для танского. Лак, сандаловое дерево заменяют собой простые материалы VII - X веков. Самыми интересными образцами сунской скульптуры являются лепные из лёссовой глины портреты монахов из храма Майцзишань и фигуры женщин-дарительниц (меценатов буддизма) из буддийских монастырей. Разнообразно жестикулирующих, богато одетых и причёсанных, они составляют нарядные по красочным сочетаниям группы, имеющие глубоко светский бытовой характер. Танский и сунский периоды завершили развитие китайской пластики, которая в дальнейшие этапы постепенно теряет свою монументальную роль, переходя в область прикладного декоративного искусства.



Прикладное Искусство

К

итайский народ, с его богатейшей фантазией, воспитанным тысячелетиями тонким художественным вкусом и вошедшим в историю виртуозным мастерством создал не протяжении времени множество известных всему миру изделий художественного ремесла. С древнейших времён, из века в век, из поколения в поколение передавались навыки и секреты изготовления изделий из различных пород камня, дерева, из глины и лака, производство тканей и вышивок.

Тончайшие, с ажурной резьбой по краю, плоские диски “би”- древние знаки императорского достоинства, выточенные в середине I тысячелетия до н.э. из нефрита - камня более твёрдого, чем сталь, и хрупкого, как стекло, поражают зрителя красотой своего фантастического и вместе с тем строгого узора, прозрачностью и драгоценной игрой фактуры камня. Уже в глубокой древности мастера Китая, научившись выявлять и показывать художественные качества материала, использованы с этой целью игру его цветов, пятна, различие фигур, гладкость поверхности. Древнейшие сосуды из глины и камня отличаются, подобно античным, совершенной гармонией форм и ясностью членений.

Китайские мастера переняли от древности многие навыки, манеры и техники, триционные формы узоров. Однако сами потребности, которые выдвинула новая историческая эпоха, порадили и многочисленные, изменившиеся из века в век, новые виды и техники художественного ремесла. Священное с бытом, со все растущими потребностями городского населения, художественное ремесло в изобразительном искусстве Китая появилась не только одним из самых массовых и популярных, но и одним из самых активных видов. Отличаясь присущими всему китайскому искусству чертами стиля, оно в то же время более часто видоизменялось, обновлялось и развивалось на протяжении веков.

Весь мир использует китайские вазы, чашки и другие предметы домашнего обихода. Его удивительные формы удивляют нас. И заставляют восхищаться ими снова и снова. У себя на родине китайский фарфор вместе с другими видами искусства имеет широчайшее применение. Китайская керамика используется и для облицовки скульптурных работ.

Хотя не каждый знает что китайский фарфор имеет большую историю. Он является валютой и монополией для Китая. Эта история большого человеческого труда и исканий.

Где тысячи людей, стремясь к совершенству, оставили свои труды и открытия.

Уже в древности китайцы для своих гончарных изделий употребляли сорта высококачественной глины. Однако подлинная заслуга изобретения фарфора принадлежит мастера средневекового Китая. Эпоху Тан, в период высокого расцвета всех областей китайской духовной жизни, появились первые изделия из фарфора, получившие быстрое распространение. Фарфор воспевался поэтами, почитался как драгоценность.

Производству фарфора в Китае способствовали богатые залежи необходимых для него материалов: фарфорового камня(естественного соединения полевого шпата и кварца) и местной глины - каолина. Соединение этих двух составных частей даёт необходимую пластичность и сплавляемость. Обработка фарфоровой массы очень сложна. Материалы, прежде чем смешиваться, должны пройти длительную обработку (дробление - для камня. Промывку и длительное гниение в воде - для глины). Отформованные изделия подвергаются также длительной (около года) просушке. Роспись красками, покрытие глазурью, куда для придания цвета добавляются различные окислы металлов, - это также длительный и сложный процесс, требующий великолепного знания особенностей материала, изменение красочного состава после обжига и т.д. Расписанные красками фарфоровые изделия заключались в особые капсулы и многократно обжигались при различной температуре, доходящей до 1400°. Обжиг производился в течение нескольких дней, после чего печи, представляющие собой целые сооружения, в течение нескольких дней остывали. Однако мастера должны были ходить в ещё горячие печи, где закладывались новые партии фарфора.

Это краткое перечисление процессов изготовления фарфора далеко не исчерпывает всего длительного, кропотливого и многолетнего труда, который вкладывался в каждое художественное изделие. Каждый из фарфоровых предметов Китая глубоко продуман, исполнен не как предмет ремесла, а как самостоятельное художественное произведение, выполненное с таким же вдохновением, свободой и смелостью, как и произведения живописи этого времени.

