КУРСОВАЯ РАБОТА

по дисциплине "Культурология"

по теме: "Искусство Китая"

Оглавление

Введение

1. Особенности китайского искусства

2. Искусство китая с древности до наших дней

2.1 Искусство Древнего Китая

2.2 Искусство китайского средневековья

2.3 Китайское искусство позднего средневековья и нашего времени

Заключение

Литература

## Введение

Китайская культура - одна из древнейших. Она зародилась за несколько тысячелетий до нашей эры и с тех пор развивалась непрерывно вплоть до современности на единой территории.

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 изменялись, 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.

## 1. Особенности китайского искусства

Мировоззрение и мироощущение китайцев существенно отличается от европейского. В этой стране не было последовательного развития и смены художественных направлений и стилей, как в европейском искусстве. Само понятие истории не имеет в Китае признаков "длительности", а искусство - эволюции. Художественные направления не следуют одно за другим, а "стили" и "школы" связываются не с различиями творческих методов, а с техническими приемами и материалами. В Китае "... мы застаем необычайно устойчивый, до мелочей продуманный и эстетически переработанный быт, цельное и последовательное миросозерцание, сложный, но прочный сплав художественных стилей... Стилистическое единство китайского искусства - это результат не только глубокого проникновения китайских мастеров в природу вещей..., но, прежде всего их искреннего и безупречного доверия к жизни во всем ее разнообразии". [[1]](#footnote-1) В то время как в западноевропейской цивилизации рождался рационализм, в ближневосточной - мистицизм, в Центральной Азии формировалась особая культура следования течению жизни. В Китае "мерой всех вещей" оказался не человек, а природа, которая бесконечна и поэтому непознаваема. В искусстве происходило не отражение жизни, а ее продолжение в движениях кисти и мазках туши. На этой своеобразной основе осуществлялась "самотипизация" китайского искусства, предметом которого становился не образ человека-героя и не духовные идеалы, а жизнь природы. Отсюда особенный эстетический вкус и художественный такт традиционного искусства Китая. В древних верованиях китайцев обожествлялись любые объекты природы: деревья, камни, ручьи, водопады. Религия считалась искусством жизни, а созерцательное мироощущение требовало полного и смиренного слияния с природой. Мудрецы Востока любят повторять, что если для деятельного европейца, обуреваемого идеей покорения природы и демонстрации силы, нет большего удовольствия, чем забраться на вершину высокой горы, то для китайца наибольшее счастье - созерцать гору у ее подножия. Буддизм, распространявшийся в странах Юго-Восточной Азии с V в. до н.э., способствовал укреплению в Китае пантеистического мировоззрения. Поэтому центральное место в китайском искусстве занимает пейзаж - изощренная техника рисования кистью и тушью гор, водопадов, растений. Традиционный жанр китайского пейзажа так и называется: шань-шуй ("горы-воды"). Гора (шань) олицетворяет Ян (светлый, активный принцип природы), вода (шуй) - Инь (женственный, темный и пассивный). Философия китайской пейзажной живописи раскрывается во взаимодействии этих двух начал, которое передается взглядом на пейзаж сверху, с высокой точки зрения, чередованием планов: горных вершин, полос тумана, водопадов. Философия китайского пейзажа изложена в трактате живописца Го Си (ок.1020 - до 1100 гг.)"О высокой сути лесов и потоков". Объектом изображения в этом виде искусства является даже не сам пейзаж в европейском смысле этого слова, а неуловимо меняющееся состояние природы и переживание этого состояния человеком. Поэтому сам человек, даже если он изображается в пейзаже, никогда не занимает в нем главного места и выглядит маленькой фигуркой, сторонним наблюдателем. Настроение опоэтизированной реальности передается двумя "манерами": гунби (китайское "тщательная кисть"), основанной на тончайшей графической проработке деталей и ясности линий, и сеи (китайское "выражение мысли"), манере, отличающейся живописной свободой, размывами туши, которые создают ощущение "рассеянной перспективы", полос тумана и бесконечных далей. Пейзажи школы вэнъ-жэнь-хуа (китайское "живопись людей письменной культуры") дополнялись изысканной каллиграфией - поэтическими и философскими надписями, прямо не раскрывающими содержание, но создающими "выражение мысли", а также тибами - эпиграммами. Они пишутся поклонниками художника в разное время на свободных участках изображения.

Символизм китайской живописи также отличается от европейского символизма, он раскрывается в опоэтизированной конкретности. Например, на пейзаже может быть надпись: "Весною озеро Сиху совсем не то, что в другие времена года". Подобное название трудно представить в европейской живописи. Китайская архитектура сливается с природой. Из-за обилия дождей в Китае издавна применялась высокая кровля с крутыми скатами. Дом в несколько ярусов с крышами одна над другой свидетельствовал о знатности владельца. Применяя выгнутые стропила, китайцы создавали оригинальные формы криволинейных скатов с приподнятыми углами, чтобы навес не препятствовал доступу света. Под стропила подводились короткие бруски дерева, создававшие ступенчатые выступы-консоли. К ним крепились доски с резным орнаментом и силуэтами драконов. Дерево покрывали ярко-красным или черным лаком с позолотой и инкрустацией перламутром. Китайские пагоды не тектоничны, а органичны в единстве с окружающим пейзажем; они вырастают из земли так же просто и естественно, как деревья, цветы или грибы после дождя. Силуэты тибетских храмов похожи на формы гор или пологих холмов, на склонах которых они находятся. Вся эта красота - не столько строительство в европейском смысле слова (как способ укрытия от стихии), а напротив - создание средствами искусства наилучших условий для созерцания природы.

