

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
Институт искусств и дизайна  
Кафедра истории искусств и художественной культуры

## **ИСКУССТВО СТРАН ВОСТОКА**

Учебное пособие



Ижевск  
2023

УДК 7.03(5)(075.8)

ББК 85.103(5) я73

И868

*Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ*

**Рецензенты:** канд. пед. наук, доцент, директор ИИИД УдГУ Ботя М.В.,  
д-р искусствоведения, профессор, зав. каф. ДПИ ИИИД  
УдГУ Ковычева Е.И.

**Составитель:** Плеханова Е.О.

И868      Искусство стран Востока: учеб. пособие. / сост. Е.О.  
Плеханова. – Ижевск : Удмуртский университет, 2023. – 58

**ISBN 978-5-4312-1100-3**

Учебное пособие представляет собой конспективное изложение лекционного курса, где для повышения качества обучения, дается логически выверенная четкая структура изучаемых тем. Искусство Востока в учебном пособии разбирается на примере нескольких, основополагающих для Востока художественных культур, представляющих реализации таких идейных течений как индуизм, буддизм, ислам, а также синтоизм и конфуцианство. Внутри глобально обозначенных тем выделены наиболее значимые направления художественной культуры, демонстрирующие специфические черты того или иного искусства.

Пособие предназначено для студентов, преподавателей и аспирантов, специализирующихся в области изобразительного искусства и дизайна.

УДК 7.033(075.8)

ББК 85.103(5) я73

**ISBN 978-5-4312-1100-3**

© Е.О. Плеханова, сост. 2023

© ФГБОУ ВО «Удмуртский

государственный университет», 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ИНДИЯ .....	5
1. Мировоззренческие основы искусства .....	5
2. Архитектура .....	7
3. Декоративно-прикладное искусство .....	11
4. Путь театра .....	13
<i>Проверочные вопросы к разделу</i> .....	15
КИТАЙ .....	16
1. Мировоззренческие основы искусства .....	16
2. Архитектура Китая и Японии .....	17
3. Принципы организации традиционного интерьера .....	20
4. Декоративно-прикладное искусство .....	23
5. Живопись .....	31
6. Путь театра .....	34
7. Искусство каллиграфии .....	36
<i>Проверочные вопросы к разделу</i> .....	37
ЯПОНИЯ .....	38
1. Мировоззренческие основы искусства .....	38
2. Печатная графика .....	39
3. Декоративно-прикладное искусство .....	41
4. Путь театра .....	43
<i>Проверочные вопросы к разделу</i> .....	46
ИСЛАМСКОЕ ИСКУССТВО .....	47
1. Мировоззренческие основы искусства .....	47
2. Архитектура .....	48
3. Книжная миниатюра .....	49
4. Декоративно-прикладное искусство .....	50
5. Искусство каллиграфии .....	54
<i>Проверочные вопросы к разделу</i> .....	56
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	57

## ВВЕДЕНИЕ

Традиционное искусство Востока – древнее мировое искусство, которое в своих исходных формах и сложившейся символике отражает интуитивную форму восприятия, целостный способ древнего мышления.

В искусстве Востока особое значение имеет традиция, обеспечивающая передачу из поколения в поколение образцов и системы навыков и знаний. В традиции, как полагают на Востоке, заключена особая сила, восходящая к древним временам, что одухотворяет и освящает жизнь социума. Эта духовная сила и создает стиль традиционной цивилизации.

Для восточного искусства характерно постоянное соотношение с «божественным идеалом». Искусство, ориентировано не на эстетические цели, а на сакрально-ритуальные. Однако, с самых ранних периодов своего развития искусство Востока связано с красотой, потому что в силу сакрального характера оно связано с высшей реальностью, с божественной гармонией. Древний мастер творил, создавая формы в соответствии с вселенским, мировым Законом, о чем повествуют восточные мифологии.

Поскольку художественная культура Востока весьма велика по объему, представленное учебное пособие можно рассматривать как введение в изучение искусства Востока. Искусство Востока представлено несколькими разделами и рассматривается как материализация идей индуизма, буддизма, ислама, а также синтоизма и конфуцианства. Внутри каждого из разделов выделены наиболее значимые художественные направления, ярко демонстрирующие специфические черты того или иного вида искусства.

Учебное пособие предназначено для студентов и преподавателей ВУЗов, а также для всех интересующихся представленной темой.

## ИНДИЯ

### 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА ИНДИИ

В середине первого тысячелетия до н. э. в Индии возникло религиозно-философское учение дхарма (санскр. *धर्म*) о духовном пробуждении (бодхи). Основателем учения считается Сиддхартха Гаутама, впоследствии получивший имя Будда.

#### *Истины буддизма*

*Вся жизнь человека – страдание.* Эта истина основана на признании непостоянства и преходимости всех вещей. Все возникает, чтобы быть уничтоженным. Существование само себя пожирает, поэтому в буддизме оно обозначается в виде пламени.