Формы тонких сосудов округлы, мягки и массивны. Особенно славится это время белоснежный фарфор, производимый в городе Синчжоу, гладкий и матовый, сохранивший монументальность древних изделий. Многие сосуды этого времени расписывались яркими цветными глазурями, куда примешивались окиси меди, железа и марганца, дававшие жёлтые, коричневые, зелёные и пурпурные сочные тоны. Но особенного разнообразия и благородства фарфор достигает XI - XIII веках.

Китайская керамика имеет также как и поэзия и живопись точку перелома в своём развитии. При тайском периоде керамика имеет разнообразную цветовую гамму. Но при суне она уже отличается простотой и скромностью. Китайская керамика имеет точные и тонкие линии и простоту цвета. Сунские мастера-керамисты были такие же поэты как и сунские живописцы, знающие секреты мастерства и природы.

Использование природных красок свойственно для этого времени. Серо-голубой и серо-зелёные цвета можно часто встретить на китайском блюде или вазе. Мелкие трещины это не дефект мастера, а тонко продуманный шаг. Неровности глазури, засохшие капли облицовки и мелкие трещины по всей поверхности даёт ощущение законченности изделию.

Минский фарфор, отличие от сунского, многоцветен. Мастера использовали его белоснежную поверхность как живописный фон, на котором подчас целые пейзажные или жанровые композиции. Многоцветная нарядность сменяет изысканную простату и нежность сунских монохромов. Сюжетов и типов росписей, так же как и красочных сочетаний, появляется очень много - сине-белый фарфор, расписанный под глазурью кобальтом мягкого и благородного типа и рисунка, богатые красками цветные глазури, трёхцветные и пятицветные и т.д. Ещё больше техник и типов фарфора появляется в XVII - XVIII веках. Появляются чёрные гладкие и блестящие сосуды, сосуды, расписанные по верху яркими и сверкающими эмалями. Вплоть до конца XVIII века, когда все остальные виды искусства уже пришли в упадок, художественный уровень китайского фарфора оставался высоким.

Виды танского и сунского прикладного искусства многообразны. В это время выделялись по образцу древности бронзовые зеркала, богато украшенные с оборотной стороны пышным рельефным узором цветущих растений, резвящихся животных, птиц и плодов. Чисто

подобные зеркала изготавливались из серебра, покрывались тончайшим слоем золота, инкрустировались перламутром и драгоценными камнями. Мебель вышивки и ткани этого времени - все предметы художественного ремесла стоят на высоком уровне искусства.

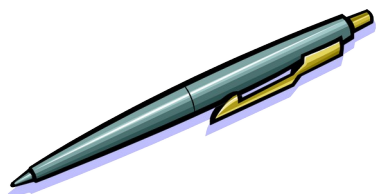
Достигшие в сунское время блестящего мастерства ткани “кэ-сы” (резаный шёлк) особенно близки живописи этого времени. Узоры этих тканей создавались по образцам известных художников. Кэ-сы отличается по виду необычайной мягкостью, нежностью, какой-то особенно драгоценной зернистой матовостью фактуры. Лёгкие птицы на ветвях, пейзажи; распускающиеся бутоны нежно-розовой сливы мэйхуа - основные мотивы, изображённые в кэ-си.

Процесс изготовления этих тканей происходит следующим образом: на станок натягивается нитяная основа, по которой в ручную ткётся поперечный узор, а затем, отдельно, фон. Каждый цвет узора, каждый тон ткётся также отдельно, благодаря чему узор как бы чуть-чуть отделён от фона откуда и происходит название (резаный шёлк).

Прикладное искусство XV - XVIII веков - это целый особый мир, куда словно перетекало живая жизнь из омертвевших живописных свитков.

В живом танце окутанные тонкими шарфами изгибаются красавицы, выточенные с фантастической виртуозностью из цельного куска розового кварца или агата, превратившегося по руками искусных резчиков в мягкий и податливый материал. Ленивые буйволы дремлют в тени дерева, пляшут захмелевшие рыбаки, идущие с рыбной ловли, бесчисленные добрые духи, демоны - покровители быта, созданные с давних пор народной фантазией, фигурируют как персонажи резьбы по дереву. Лица и фигуры этих деревянных изображений отделаны с такой свободой и непринуждённостью, будто мастер не знал никакого ограничения ни своей фантазии, ни своим техническим возможностям.