Для искусства Китая не типичны грандиозные архитектурные ансамбли, стремление к монументальности. Архитектура китайцев затейлива, но скромна и практична. В Китае увековечить себя означало не столько оставить о себе вещественный памятник, сколько прославить свое имя "записанным на бамбуке и шелке". Китайское искусство никогда не следовало интересам религии, философии или политики. Если религия и философия - это искусство жизни, тогда жизнь - искусство. В учениях древних философов Лао-Цзы (китайское "Старый Учитель"; около 604 г. до н. э) и Конфуция (552-479 гг. до н. э) утверждалось, что характер искусства не определяется материальными условиями жизни, а напротив - художественное мироощущение учит труду, философии, морали и праву (отдельного понятия "художественность" в Китае не существовало, оно растворялось в жизни). По этой причине к традиционному китайскому искусству неприменима европейская категория морфологии искусства, разделение искусства на роды и виды, станковые и прикладные, изящные и технические, или художественные ремесла. В Китае, как и в традиционном искусстве Японии, все виды искусства - одновременно станковые и прикладные, изобразительные и декоративные. Здесь совершенно неуместно латинское слово "декор" или наименование "китайское декоративное искусство". К примеру, в искусстве Китая вообще отсутствует станковая картина в раме - одно из главных достижений европейских художников. Китайский мастер (живописец, график, каллиграф, поэт и философ одновременно) расписывает стены, шелковые свитки, бумажные ширмы и веера.

Китайская традиция не знает разрыва между рациональным и экспрессивным, чувственным началом творчества, "идейным" и "безыдейным" искусством, реализмом и формализмом - тех бед, которые несет с собой европейское возвеличивание человека. Поэтому в Китае не было отдельных художественных направлений - Классицизма и Романтизма, борьбы идеологических движений. Существует традиция, основанная на вдумчивом созерцании природы, а стили живописи различаются не по амбициям художников, а по состоянию изображаемого пейзажа: "бегущий поток", "бамбуковый лист на ветру", "небеса, прояснившиеся после снегопада". Существовали стили "угловатой кисти" и "разбрызгивания туши". В теоретических трактатах говорится о восемнадцати видах контурных линий и шестнадцати видах мазков в изображении гор. Отстраненность личности художника определяет еще одну важную особенность традиционной китайской эстетики: мастер не размышляет о бренности своей жизни, а созерцает и эстетизирует бренность материальных вещей. Ценность приобретает незавершенная форма или патина времени, в сравнении с которой осмысляется символика "Восьми Бессмертных" и "Восьми драгоценностей". Любой обыденный предмет имеет символическое значение (такое отношение к вещам может быть только условно соотнесено с европейским понятием декоративности). Поэтому произведения китайского искусства нарядны и красочны, но не кажутся вычурными. В китайской литературе постоянны темы сна, сновидений и чудесных превращений, раскрывающих высший смысл простых вещей. Тело воспринимается не как материальная форма, оно - продолжение мыслимого пространства. Поэтому, в частности, в китайском искусстве, даже в эротических картинках, отсутствует "обнаженная натура", эстетизация телесности. Символическое отношение к форме хорошо раскрывается в притче о китайском художнике, который, в конце концов, свел изображение дракона к одной-единственной черточке. Эзотеризм эстетики, философии и искусства жизни неизбежно вел страну к изоляции от внешнего мира.

Китайское искусство характерно и особым отношением к материалу, к его природным свойствам, тщательностью обработки и ясностью, чистотой технического приема.

"Открытие" фарфора происходило постепенно, в течение столетий, но не случайно оно сделано китайцами. Технология производства фарфоровых изделий, помимо необходимых компонентов, требует идеальной чистоты, терпения и тщательной подготовки материалов. Техника росписи фарфора основывается на многовековой традиции изощренного рисования и каллиграфии кистью и тушью по бумаге (также китайском изобретении). Особое отношение к материалу породило поэтические названия глазурей: "цвет луны", "голубой туман", "цвет неба после дождя", "павлинье перо", "цвет кожи желтой рыбы". В резьбе по дереву и изделиях из бронзы распространен геометрический орнамент, удивительно похожий на греческий меандр, мотив свастики (знак пожелания добра), спиральный орнамент - так называемые китайские облака, волна, зигзаг - лэй вэнь, знак молнии, символ благодатного дождя. Символом дождя, жизненно важного для земледельцев, был также дракон. Желтый дракон - эмблема императора (девять драконов с пятью когтями на лапах могли изображаться только на императорском одеянии). Зелено-голубой дракон был символом императорской династии Хань. Птица феникс (так европейцы называли изображения фазана) - знак пожелания силы, красоты и высшего блаженства. Каждый месяц года связывался с определенным цветком: хризантема - символ осени, дикая слива - зимы, пион - весны, лотос - лета. В самый жаркий месяц "человек с хорошим вкусом" будет наслаждаться у себя дома созерцанием "пейзажа с тенистыми рощами, в которых хорошо укрываться от жары", а изображения "высохших деревьев и бамбука среди камней" можно держать в комнате в любое время года.

Китайцы были изобретателями шелковых тканей (самые ранние находки датируются концом 3 тыс. до н. э). Вначале из шелка делались знамена и зонтики, служившие знаками различия. Желтый цвет полагался императору и императрице, лиловый - членам императорской семьи, голубой - высшим военным чинам, красный - средним, черный - чиновникам низшего ранга. С эпохи Тан получает развитие производство расписных и вышитых шелковых тканей.

В отличие от цветного камня, дерева и фарфора, стекло в Китае практически не применялось. Наряду с резьбой по красному лаку в Китае делали мебель, шкатулки, пюпитры из "расписного лака" - особой техники многослойного лакового покрытия деревянных изделий с росписью и междуслойной инкрустацией фольгой и перламутром. Эту технику заимствовали у китайцев японские и корейские мастера. До настоящего времени сохранилось искусство ажурных силуэтов из цветной бумаги и фольги. При изучении китайского искусства возникает ощущение, что его мастера наслаждались работой, придавая философский смысл решению самых сложных технических задач. К примеру, на грани разумного, с точки зрения европейца, находится работа над ажурной резьбой костяных шаров, вращающихся один внутри другого. На такую работу у мастеров уходили многие годы.