*Причина страдания – наше желание.* Страдание возникает, потому что человек привязан к жизни, он жаждет существования. Поскольку существование наполнено скорбью, страдание будет существовать до тех пор, пока человек будет жаждать жизни. *Чтобы избавиться от страдания, нужно избавиться от желания.* Это возможно только в результате достижения *нирваны*, которая в буддизме понимается как угасание страстей, прекращение жажды.

*Дхамма* – это нравственный мировой порядок, принцип возмездия. *Сансара* – это цикл воплощений. Дхамма и сансара воплощены в понятии кармы. *Карма* означает воплощение закона, возмездие или вознаграждение за конкретные дела. Человек продолжает существовать не в силу бессмертия души, а в силу неуничтожимости его дел. Освободиться от кармы, избежать дальнейших воплощений можно только путем достижения *нирваны*. Нирвана понимается как блаженство, состоящее в свободе и одухотворении, полный покой.

*Чтобы избавиться от желания, нужно следовать восьмеричным путем спасения.* Именно определение этих ступеней на пути к нирване и является основным в учении Будды, которое называют *срединным путем*, позволяющим избежать двух крайностей: потакания чувственным удовольствиям и истязания плоти.

Вот эти состояния:

*правильное понимание:* следует поверить Будде, что мир полон скорби и страданий;

*правильные намерения:* следует твердо определить свой путь, ограничить свои страсти и стремления;

*правильная речь:* следует следить за своими словами, чтобы они не вели ко злу, – речь должна быть правдивой и доброжелательной;

*правильные поступки:* следует избегать недобродетельных поступков, сдерживаться и совершать добрые дела;

*правильный образ жизни:* следует вести жизнь достойную, не принося вреда живому;

*правильные усилия:* следует следить за направлением своих мыслей, гнать все злое и настраиваться на доброе;

*правильные помыслы:* следует уяснить, что зло – от нашей плоти;

*правильная сосредоточенность:* следует постоянно и терпеливо тренироваться, достигая умения сосредоточиваться, созерцать, углубляться в поисках истины.

Буддизм принес в религию личностный аспект: утверждение о том, что спасение возможно только благодаря личной решимости и готовности действовать в определенном направлении. Священные книги написаны на санскрите.

Между IV и X вв. н. э. на территории Индии над буддизмом взял верх индуизм. Общим термином «индуизм» называют семейство разнородных традиций, что не может рассматриваться как «категория» в классическом понимании этого слова: когда объекты однозначно либо принадлежат к ней, либо нет. Не являясь единой религией, индуизм представляет собой семейство религий и традиций. В индуизме отсутствует унифицированная система верований и общая доктрина. Несмотря на это, индуизм обладает своей собственной уникальной формой и чертами, выделяющими его в отдельную религию. Несмотря на существенные отличия буддизма от индуизма, между ними прослеживается сходство как в концептуальных идеях, так и в частностях.

## 2. АРХИТЕКТУРА

### *Храмы Древней Индии*

В индуизме в основе построения любого храма находится фигура космического человека Пуруши – первотворца вселенной, создавшего ее из своего тела-жертвы. Каждый храм материализация природной энергии пракрити (олицетворяющей женское природное начало), в темных глубинах которой – гарбхагрихе (чреве) сияет свет души (Атман).

Начиная с V–VIII вв. в Индии начали возводить каменные храмы. Это время, когда от буддийского мировоззрения Индия возвращается к индуизму и небольшие пещерные храмы превращаются в колоссальные надземные башнеобразные. В X–XI вв. индийское храмовое строительство достигло расцвета.

Идеальная схема индийского храма складывается из больших, сгруппированных вместе четырехугольных дворов, окруженных стенами с монументальными воротами (*торана*), ведущими на четыре стороны света. В центре располагалось святилище – ступа или храм с пирамидальной крышей, а рядом с окружающими комплекс стенами – второстепенные постройки. Размещение отдельных зданий и сооружений отвечало индийским представлениям об устройстве мира – земля, со всех сторон окруженная океаном, символом которого была система бассейнов, окружавших храм. Ограждающие стены символизировали горы, а святилище выражало собой космическую вершину мира.

В архитектуре средневековой Индии при постройке храмов и их комплексов, преимущественно использовался камень, причем главную роль в ее художественной выразительности играла пластика форм. Отсюда скульптурный принцип построения композиции сооружения и огромная роль тематической и декоративной скульптуры, которая настолько неотделима от архитектуры, иногда трудно провести между ними границу.

Храмы традиционно ориентировали с востока на запад, и в этом направлении размещали храмовые помещения: колонный зал – *мантапам* и святилище – *виман*. Перед колонным залом, в основном, строились портики, а вокруг святилища – обходные галереи. Над свя-

тилищем сооружали высокую, конусообразную башню *шикхара*, с множеством небольших куполов. Над залом и входным помещением сооружали башни меньшей высоты.