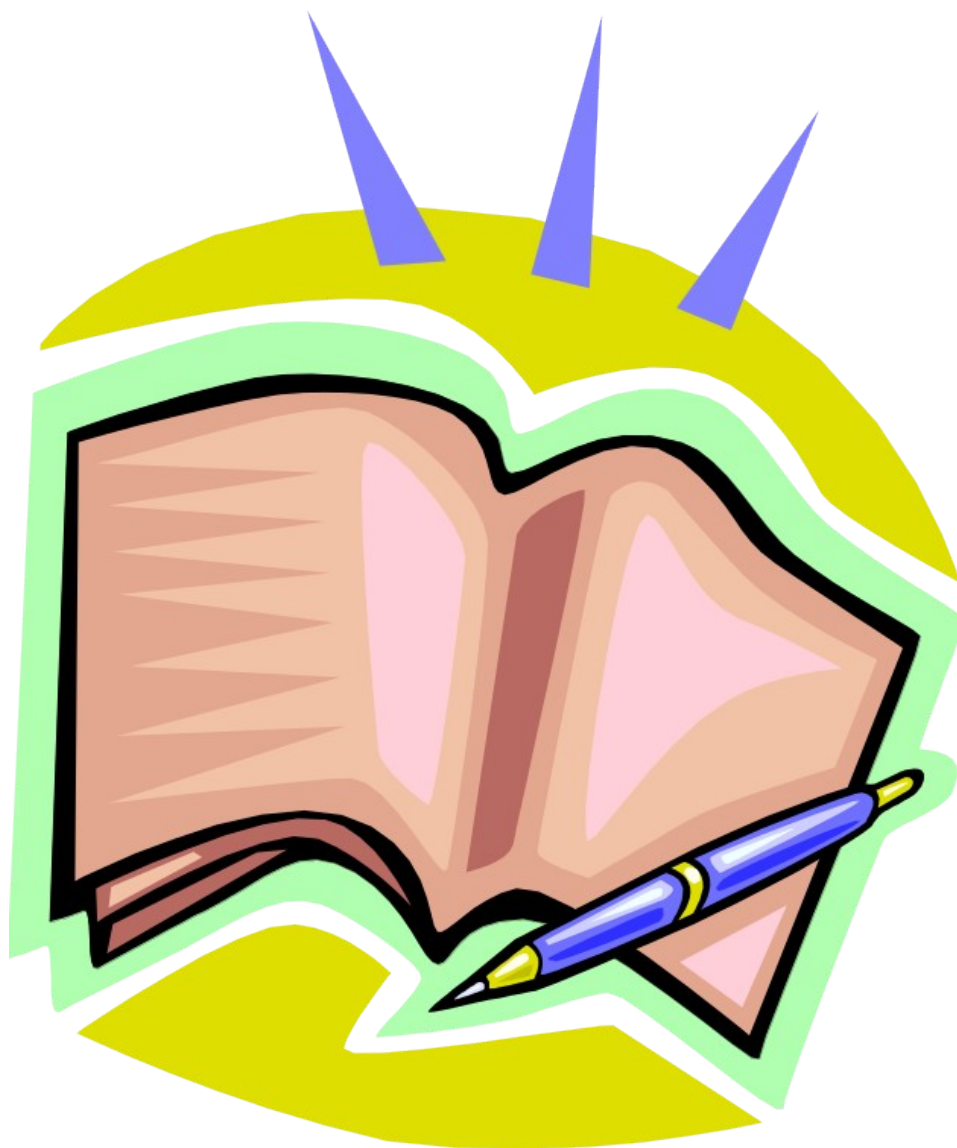
Общий объём и многообразие форм и техник прикладного искусства Китая XV - XVIII веков и их периодов роль культуре выдвигают эту область на одно из ведущих мест в искусстве Китая. Прикладное искусство как народное творчество развивает это время многие качества культуры. Его мастерство, массовость и доступность образов сделали эту область уже в давнее время всемирно известной выразительницу художественных традиций китайского народа.



Заключение

Изучение Китая началось сравнительно недавно, лишь в конце XIX века. Однако долгое время истинное лицо великой китайской культуры, вызывающей чувство глубочайшего уважения, оставалось нераскрытым. В настоящее время гигант, сбросивший с себя оковы

многовекового рабства и достигший за короткие годы таких значительных успехов во многих областях, привлёк к себе внимание и величественная история, всепобеждающая сила его древней и самобытной культуры являются как бы ключом к современному Китаю. Огромный, прекрасный и ещё малоизвестный нам мир культуры Китая дополнил собой и бесконечно обогатил наше представление об искусстве. Китай сегодня осваивает бывшие многие столетия недоступным ему достижения Запада, и вместе с тем он бережно сохраняет те ценности, которые созданы трудом и талантом его народа. Настоящее этой грандиозной страны нельзя понять, не зная её прошлого.



Список используемой литературы:

1. Искусство Китая М. 1988
2. Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая М., 1962
3. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись М., 1972
4. Китайская классическая поэзия.
5. Советский энциклопедический словарь М. 1984