Искусство Китая оказало решающее влияние на формирование национальных художественных традиций в Корее и Японии. Китайские изделия всегда были интересны европейцам, они привлекали особой эстетикой, красотой материала и тщательностью его обработки. Китайский фарфор и шелк ценились на вес золота в буквальном смысле этого слова. Изделиям китайских фарфористов подражали мастера делфтского фаянса в Голландии. В XVII-XVIII вв. в Голландии и Англии была в моде мебель из китайского лака. "Китайский секрет" производства фарфора разгадали в Европе только к 1710 г. Ксилография - гравюра на дереве - получила развитие в европейском искусстве спустя восемь столетий после ее освоения в Китае (I в. н. э). Китайское искусство оказывало воздействие на развитие европейского стиля Рококо и даже Неоклассицизма. В эпоху Романтизма конца XVIII - начала XIX вв. и неостилей второй половины XIX в. в модном "китайском стиле" оформлялись загородные дворцы, интерьеры, парковые павильоны и беседки. В период Модерна конца XIX - начала XX вв. европейские поэты-символисты обратили внимание на искусство Дальнего Востока. Они увидели в китайской живописи способность "зачаровывать предметы" и уводить от действительности "к снам наяву". Этим качеством китайское искусство соотносится с европейской романтической традицией, одним из выражений которой стало течение символизма "серебряного века".

## 2. Искусство китая с древности до наших дней

## 2.1 Искусство Древнего Китая

В IV тыс. до н.э. в бассейне реки Хуанхэ сложилась группа племен монголоидной расы (самоназвание "ханьжэнь"). Существуют предположения о тибетском происхождении китайцев и о "сино-кавказском" языковом родстве. В столкновении с племенами южного происхождения сложилась цивилизация Шан (1765-1122 гг. до н. э) с центром в г. Анъян. В конце 2 тыс. до н.э. "шанцы" были завоеваны племенами Чжоу. Объединение древних царств происходило при династиях Цинъ (632-628 гг. до н. э) и Хань (206 г. до н.э. -220 г. н. э). На стадиях формирования этнической общности китайцы благодаря природной восприимчивости легко впитывали достижения иных культур - Месопотамии, Персии эпохи Сасанидов, буддийской Индии, азиатских кочевых народов, эллинизированных ближневосточных племен.

После того как в III веке рухнула могущественная держава Хань, сметенная восстанием рабов, Китай вступил в новую полосу истории. В IV-VI вв. Китай оказался разделенным на Север и Юг.

Юг и север страны на несколько столетий оказались отрезанными друг от друга, там сложились свои государства, возникли свои столицы. На юге, куда от преследователей бежала большая часть коренного населения, важнейшим культурным центром стал Цзянькан, расположенный неподалеку от современного Нанкина. В нем нашли убежище многие ученые, поэты и живописцы. На севере, захваченном племенами кочевников - сяньбийцев, к концу IV века образовалось крупное царство Северная Вэй, столичными центрами которого стали Пинчэн (современный Датун) и Лоян. Захват севера кочевниками принес не только бедствия и разрушения, но и сыграл важную роль в судьбе Китая. Он помог установлению культурных связей с азиатскими народами. Вэйским правителям необходима была моральная опора для поддержания своей власти. Такой опорой для них стал буддизм, принесенный из Индии средне - и центральноазиатскими проповедниками. В пору неустойчивости жизни и неуверенности в завтрашнем дне, неверия в прочность человеческого существования буддизм быстро распространился в Китае и завоевал прочные позиции своей проповедью милосердия, всеобщего равенства перед лицом страданий, обещаниями благ за добрые дела и наказания за дурные.

Вместе с буддизмом из дальних стран пришли и неведомые в Китае образы монументального зодчества, скульптуры и храмовых росписей. По примеру Индии и Афганистана в стране началось сооружение огромных пещерных монастырей, а также строительство пагод в честь буддийских святых и паломников. Возводившиеся на протяжении веков храмы в скалах длиною в несколько километров сохранили, словно своеобразные музеи, многочисленные памятники скульптуры и живописи того времени и отразили его историю. Буддийские пещерные храмы строились в разное время и в разных местах страны. Юньган ("Храм заоблачных высей") возведен в IV-VI веках в горах провинции Шаньси, близ столицы вэйского царства Пинчэн. Лунмэнь ("Ворота дракона") начал создаваться несколько позднее, в VI-IX веках, в известняковых скалах провинции Хэнань, рядом с новой столицей Лояном. Строительство Цяньфодуна ("Пещер тысячи Будд") велось с перерывами с IV по XIV столетие на западной окраине Китая, где близ города Дуньхуана проходили караванные торговые пути. В провинции Ганьсу возник и храм Майцзишань, получивший свое наименование "Пшеничный холм" за причудливую форму скалы, в которой разместились его пещеры.

Эти храмы-гиганты, которые вместили в себя несметное количество рельефов, статуй и росписей, конечно, не могли быть созданы без длительного опыта обработки камня. Поэтому на строительство пещер и вырубание статуй были призваны не только искуснейшие китайские мастера, но приглашены ремесленники и художники из Индии, Центральной Азии. В оформлении буддийских пещер как бы сплавились вкусы и взгляды разных народов. Но при всей пестроте манер в памятниках нашли отражение и общие идеи, привнесенные буддизмом, - это стремление представить божеств-спасителей милосердными, сострадательными, готовыми к духовному подвигу. Отсюда родились и характерные черты для китайского искусства того времени: удлиненные пропорции плоских фигур, одухотворенность и мистическая самопогруженность.