Внутреннее пространство таких храмов незначительно по сравнению с общим объемом строения. На внешней поверхности храма практически нет световых отверстий, а также каких-либо геометрических форм, вся она состоит будто из округлых лепных элементов. Для индийских построек в целом характерно повторение одних и тех же форм и элементов в разных масштабах, которое создает впечатление единства ансамбля – горизонтальных и вертикальных складок, форм башен и башенок

### ***Скальные чайтья и вихара***

Кроме храмовых сооружений, в Древней Индии получили широкое распространение вырубаемые в скалах святилища – *чайтья* и монастыри – *вихара*, большая часть из которых была создана в V–IX вв. В Индии насчитывается более тысячи храмовых пещер, их строительство продолжалось на протяжении 17-ти веков.

Чайтья относятся к ранним типам архитектурных сооружений. Фасад украшен характерной аркой и колоннами с базами в форме луковиц и капителями в форме колокола, а также многочисленными скульптурами. Внутреннее пространство представляют собой продолговатый зал со сводчатым перекрытием, который заканчивается полукругом, обрамляющим ступа (или статую Будды). Зал имеет внутри вытесанные из скалы столбы, которые имитируют деревянные подпоры. Даже отдельные скульптуры на вырезаны скалы вместе со своими постаментами. Единственным источником света для храма является полукруглое световое отверстие над входной дверью.

Вихара – квадратный в плане зал с плоским потолком, с колоннами и обходной галереей, на которую выходят небольшие кельи монахов. Вихара была местом собрания, трапезы и отдыха монахов. Стены и столбы покрывались рельефами и скульптурой. Вход в монастырь строился в виде многоколонного портика-террасы.

Оба типа сооружений – чайтья и вихар – со временем развивались и видоизменялись. Оформление колонн постепенно становится все более богатым, капители украшаются скульптурной композици-

ей, стены расписаны и украшены рельефами. Когда-то скромно оформленное святилище постепенно превращается в сооружение с необычайно пышным убранством.

### *Индийская ступа*



С того времени, как Будде стали поклоняться, как божеству, появилась нужда в хранилищах реликвий, таким образом возникли курганы для хранения священных буддийских реликвий – *ступы*.

Вокруг ступы сооружали ограждение с четырьмя воротами-входами, ориентированными по сторонам света. Внутри ограждения вокруг ступы пролегла дорожка, по которой совершали молитвенный ритуальный обход ступы. Ворота обычно украшались рельефами, изображающими сцены из жизни Будды.

Постепенно ступа превратилась в монументальный памятник – свободно стоящее сооружение из камня и кирпича. Сначала это были простые постройки без украшений в форме, символизирующей перевернутую миску Будды, служившую для сбора подаяний. Они имели вид полусферы или сплюсненного купола на цилиндрическом квадратном основании. Сверху на ступу помещался небольшой павильон с металлической мачтой, на которой закреплялись зонты,

символизирующие различные части вселенной, количеством 2, 3, 5, 7, 9 и 13. Драгоценный реликварий находился в небольшой полости, доступной сверху.

### *Мусульманская архитектура Индии*

По мере распространения ислама в Индии, начали появляться типично мусульманские архитектурные строения, с порталами, стрельчатыми арками, куполами, высокими минаретами. Типичными сооружениями того времени становятся крепости, мечети и дворцы и мавзолеи правителей. Особого расцвета мусульманская архитектура достигла в XVI–XVII вв., когда потомки Тимура создали на территории Индии государство Великих Моголов.

Изменения коснулись скульптуры, которую запрещал ислам, ее место в наружном и внутреннем декоре заняли орнаментальные украшения. В XVII в., во времена правления Шах-Джахана, архитектура приобретает новые черты. В дворцовых сооружениях начали использовать мрамор, инкрустации из дорогих пород камня; традиционная пластика из красного песчаника уступает утонченной и изысканной орнаментальной резьбой.



Самое знаменитое архитектурное произведение – *Тадж-Махал в Агре*. Мавзолей, который построил Шах-Джахан для своей жены Мумтаз Махал в 1630–1652 гг. Пропорции мавзолея предельно гармоничны. Над восьмигранным объемом возвышается купол на высоком барабане в окружении четырех меньших куполов. Каждый фасад оформлен порталами арок между двумя этажами лоджий, придающих всей постройке изящную легкость. Все поверхности покрыты тонким кружевом резных орнаментов. Архитектура Тадж-Махала торжественна и величественна, сам мавзолей стал памятником вечной любви, перед которой отступает сама смерть.

### 3. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

#### *Ткачество*

Ткачество – один из древнейших видов ремесла, породивший множество метафор и мифов, связанных с устройством мироздания и судьбой человека. Мудрецы ведийской эпохи говорили, что «всё, что над небом, что под землей, что между небом и землей... что зовётся прошедшим, настоящим и будущим, ...выткано вдоль и поперёк на пространстве», которое, в свою очередь, «выткано на Непреходящем». Древнеиндийский эпос «Махабхарата» связывает образ прядения и ткачества с годичным временным циклом. Белые и чёрные нити лучезарного станка богов являют собой дни и ночи, а семьсот двадцать спиц сверкающего колеса божественной прялки – число дней и ночей года. При закладке храма и на празднике освящения здания было принято одаривать строителей и священнослужителей новыми нестиранными одеждами. Само слово «ткань» (тантра) стало означать и философскую систему.