Черты буддийской пластики периода Северная Вэй ощутимы и в живописи, в содержании и стиле которой произошли заметные сдвиги. Наряду с храмовыми росписями, получил развитие и тип китайской повествовательной картины на свитках. Особенно расцвела эта светская линия живописи на юге страны, где традиции китайского искусства не были прерваны иноземными нашествиями и где сгруппировался цвет китайской интеллигенции. Здесь окончательно установились форма и предназначение картин. Главную роль играли горизонтальные свитки-повести, включавшие в себя, помимо живописи, и текстовые вставки. Ими могли быть поэмы или изречения мудрецов. Они выполнялись красивым каллиграфическим почерком, по стилю близким почерку живописному. Хотя свитки и не были связаны, как правило, с буддийской тематикой, на характер светской живописи все же оказали влияние привнесенные в нее буддизмом созерцательные настроения.

Уже самые ранние из сохранившихся до нас горизонтальных свитков, выполненные художником Гу Кайчжи (344-406 гг.), показывают, что в китайскую живопись проникают новые поэтические ноты. Об этом говорит одна из его картин - "Наставления придворным дамам". Выполненная в форме длинного свитка, она состоит из девяти различных сцен - иллюстраций к поэме его предшественника Чжан Хуа - и изображает быт придворной знати. Каждая сцена - самостоятельная жанровая композиция, отделенная от другой красивой стихотворной надписью. Гу Кайчжи почти нигде не показывает места, где происходит действие. Его фигуры свободно размещены на фоне золотистого шелка. Такая манера была выработана еще в Древнем Китае. Однако человеческие чувства у Гу Кайчжи трактуются по-новому. Изображенные им героини женственны, струящиеся складки их одежд подчеркивают изящество фигур. Вот одна из сцен, где наставница читает написанное на свитке поучение придворным дамам. Ее поза, как и позы слушающих, полна мягкости. Тонкая, окутанная легкими струящимися тканями фигура склоняется как бы под тяжестью высокой прически. Две другие дамы, двигаясь ей навстречу, словно парят на волнах своих длинных шлейфов. Здесь почти нет движения. И в то же время выразительность тонкой и плавной линии создает свои особые ритмы. Словно раздуваемые ветром, взлетают узкие шарфы, жесты рук удивительно пластичны. Велико мастерство Гу Кайчжи и в передаче внутренней связи между людьми. Выражая идеи конфуцианской морали, требующей, чтобы искусство возвышало людей, он стремится подчеркнуть в своих персонажах достоинство и благородство, но существо его творчества заключается в том, что оно проникнуто гармонией человеческих чувств, неуловимая красота которых впервые выявлена в китайской живописи.

При участии Гу Кайчжи начали разрабатываться и первые теоретические правила написания картин, которые в V веке были обобщены и сформулированы художником и теоретиком искусства Се Хэ в "Шести законах живописи", где главные требования сводились к передаче не столько внешнего сходства, сколько внутреннего трепета, самого дыхания жизни.

## 2.2 Искусство китайского средневековья

Полнее и ярче всего особенности феодального китайского искусства проявили себя уже на следующем этапе, когда страна вступила в пору развитого средневековья. Новое объединение Китая завершилось созданием двух крупных государств - Тан (618-907 гг.) и Сун (960-1279 гг.), культурные достижения которых оставили в истории блестящий след. Духовная жизнь Китая пережила на протяжении трех веков высокий взлет. Подъем испытывали разнообразные области творчества - архитектура и живопись, скульптура и прикладное искусство, поэзия и проза. Расцвет культуры во многом был связан с развитием городов. Расширившие свои пределы китайские города, порой с многомиллионным населением, стали не только центрами торговли и ремесленного производства, но и центрами научной, художественной жизни.

В городах сосредоточивались библиотеки, разного рода учебные заведения; создавались стихотворные и прозаические произведения. С потребностью их распространения связано изобретение ксилографического способа печатания, который в XI веке сменился более совершенным способом печатания разборным шрифтом. Государственные деятели того времени одновременно были поэтами, ценителями искусства. Умение сочинять стихи, знание живописи считалось обязательным для всякого образованного человека. О том, насколько важную роль играло в ту пору искусство, говорит образование в X веке при императорском дворе Академии живописи, где художники заняли почетные места. Получить должность чиновника мог только тот, кто сдал государственные экзамены на чин, причем в экзаменационное задание входило не только знание конфуцианских книг, но и знание искусства, умение слагать стихи.

Архитектуре Танского государства присущ дух ясной гармонии, праздничности и спокойного величия форм. Столичные города Лоян и Чанъань (современный Сиань) имели в плане четкие прямоугольные очертания, были обнесены стенами с башнями и делились внутри на такие же четкие административные кварталы - фаны. Город вмещал в северной части огромный ансамбль императорского дворца с садами, парками и водоемами, а в южной - дворцы и храмы, жилые и ремесленные кварталы. В период Тан окончательно сформировался тип жилой и храмовой китайской постройки, одновременно простой и нарядной. Дворцы и храмы возводились из дерева по единому принципу, на глинобитных, облицованных камнем платформах. Основой зданию служил каркас из опорных столбов, покрытых красным лаком, поперечных балок и сложных узорчатых резных кронштейнов - доугун, которые, опираясь на балки, облегчали давление двойных и тройных крыш на здание. Широкие черепичные крыши с плавно изогнутыми и приподнятыми вверх краями не только защищали здание от зноя и проливных дождей, но и придавали ему красоту и легкость. По выражению самих зодчих, эти сооружения парили над городом, как распластанные крылья птицы. Недаром на углах крыш помещали керамические лепные фигурки, изображающие птиц и крылатых зверей-охранителей.

В городах и близ монастырей за их пределами строились также величественные кирпичные и каменные буддийские башни-пагоды, отличающиеся геометрической строгостью и ясностью членений. Самая знаменитая из танских пагод - Даяньта ("Большая пагода диких гусей") выстроена в Чанъане. Квадратная в плане шестидесятиметровая кирпичная башня, высящаяся над окрестным ландшафтом, напоминает крепость. Ее благородная простота повествует о величавом духе зодчества этого времени. Впечатление большой легкости достигается благодаря четкому ритму уменьшающихся кверху пропорций семи одинаковых ярусов, арочных окон и конической крыше, венчающей здание. Наружные украшения из строгих ступенчатых кирпичных карнизов крайне скромны.

Сунская архитектура соответствовала более сложной атмосфере времени. В XI столетии, когда Северосунское государство переживало подъем, еще оживленнее стали города с массивными въездными воротами, магистралями, превращенными в торговые улицы. В многолюдном Бяньляне (современном Кайфыне), где движение не прекращалось даже ночью, были уничтожены внутригородские стены фанов, а через обсаженные деревьями каналы перекинулись изящные арочные мосты. Пристальное внимание к орнаментации, архитектурным деталям, к разнообразному соединению зданий с природой отличает зодчество этого времени.

Видоизменились в своих конструкциях и пагоды. Они стали выше, усложнились в своих планах и декоративном убранстве. Эти качества проявляются уже в шестигранной пагоде Люхэта. Чарующий своей ясностью плавный силуэт этой огромной башни вырисовывался с далекого расстояния и как бы увенчивал лесистый холм над водной гладью близ города Ханчжоу. Еще большая стройность и декоративность форм отличает пятидесятисемиметровую Тета, так называемую "Железную пагоду" в Кайфыне, облицованную керамическими плитами цвета ржавчины. В ее устремленных ввысь тринадцати ярусах окончательно исчезла монументальная весомость танских пагод. Поднятые кверху углы ее многочисленных крыш изогнулись наподобие ветвей стройного дерева.

По-разному сложилась и судьба танской и сунской скульптуры. В VII-XIII веках в знаменитых буддийских скальных монастырях были вырублены новые пещерные храмы, где, наряду с настенной живописью, важную роль играла пластика.

В пластике отразились те большие сдвиги, которые ощутимы во всех сферах искусства периодов Тан и Сун.

В пору расцвета Танского государства скульптура, как и зодчество, достигла высокого подъема. Статуи буддийских святых стали более пластичными, хрупкая грация и мистическая отвлеченность вэйских божеств уступили место жизнеутверждающей красоте и гармонии форм, тела приобрели мягкую объемность.

Скульптура периода Сун продолжала развивать танские традиции, но она не могла уже с прежней полнотой выразить усложнившиеся проблемы своего времени. Вместе с постепенной утратой буддизмом ведущих позиций в государстве сократилось и создание храмовых скульптур.

Утонченная грация проникает в пластические образы буддийских божеств, пропорции фигур вытягиваются. Новым декоративным задачам отвечали и новые материалы - металл, фарфор, сандаловое дерево и лак, плотной и блестящей цветной многослойной пленкой покрывающий легкую основу. Скульптура Сунского времени постепенно уступила место живописи, ставшей важнейшим видом искусства этой поры.

В VII-XIII веках китайцы почитали живопись как важнейший из видов искусства. И это не было заблуждением или данью моде времени. Именно живопись прославила искусство той поры и донесла до нас поэтический восторг перед красотой природы, которым жили многие поколения людей в средневековом Китае. Живопись периодов Тан и Сун охватила многие явления жизни. В ней нашли отражение и пристальное внимание к природе, и зоркая наблюдательность к быту горожан. Как никогда, приближалась живопись к поэзии. И хотя выразительные средства этих искусств были различными, язык поэтов и художников стал почти единым. Картины не мыслились без стихотворной надписи, в стихах рождались зримые, живописные образы.

Художники эпох Тан и Сун находили самое разнообразное применение своим талантам. Они расписывали стены дворцов и храмов, создавали миниатюрные живописные композиции на веерах. На многометровых горизонтальных свитках изображали сцены городской и дворцовой жизни, пейзажи, портреты, бытовые сцены, сюжеты из легенд, путешествий по стране. Свитки служили своеобразной живописной книгой, куда художник мог вместить множество впечатлений и деталей. Этому помогала и "разомкнутость" композиции картины, как бы не имеющей начала и конца. Форма вытянутого вверх свитка была наиболее удобной для пейзажа. Она помогала создать ощущение необъятного пространства, показать не какую-нибудь часть природы, а утвердить ее единство, необычную мощь. При работе над такими свитками от художника требовалось особое умение передавать дали, просторы воды, громады гор. На различных исторических этапах излюбленной была то одна, то другая форма картины. В период Тан предпочтение отдавалось горизонтальным свиткам, в период Сун - вертикальным.

Танская живопись нарядна, ярка, исполнена торжественной праздничности. В пору единства страны и общего подъема китайской культуры большого совершенства достигли все виды живописи. Сюжетами ее в равной мере стали образы буддийских божеств, и сцены из жизни знати, и показ иноземных посланников, несущих дань ко двору. Исполненные по образцам крупнейших художников того времени, храмовые настенные росписи отличались такой же повествовательностью, таким же пристальным вниманием к земной жизни, что и картины на шелке. Танские росписи Цяньфодуна легко отличить от сумрачных росписей периода Северная Вэй по жизнеутверждающей красоте и полнокровности образов, гармонии ярких и нежных красок. На стенах пещер они уже не располагались узкими фризами, как прежде, а заполняли собой обширные пространства. Это либо изображения прекрасных райских земель, либо легенды о чудодейственных подвигах милосердных божеств, куда включено множество пейзажных, бытовых и архитектурных зарисовок. Здесь и сражения у стен крепости, и города, охота и пахота, доение коров и изготовление колбас в лавке мясника. Каждый эпизод танских настенных росписей служил для мастера поводом выразить свое восхищение реальным миром.