*Шелк* и его производство тесно связан с религиозными празднествами и обрядами. Два крупнейших центра шелкоткачества образовались в древних храмовых городах – Бенаресе и Канчипураме – для обеспечения нужд храмов и для паломников, совершавших в храмах молитвенные обряды. Салгары – ткачи из храмового города Канчипурам утверждают, что они произошли от ткача богов. Ткачи Канчипурама гордятся плотностью и прочностью своего шелка.

Бенарес славен тем, что останки Будды были закутаны в ткань, изготовленную в этом городе, о которой в буддийском писании «Маджхиманикая» говорится, что великолепный материал ослеплял сиянием красного, голубого и желтого цветов. *Кинхаб*, или парча – самая роскошная из бенаресских тканей. Ткани изготавливали с использованием серебряной (рупари) или золотой (сонары) нитей. Одним из видов бенаресской парчи является *химру* – из смеси шелка и хлопка на одежду для знати, которой не дозволялось носить одежду из чистого шелка как ткани, предназначавшейся только для лиц королевской семьи.

*Икат* – ткань особого плетения, при котором рисунки и цвета ткани заранее определены: нитки для основы или уточины разбираются на пучки, и до начала окрашивания на них размечается рисунок. Пряжа подвязывается в тех местах, где необходимо было сохранить первоначальный цвет, а затем прокрашивается. Процесс повторялся для каждого цвета отдельно, от светлых тонов к темным, до тех пор, пока на пряжу не переносились все цвета рисунка. Подготовив, таким образом, пряжу, ее помещают в ткацкий станок, где постепенно окрашенные нити превращаются в орнаменты.

*Хлопок*, а именно гуджаратские и раджастанские крашенные ткани были найдены в гробницах Древнего Египта. С XVIII в. индийские ткани с набивным рисунком составили основу колониальной торговли. Они высоко ценились за устойчивые цвета и яркость. Популярность этих тканей была такова, что английские ткачи устраивали бунты, требуя запретить импорт.

Муслин изготавливался из определенной разновидности высококачественного мягкого хлопка. За свою марлеобразную, прозрачную фактуру и легкость, получил название «тканый воздух». Ткань производилась в Восточной Бенгалии (современный Бангладеш) и упоминалась в качестве экспортируемого товара еще в I в. н. э.

*Пашмина* – шали из тонкого подшерстка горных коз. Иногда в ткань добавлялось до 30 % шёлка, что придавало изделию изысканный лоск. Пашмина может быть как однотонной, так и со сложным рисунком или вышивкой. Специальная техника вышивания, известная как касида, позволяла расположить вышивку с обеих сторон шали.

## **Ювелирное искусство**

История изготовления ювелирных изделий в Индии уходит корнями в глубокую древность. В «Махабхарате» и «Рамаяне» повествуется о драгоценностях необыкновенной красоты и ценности, украшавших тела великих героев. Согласно археологическим данным уже в III тысячелетии до н. э. ювелирное мастерство процветало. Драгоценности были констатацией власти, социального статуса, личного богатства.

Украшения делались из золота и серебра с драгоценными камнями, жемчугом, кораллами. Древнейшая ювелирная техника – *кундан*. Это способ крепления драгоценных камней в каркасе, при котором камни словно впечатывают в каркас так, что с обратной стороны получалась имитация лицевой, но с гладкой поверхностью. Обратную сторону расписывали в технике эмалями в технике *минакари*. Основными центрами производства кундан были Джайпур, Раджастан, Гуджарат.

Самыми популярными украшениями являлись *наваратны* (в переводе с санскрита «*девять самоцветов*»). На протяжении веков наваратна почиталась как божественный и наиболее благоприятный талисман. Согласно индийской астрологии, эти девять драгоценных камней были земными проявлениями планет. Наваратна символизирует собой мировой космический/божественный порядок, небесную систему планет, вращающуюся вокруг солнца. Рубин (Солнце), жемчуг (Луна), красный коралл (Марс), синий спфир (Сатурн), кошачий глаз (Кету), изумруд (Меркурий), желтый сапфир (Юпитер), алмаз (Венера), гроссуляр (Раху). Украшения Наваратна помогали жить в гармонии с окружающим миром.

## **4. ПУТЬ ТЕАТРА**

Театр возник в Индии в древности, достиг наивысшего своего расцвета к концу древней эпохи, в период империи Гуптов (IV-V вв.). Индийский театр происходил из двух зрелищных форм – культовой мистерии и импровизационного смехового представления, возник-

шего также на почве культовых празднеств. «*Катхакали*» означает «инсценировка легенд».