Сюжетами картин на шелке, которые создавались танскими придворными живописцами, служили обычно сцены дворцового быта - изображение ученых за беседой, красавиц на прогулке. Но каждый художник выбирал себе и круг излюбленных тем. Знаменитый У Даоцзы писал портреты и композиции на темы буддийских писаний, Хань Гань прославился изображением лошадей. Янь Либэнь работал в жанре "жэньу" ("люди и предметы"). Картин этих некогда овеянных славой мастеров до нас дошло очень мало. Их уничтожили войны, пожары и стихийные бедствия. Но даже немногие образы, зачастую сохраненные трудом копиистов, позволяют судить о высоком уровне танской живописи.

Монгольское нашествие принесло стране огромные бедствия и разрушения. Почти на девяносто лет с конца XIII века в Китае воцарилась династия Юань, а вся огромная его территория оказалась подчиненной чужеземной власти. Сгорели прекрасные дворцы и храмы, были разграблены и уничтожены художественные ценности. Настроения тоски и уныния, ностальгии по прошлому стали господствующими в среде художников. Хотя монгольские правители стремились привлечь ко двору выдающихся ученых, поэтов и живописцев, далеко не все принимали их приглашения. Крупнейшие художники разбрелись по стране, нашли прибежище в южных провинциях. Оглядываясь на достижения великих мастеров периода Сун, они культивировали старину, достижения прошлого. Однако в искусство вносили свои новые чувства, переживания. Многие картины приобрели иносказательный смысл. Через привычные образы природы художники говорили зрителям о наболевших и злободневных проблемах. Особое значение приобрели каллиграфические надписи, таящие в себе намек, скрытый подтекст. Эти надписи, украшающие свитки, зачастую были символами, понятными только посвященным. Сами изображения тоже были символичны. Чаще всего изображался бамбук, гнущийся под напором ветра. Он олицетворял стойкого духом, благородного человека, способного выдержать натиск судьбы.

Самым лиричным и тонким живописцем юаньского периода был Ни Цзань (1301-1374), каллиграф и поэт, проведший жизнь вдали от двора, в провинции. Изучая природу, он искал способ выразить через нее дух своего времени. Пейзажи его, написанные на мягкой, пористой, белоснежной бумаге черной тушью, просты и немногословны. В них обычно изображаются группы деревьев и островки, затерявшиеся в водных просторах. Тонкой и изящной линией воссоздает мастер хрупкую и прозрачную чистоту осенних далей, всегда овеянных настроениями печали.

Наиболее крупными среди придворных живописцев XIV века были Чжао Мэнфу и Жэнь Жэньфа. Стиль их творчества определялся вкусами придворной знати, с ее тяготением к ярким краскам, бытописательству. Художники создали ряд живых и достоверных картин, изображающих монгольских всадников, лошадей в конюшне или на водопое. Так постепенно живопись, начиная с XIV века, утрачивала свое единство, разделялась на многие направления.

Период Мин (1368-1644), начавшийся после того как Китай, сбросив чужеземное владычество, снова стал самостоятельной державой, очень сложен и противоречив. В XV-XVI веках страна переживает пору экономического и духовного расцвета. Растут вновь города, возникают новые великолепные архитектурные ансамбли, огромным разнообразием отличаются изделия художественных ремесел.

Керамика XI-XIII веков еще более многообразна по сравнению с танской. Здесь ощутим тот же процесс изменения стиля, что и в живописи. Яркость полив и некоторая тяжеловесность форм сменились в период Сун изысканной простотой однотонных глазурей, легкостью и нежностью форм. Хотя в это время усовершенствовался процесс изготовления фарфоровой массы, эта эпоха подлинного расцвета китайской керамики, выполненной из высококачественных сортов глины.

Каждый из предметов сунской керамики неповторим. Простота, а порой и кажущаяся небрежность - затеки краски или не покрытый глазурью край, равно как и сетка мельчайших трещин на поверхности сосуда, - являлись результатом глубокой продуманности, огромного опыта и технического мастерства. Сунские керамисты были такими же поэтами, такими же тонкими знатоками природы, как и живописцы. Стремление к естественности, желание постичь душу самой природы, проникнуть в ее сокровенные тайны, отличают изделия этого времени. Не случайно наиболее распространенными среди предметов керамики периода Сун были сосуды, покрытые однотонными серо-зелеными и серо-голубыми глазурями, также богатые оттенками, как и монохромная живопись. Мягкие и спокойные по цвету сосуды печей Лунцюань-яо, Гэ-яо и Гуань-яо подражали полудрагоценному камню нефриту, который в Китае считался священным. Они привлекали своим благородством, неуловимой игрой оттенков, неброскостью матовых глазурей, осязательной прелестью форм. Струящиеся линии контура напоминали то бутон цветка, то плод тыквы, то персик. Пятна на поверхности подчеркивали свободу и живописность изделий. Легкие, словно тающие узоры цветов и птиц, выгравированные керамистами тонкой иглой, еще больше сближали керамику с живописью. Близки к монохромным сунским картинам и керамические изделия печей Цычжоу-яо, расписанные по черепку цвета слоновой кости свободными штрихами коричневой краски.

Китайский народ, с его трудолюбием, богатой фантазией и тонким декоративным чутьем, создал на протяжении эпохи средневековья неисчислимое множество предметов художественного ремесла. Заслуженной мировой славой пользуются старинные изделия из китайского фарфора, резного камня, лака, дерева, кости. Уже в давние времена они были предметом экспорта, ими украшались дворцы европейских правителей, их копировали, им подражали в разных странах. В китайском быту они также находили самое широкое применение. Прикладное искусство в Китае было связано со всеми сферами жизни - с религиозными обрядами и торжествами, со сложным церемониалом придворной жизни и с нуждами населения огромных городов. Оно было необходимо при украшении дворцов, парков, любой детали архитектурного ансамбля. Мастера Китая научились выявлять и обыгрывать природные качества самого материала, использовать в художественных целях его вязкость или твердость, гладкость или шероховатость поверхности, расположение пятен и игру цветов.

Мастера китайского средневековья переняли от древности многие технические и декоративные приемы. Однако, вместе с изменением вкусов и потребностей, на протяжении другой исторической эпохи появился целый ряд новых видов и техник художественного ремесла. В период Тан, например, получили распространение изделия из фарфора и высококачественной керамики, прообразом которых были изделия из белой глины. Появлению первых в мире фарфоровых изделий в Китае способствовали богатые залежи фарфорового камня (естественного соединения полевого шпата и кварца) и местной глины - каолина. Соединение их позволило мастерам достичь удивительной пластичности и сплавляемости глиняной массы. Но важны были не только материалы. Сама сложность технологии свидетельствовала о высоком и разнообразном уровне знаний уже в ту далекую пору. Фарфоровые составы, прежде чем смешиваться, проходили длительную техническую обработку (дробление для камня, промывку и гниение в воде для глины). Отформованные изделия просушивались около года, обжиг производился несколько дней при температуре, достигающей 1400 градусов. Учитывалось все: изменение цвета красителей в печах, разрывы глины, затеки краски. Каждый из фарфоровых предметов средневекового Китая исполнялся не как предмет ремесла, а как самостоятельное и ценное художественное произведение, выполненное с таким же вдохновением и свободой, как и произведения скульптуры или живописи.

## 2.3 Китайское искусство позднего средневековья и нашего времени

К XVII веку китайская империя приходит в упадок. В 1644 году страну захватили маньчжуры, правившие до 1911 года. С воцарением маньчжурской династии Цин начался постепенный спад в экономическом и культурном развитии Китая. Конфуцианство - это древнее учение о правилах жизни человека с его чинопочитанием и регламентацией всех сторон жизни, - выдвинутое в качестве ведущей идеологии, также стало известным тормозом в развитии науки и искусства.

Из жанров позднего средневековья наибольшую свежесть восприятия сохранили те, где изображались цветы и травы, птицы и животные. В XVII веке одним из самых известных живописцев был Юнь Шоупин (1633-1690). Используя так называемую "бескостную", или "бесконтурную", манеру, он старался выявить структуру и обаяние каждого растения - пышность пиона, нежность трепещущих на ветру маков, - довести до зрителей их аромат и осязательную прелесть.

Творчеством этих мастеров, конечно, далеко не исчерпывались новые поиски живописи периодов Мин и Цин. Важную роль в XVI-XIX веках начали играть бытовая живопись, книжная гравюра, тесно связанные с расцветом новых литературных произведений - романа и драмы. В них отразился возросший интерес к частной жизни человека, к его интимным переживаниям. Наиболее яркими представителями бытописательной живописи были Тан Инь и Чоу Ин, работавшие в XVI веке. Хотя их творчество тоже опиралось на традиции предшествующих периодов, они сумели создать новый тип свитков-повестей - не только занимательных, но и проникнутых большим поэтическим очарованием. Работая в тщательной манере "гун-би", Чоу Ин тончайшей кистью вырисовывал мельчайшие детали одежд, интерьера, убранства. Особое внимание уделял он гармонии жестов и поз, так как именно через них передавал оттенки разнообразных настроений.

К внутреннему миру человека художники позднего средневековья подошли ближе и в портретной живописи. Среди разнообразных портретов XVI-XIX веков значительное место заняли посмертные портреты знати, связанные с обычаями почитания предков и ведущие свое начало еще с глубокой древности. Характер китайских портретов был определен физиогномикой - учением о соответствии черт лица с судьбой человека, зависящей, в свою очередь, от расположения планет, под которыми он родился. На основе этого учения была разработана целая система правил изображения каждой части лица и ее соотношений с другими. В торжественности и неподвижности культового погребального портрета отражалась вся средневековая система конфуцианского воспитания: строго фронтальные фигуры портретируемых полны достоинства, приобщенные к вечности, замкнутые лица лишены печати житейской суетности, неподвижный, суровый взгляд устремлен вдаль. Но художник всегда зорко подмечал характерные особенности того или иного лица. Об этом говорят такие портреты XVI-XIX веков, как "Портрет жены сановника", "Портрет патриарха Чан Мэй лаоцзы". Они подкупают непредвзятостью и правдивостью, с которой художник фиксирует в лицах своих героев приметы усталости, возраста, житейской мудрости, надменной властности. В целом даже в пору кризиса феодальной культуры китайская живопись не утратила своей жизнеспособности. Но все же не живопись, а зодчество и прикладное искусство определили значительный вклад позднего китайского средневековья в мировое искусство. Судьба этих видов искусства сложилась более благополучно, чем судьба живописи. Именно в них ярче всего выявилось мастерство чеканщиков, керамистов, резчиков по дереву, ваятелей.

Расцвет зодчества и неразрывно с ним связанного декоративного искусства начался в Китае после изгнания завоевателей. Период Мин - время бурного градостроительства, рождения больших и торжественных архитектурных ансамблей. Строительство велось по всей стране. За короткий срок были отстроены и украшены первая, а затем и вторая императорские резиденции - Нанкин и Пекин. В городах Ханчжоу и Сучжоу возникли новые, замечательные своей живописностью и разнообразием садово-усадебные комплексы с их неожиданными переходами, затейливыми мостами, скалами и тихими водоемами, резными беседками и галереями.