Психологизм и эмоциональность – главные характеристики индийской драмы с поразительным постоянством сюжетной схемы. Герой и героиня встречаются, влюбляются друг в друга (могут даже пожениться), но неожиданно наступает разлука, приносящая обоим невыносимые страдания; затем, однако, они вновь соединяются, теперь уже навсегда. Основную нагрузку несет момент разлуки. В этом событии действие достигает своего высшего напряжения и драматичности, и именно вызвавшими ее причинами, определяются различия в разработке сюжета. Но какими бы причинами ни была вызвана разлука (составляющая главное организующее сюжет событие драмы), она всегда есть нечто совершающееся *над* героями. Сами герои не действуют, они только претерпевают обрушивающуюся на них разлуку. Но в этом претерпевании заложен большой смысл: через все перипетии, через все выпадающие на их долю испытания герои проносят верность друг другу, сохраняя ее даже перед лицом смерти. Финал – торжество неизменности связывающего героев чувства, восстановление несправедливо нарушенного единства. В этом идеале неизменной, высокой любви весь пафос драмы и ее глубокая человечность.

Внешний рисунок спектакля определялся сочетанием крайней простоты оформления и высокого уровня исполнительского мастерства. Отсутствие декораций давало неограниченную свободу в размещении событий, и внешнему убранству актера уделялось чрезвычайно большое внимание. Костюм обладал рядом отличительных признаков, которые сразу же позволяли определить характер, занятия, положение и даже эмоциональное состояние появляющегося на сцене лица. Платья были яркие, красочные, с обилием украшений. Одевание актера должно было оставлять впечатление роскоши.

Представление напоминает интерпретацию разговора немого человека, который посредством жестикуляции передает сообщение, в то время как другой человек, понимающий язык жестов, переводит их на доступный язык. Задача актера заключается в том, что бы пере-

дать глубину своей непосредственной роли и сам сюжет повествования. А для трактовки на словесном языке при постановке имеются два поэта-певца, которые с помощью стихов передают смысл, выраженный жестикуляцией. Поэтому жесты и мимика играют первостепенную роль в драме катхакали. Движениями губ, глаз, бровей, шеи, плеч, бедер, ступней актеры условно выражают сложные чувства, мысли и понятия. Не менее важен грим актеров, поскольку каждому персонажу, соответствует цветовое решение грима.



### *Проверочные вопросы к разделу*

1. Как мировоззрение повлияло на формирование индийского искусства?
2. Назовите общие черты индийской архитектуры.
3. Индийский театр. Перечислите традиционные черты и сюжеты.
4. Какие существуют виды традиционного декоративно-прикладного искусства Индии и в чем их особенности?

## КИТАЙ

### 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА КИТАЯ

Буддизм проник на Дальний Восток из Индии вместе с буддийскими монахами. Главным в буддизме Дальнего Востока является уход от житейской действительности. Буддизм проповедует отречение от страстей, провозглашает тщетность мирских забот, призывает к душевному покою.

В Китае буддизм слился с конфуцианством, что дало *расцвет культа семьи и клана*. Приоритет интересов семьи над интересами индивида был незыблем. Все вопросы решались исходя из пользы для семьи, а все личное и эмоциональное удалялось на задний план и не принималось в расчёт. Религиозная сторона конфуцианства связана с *культулом поклонения предкам*.

Конфуций создал образ Цзюнь-цзы – совершенного человека, чьими главными добродетелями являлись гуманность и чувство долга. Понятие гуманность (*жэнь*) по Конфуцию включало в себя множество качеств: скромность, справедливость, сдержанность, достоинство, бескорыстие, любовь к людям и т. п. Это был умозрительный социальный идеал, назидательный комплекс добродетелей. Общество по Конфуцию должно состоять из верхов и низов. Верхние должны заниматься управлением, целью которого является благополучие народа.

Благодаря повсеместному распространению конфуцианства в средневековом Китае процветал культ грамотности, слой грамотеев в Китае играл ту же роль, которую в других цивилизациях играли дворянство, духовенство и бюрократия вместе взятые. Образованный человек должен был хорошо знать древние тексты, оперировать изречениями мудрецов и самостоятельно писать сочинения, согласующиеся с канонами конфуцианства. Сдавшие сложный экзамен, могли рассчитывать на высокие должности в бюрократической системе, почёт и богатство. Обладатели степеней автоматически попадали

в сословие *шэньши*, которое занимало место господствующего класса в средневековом Китае. Путь в шэньши основывался лишь на знаниях и упорном труде, что обеспечивало мобильность социальной группы, притягивало в неё самых упорных и талантливых.

Обрядовая сторона стала одним из самых заметных проявлений конфуцианства. «Китайские церемонии» вошли в поговорку и чем более высокое положение в общественной иерархии занимал человек, тем более он был подчинен условностям ритуалов, доведённых до автоматизма. Тщательное соблюдение всех церемоний и деталей этикета, регламента в поступках, движениях, одежде, украшениях, выезде и т. п. считалось условием престижа, критерием образованности. Подчеркнутым соблюдением всех условностей и формальностей шэньши стремились обозначить ту границу, которая отделяла их от неграмотной массы китайцев, знакомых с церемониалом лишь в самых общих чертах.

Форма в конфуцианском Китае стала эквивалентом религиозного ритуала, молитвы в христианстве и исламе, и медитации в буддизме. Ни свободного волеизъявления, ни смелости и непосредственности в чувствах, ни стремления к гражданским правам – все это вытеснялось жесткой тенденцией к конформизму, к полному и автоматическому соблюдению детально разработанной и веками апробированной формы.