Китайское зодчество XVII-XIX веков полно величия. В архитектуре последующих столетий оно еще сохраняется, но постепенно берет верх нарастающая тяга к пышности, обилию декоративного убранства. Курильницы и вазы, резные ворота и парковая скульптура становятся неотъемлемой частью многочисленных комплексов. Изощренная затейливость отличает оформление загородного императорского дворца Ихэюань ("Сад безмятежного отдыха") с его изгибающимися легкими сквозными галереями, арочными мостами, перекинутыми через водоемы, причудливыми беседками и пагодами из фарфора, меди, дерева и камня. К XIX веку в архитектуре появляется излишняя перегруженность деталями, росписями.

Расцвет фарфорового производства наблюдается и в XVIII-XIX веке. Он связан с ростом морской торговли и увеличением вывоза товаров во многие страны мира. Фарфоровые изделия периода Цин не случайно были столь притягательными для жителей других стран. Они отличались звонкостью, необыкновенной чистотой и белизной черепка, узорчатостью и изобретательностью в выборе форм и сюжетов.

В Цзиндэнжэне, главном фарфоровом центре, производились и черные гладкие сосуды, и сосуды, расписанные сверкающими эмалями. Пейзажи, цветы и птицы, кони и звери, легенды и бытовые сцены - все входит в поле зрения художников, превращающих свои изделия порой в своеобразные картины.

Огромным спросом, наряду с перегородчатой эмалью, в XVIII-XIX веках пользовались и предметы из красного резного лака - прочного, нарядного, не боящегося влаги. Длительный процесс нанесения на дерево, металл или бумажную массу сока лакового дерева позволял резчикам использовать слоистость фактуры для выявления сложных светотеневых эффектов, бархатистости фона. Резные лаки периода Мин отличались особой гладкостью и сочностью узоров, крупным рисунком растений и цветов.

Виртуозной техники достигли китайские мастера XVIII-XIX веков и в резьбе по камню. Из горного хрусталя, нефрита, халцедона и яшмы создавались печати, вазы, настольные экраны, принадлежности для письма.

Многообразие форм и техник китайского прикладного искусства XVIII-XIX веков поистине неисчерпаемо. Прикладное искусство этой поры имело очень важное значение, развивая лучшие художественные традиции китайской культуры.

За 50 лет Китайской Народной Республики культура и искусство Китая развивались зигзагообразно. В начальный период КНР культура и искусство добились заметных успехов и развивались гладко. После 50-х гг., особенно в период десятилетней "культурной революции" культура и искусство Китая подверглись жестокому попранию, творческие силы на ниве культуры и искусства были скованы, на поприще литературы и искусства царила пустота.

После 1978 г., когда Китай стал проводить политику реформ и открытости, культура и искусство, избавившись от сковавшей их ошибочной идеи "культурной революции", получили стремительное развитие. С 1987 г. Китай проводит регулярные фестивали национального искусства, во время которых демонстрируются сценическое искусство Китая и знаменитые произведения. Совершен прорыв в строительстве фундаментальных объектов инфраструктуры для сферы культуры. Выставки археологических находок и изделий декоративно-прикладного искусства Китая неизменно пользуются большой популярностью среди его зарубежных друзей.

В современном Китае большое распространение получили жанры западного изобразительного искусства: масло, гравюра, акварель. В ряде художественных институтов и училищ имеются кафедры западной живописи. Некоторые современные художники, успешно сочетая приемы традиционной китайской и западной живописи, обогащают национальную художественную традицию.

## Заключение

Искусство Китая представляет собой оригинальный и целостный исторический тип, складывавшийся в течение веков из разных этнических источников. Культура Китая привлекает своей яркой самобытностью. Ее отличают многие, только ей присущие особенности. Китайская деревянная архитектура привлекает своей легкостью, ясностью пропорций, нарядностью узорчатой резьбы и плавностью ритмов изогнутых крыш. Китайская живопись отмечена лиризмом, тональной гармонией неярких прозрачных красок. Буддийские статуи отличны спокойной важностью поз, достоинством лиц и жестов, мягкостью линий, лишенных повышенной динамики. В Китае была создана другая художественная система, накоплен иной запас выразительных средств.

Искусство Китая всегда было тесно связано с распространенными там религиозными представлениями. Веротерпимость Китая определялась давним сосуществованием там многих сект и религиозных школ, вобравших в себя народные верования. В недрах этих школ и философских учений раскрывались новые стороны познания мира, углублялось его восприятие. Поколения китайских зодчих, ваятелей и художников, стремясь обобщить свои представления о законах мироздания, обращались то к скульптуре и рельефу, то к каллиграфии и живописи. Китайское искусство поражает своим многообразием, тонким и сложным пониманием природы.

Не все этапы китайской истории были в равной мере плодотворными для развития искусства. Монгольское нашествие в конце XIII века, застойный характер феодализма на поздних стадиях его существования, а затем и колониальная политика западноевропейских стран тормозили поступательное движение китайского искусства. Тем не менее, вклад Китая в историю мировой культуры весьма значителен.

## Литература

1. Глухарева О Денике Б, Краткая история искусства Китая.
2. Гуревич П.С. Культурология. М.: 1996.
3. Ерасов Б.С. Культура, религия и цивилизации на Востоке. Очерки общих теорий. М.: 1990.
4. Кравцова М.Е. История искусства Китая. Целостная картина истории развития китайского искусства от неолитической эпохи до начала XX в. М.: 2004.
5. Силачев Д.А. Культурология. М.: 1998.
1. Ерасов Б.С. Культура, религия и цивилизации на Востоке. Очерки общих теорий. М.: 1990. Стр. 9. [↑](#footnote-ref-1)