## **2. АРХИТЕКТУРА КИТАЯ И ЯПОНИИ**

Постоянное обращение к природе как к источнику обретения мудрости сформировало особое пантеистическое пространственное мышление китайского народа. Оно проявило себя как в архитектуре, так и в живописи. Зодчество и пейзажную живопись средневекового Китая связывало глубокое родство. И архитектура, основанная на решении широких пространственных задач, и живопись являлись как бы различными формами выражения единых представлений о мире, подчиненных общим законам. Подобно китайскому худож-

нику-пейзажисту, китайские зодчие воспринимали свои дворцы и храмы как неотъемлемую часть необозримого природного ансамбля.

*Дом-павильон* – основная форма китайского и японского здания, в котором композиция пространства стоит на первом месте. Масса не имеет самостоятельного значения, а служит для оформления пространства. Все формы дома легкие, воздушные. Пространство интерьера понимается архитектором как часть неограниченного пространства природы. Широкий наружный обход передает ощущение, что пространство – главный композиционный элемент и в наружном виде здания. Обход соединяет пространство интерьера и природы.

Стены не являются несущими элементами, они раздвигаются или открываются, что характеризует их как временные, условные перегородки.

В китайском и японском зданиях ясного тектонического членения на несущие и несомые части не существует: горизонтальные балки не лежат на стойках, а пропущены сквозь них. Массивная крыша крепится к опорным столбам при помощи *доугунов* – подкровельных кронштейнов, благодаря чему кровля с плавно изогнутыми углами динамична, и переносит свое движение на ветви деревьев и силуэты окрестных холмов. Движение усиливается обилием декоративных элементов. Этим создается тесная связь архитектурных форм с формами природы. Впечатление усиливается яркой раскраской зданий.

### ***Сады***

Сад – главный элемент китайской и японской архитектуры. Он является промежуточным звеном между природой и зданием-павильоном. Все его части формы созданы с совершенно сознательным расчетом, чтобы вызвать впечатление, что все формы сада созданы природой, а не человеком. Господствует живописная кривая, которой подчинены все очертания. Господствуют изогнутые линии, которые доминируют и в самом здании (преимущественно крыши).

Одним из наиболее блестящих образцов китайской садовой архитектуры является мост. Символика моста сложна и разнообразна. В китайском саду мост и его отражение концентрируют воды запруды в одной точке, перед тем, как им течь дальше. Так мысли челове-

ка, вся его жизнь концентрируется в одной точке – в мысли о вечной истине. Мост в храмовом комплексе ведет через все страдания людей и их радости, через их стремления и дела к истине, к храму.



Для японского сада особенно важна символика камней. Камни в естественном состоянии представлялись живыми существами. Символика камней очень разнообразна. Увлечение камнями объясняется также стремлением к долговечности сада. В истории японского сада можно выделить два стиля. Первый – *синден*, при котором сад рассчитан на рассматривание из синден (главное здание в японском садовом ансамбле), из беседок на берегу пруда, из лодки на пруду. Сад маленький, но не настолько, чтобы не чувствовать себя в саду, как в природе, хоть и мысленно. В эпоху Камакура сад превращается в место самоуглубления. Мост становится низким и более приспособленным для гуляния. Теперь сад приспособлен не на созерцание из главного помещения, а на восприятие его с различных точек зрения во время прогулки. Это стиль *сэин* – всесторонняя лицевая сторона. В дальнейшем японский сад стал избегать роскоши, стремясь к простоте, чистоте, скромности, самоуглубленной молчаливости.

### 3. ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО ИНТЕРЬЕРА

Для внутреннего устройства китайского и японского дома основоположным является принцип «дом-комната», т. е. каждое здание имеет внутри только одно помещение.

#### *Интерьер Китая*

Китайскому стилю свойственен минимализм, который с древности призывал человека не наполнять ненужными предметами свою жизнь. Жилище должно было быть простым и функциональным. Большая роль в формировании особой атмосферы китайского дома, принадлежит основным правилам Фэн-шуй. Плавность и округлость линий во всех элементах интерьера, отсутствуют резкие квадратные или треугольные формы. Помещения построены на опорах, которые расположены в соответствии с четырьмя главными стихиями. Каждый из используемых цветов несет свое исторически сложившееся значение. Сочетание Инь и Ян, черного и белого, теплого и холодного подбирается так, чтобы не нарушать энергию положительного потока. Сочетания цветов, в рамках своего интерьера, каждым определяется самостоятельно. Освещение мягкое за счет использования «окрашенного» тонированного света (отенок бумаги, которой затягивалось окно). Обязательно присутствуют бумажные предметы декора: традиционные светильники, бумажные фонарики.

Китайская мебель изготавливается из природных материалов, но выполняет преимущественно второстепенные роли (по сравнению с пространством).

Около 1100 г. в Китае появился *настил* (с внутренним подогревом), который защищал людей от холода, идущего от земли. Этот «подиум», являлся прототипом предметов мебели для сидения и лежания. К характерным особенностям китайской мебели, можно отнести практически полное отсутствие мягкой обивки, и ее ортопедическую безупречность.

Все, необходимое для жизни, убралось в резные изящные шкафы. Условно, *шкафы* в Китае подразделялись на два вида: для

хозяйственных помещений и для жилых покоев, и часто они изготавливались в комплекте. При этом помимо закрытых шкафов, существовали сквозные стеллажи (этажерки), использовавшиеся для демонстрации вещей, достойных особого внимания.

*Ширма* разделяет и отгораживает пространство, а так же выделяет особенно важные детали обстановки. Она представляет собой своеобразную картину, а её подвижными створками зритель как бы включается в сюжет, помещается внутрь композиции и имеет возможность полного погружения в созерцание.

Китайский интерьер, отличает наличие гармонии во всем, здесь неприемлемо наличие «творческого беспорядка», хаотичности. Все предметы расположены, в определенных местах, в рамках хорошо продуманной композиционной структуры, для обеспечения ощущения гармонии и спокойствия. Посредством всех составляющих китайского интерьера, создается гармоничная и спокойная атмосфера, для жизнедеятельности человека.

### ***Интерьер Японии***

Японская философия стремится к порядку, поэтому старается во всем исключить хаос. Ничто в интерьере не должно отвлекать от познания себя. Поэтому использование декора сводится к необходимому минимуму.

Формируют облик японского жилища и несут практическую функциональную нагрузку перегородки-сёдзи из бамбука и рисовой бумаги. С их помощью можно легко изменить планировку открытого жилого пространства. Особенностью освещения является использование источников рассеянного, а не направленного света. Для этого используются абажуры из рисовой бумаги и бамбука. При помощи ламп в разных углах помещения, можно изменить восприятие интерьера, осветить конкретные предметы или зону. Этот прием крайне важен для разделения помещения с открытой планировкой.

Для оформления помещений используют натуральные материалы или искусственные, имитирующие структуру и рисунок дерева, камня, бамбука, соломы или рапса. Красота природных материалов дополняется неброскими однотонными теплыми цветами – беже-

вым, песочным, кремовым, белым. Используется черный цвет, но не в качестве самостоятельного, а как фон, позволяющий акцентировать яркие детали. Красоту и структуру дерева подчеркивает белый цвет. Для оживления спокойной цветовой гаммы и подчеркивания главных зон помещения используют чистый красный цвет. Это цвет силы и мужественности.

### ***Мебель***

Японский дизайн интерьера подходит для сидящего человека, созерцающего свой внутренний мир, медитирующего, отдыхающего дома от суеты внешнего мира. Как гласят старинные мудрости – жизнь должна проходить на *татами* (напольных циновках), поэтому вся мебель характеризуется приземленностью, в ней отсутствуют высокие ножки, спинки, полки, изголовья, отсутствует пышный декор. Количество предметов обстановки ограничено, чем их меньше – тем лучше. В помещении не должно быть ничего лишнего.

Так как японцы отдыхали на циновках, сидя на коленях или на корточках, то они почти не пользовались мебелью для сидения, а ели, писали, рисовали или пили чай, сидя подобным образом. Только знать в определенных случаях пользовалась креслами, напоминая современными складными стульями со скамеечкой для ног. Не пользовались и кроватями – спали на циновке, на которую клали тонкий, набитый хлопком матрац. Вместо подушки, как и древние египтяне, использовали деревянную подставку для головы.

Шкафы больших размеров и сундуки не были распространены. В интерьерах присутствовали маленькие лаковые шкафчики и ларчики, с позолоченной бронзовой фурнитурой. Столам также не придавалось такого значения, как на Западе. Для письма японцы использовали удлиненный, высотой 20–40 см лаковый столик с выдвижными ящиками.

Неправильные, асимметричные комбинации отдельных элементов и ритмичное их повторение – характерные свойства японской мебели, которая гармонично вписывалась в рамки легких архитектурных форм.

## 4. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

### *Резьба по камню, дереву, кости*

Из всех драгоценных и полудрагоценных камней китайские мастера отдавали предпочтение *яшме* – воплощению творческой силы Неба и всех человеческих добродетелей. Еще в глубокой древности из яшмы делали ритуальные топоры, алебарды, различные служебные регалии, украшения и даже человеческие маски. Яшма широко применялась для производства украшений, декоративной отделки оружия и даже музыкальных инструментов, изображения мифологических персонажей.

В эпоху древних империй возникает и собственно художественная резьба по яшме. Почитание яшмы в Китае объясняется еще и тем обстоятельством, что этот твердый камень с трудом поддается обработке. Хорошим резчиком по яшме мог стать только человек сильной воли и доброй души. Изготовление скульптурной композиции из яшмы требовало длительного времени, нередко многих лет. Для китайского мастера главным является передать настроение и одухотворить резной камень. Поэтому, выбирая кусок породы, он изучает его форму и направление жилок, старались впоследствии использовать каждое пятно и прослойку. Камень и вырезанный из него сюжет – это и оберег от злых сил, и накопитель положительной энергии, и советчик, и даже лекарь.

С древности высокого мастерства достигли в Китае и резчики по *слоновой кости*. Китайская традиция резьбы по кости уходит корнями в эпоху неолита. Из слоновой кости делали украшения колесниц, мебели, веера, скипетры, заколки, палочки для еды, рукоятки ножей, чаши, декоративные решетки и даже некое подобие спальных матрацев. Позднее слоновая кость оказалась очень удобным материалом для изготовления статуэток божеств и святых подвижников.

Своего расцвета искусство резьбы по кости достигло в минской династии, когда китайская скульптура приобрела явно выраженный декоративный характер. Особенно славились своим мастерством резчики из Гуанчжоу. Гуанчжоуские мастера умели вырезать из целого куска кости до двадцати вложенных друг в друга вращаю-

щихся шаров – работа, требовавшая безупречной точности руки и огромного терпения.

Самой распространенной, демократичной и вместе с тем самой совершенной в художественном отношении разновидностью искусства китайских резчиков была *резьба по дереву* – материалу столь же доступному, сколь и податливому. Формы этого искусства чрезвычайно разнообразны: они включают себя как отдельные статуэтки и декоративные предметы, так и целые композиции, служившие архитектурными украшениями. Свои сюжеты и стилистические приемы мастера деревянной мелкой пластики черпали из общего арсенала художественной традиции. Наиболее искусные резчики по дереву использовали для своей работы ствол и корень бамбука. Резьба по дереву широко применялась в интерьере китайского дома, в частности, в потолочных перекрытиях, и для украшения различных ритуальных предметов. В быту распространены резные деревянные экраны, резные спинки кроватей, всевозможные подставки и проч.

### ***Бумажные силуэты***

Вырезание узоров из бумаги – один из видов традиционного искусства Китая, отнесенный ЮНЕСКО к числу объектов мирового культурного наследия. Бумага была изобретена Цай Лунем в 105 г. н. э., однако были найдены обрывки бумаги периода правления династии западная Хань (202–16 гг. до н. э.). К VI в. в Китае сложилась целая культурная традиция вырезать из бумаги причудливые фигуры и картины.

По-китайски это слово состоит из двух иероглифов: «цзянь» – «резать, вырезать» и «чжи» – «бумага». По современной классификации, работы, выполненные в технике цзяньчжи, называются «силуэтом». Это означает, что изображение непременно вырезано из одного цельного листа бумаги, и не распадается на части (в отличие от коллажа или аппликации). К XIII в. искусство цзяньчжи стало очень популярным по всему Китаю, приобрело свою уникальную стилистику, которая сохранилась неизменной до наших дней.

Первоначально, из-за невероятной дороговизны бумаги, вырезание узоров было прерогативой преимущественно состоятельных людей и знати. Первыми сюжетами были символы богатства

и благополучия, изображения растений и животных, богов и духов, а небольшими бумажными изображениями придворные красавицы украшали свои причёски, а также наклеивали картинки на лицо. Часто вырезки использовались в религиозных ритуалах: вырезанные изображения разных предметов или фигурки людей клали в гроб либо сжигали на похоронах; кроме того, узоры использовали в качестве украшений жертвенных даров на церемонии почитания богов и предков.

Когда бумага стала дешевле, искусством цзяньчжи стали заниматься все слои китайского общества. Ажурные вырезанные фигурки стали использовать для украшения интерьера и предметов мебели, наклеивать на окна бумажные вырезки с пожеланиями счастья и благополучия.

Бумажные силуэты стали главным атрибутом китайского театра теней и именно в таком виде искусство цзяньчжи проникло в Европу. Китайский театр теней появился при династии Тан (618–907 гг.) и к XIII в. достиг расцвета. Фигурки вырезались из плотной бумаги (позже из кожи), сценой служила прямоугольная деревянная рама, обтянутая шелком или тонкой слюдяной бумагой. Закрепленные на тонких бамбуковых палочках, они двигались, освещенные источником света сзади.

Вырезание из бумаги выполняется только вручную. Крупные детали вырезают ножницами, мелкие детали специальными острыми ножами. Для вырезания используется особый сорт бумаги, выполненный из очень тонких нежных волокон. Бумага, в основном, красного цвета, который считается символом праздника.

В прошлом, владеть этим мастерством, обязана была каждая девушка – это было одним из важных критериев выбора невесты, хотя профессиональными мастерами чаще всего были мужчины.

### ***Вышивка***

Вышивка шелком по шелку, согласно письменным источникам, зародилась более двух тысяч лет назад: император Сунь Цюань приказал сестре своего главного министра вышить «Карту Царств», где горы, реки, города и строения были изображены в мельчайших деталях на квадратном полотне шелковой ткани.

В книге «Тайные сокровища Цинов» написано, что мастера вышивки использовали иглы, тонкие как волос. Вышивка делалась на полупрозрачном шелке, при этом узелки прячутся так, что обе стороны вышивки кажутся лицевыми. Отдельным видом двусторонней вышивки, требующим высшего мастерства, является исполнение двух разных сюжетов на разных сторонах одного полотна. При этом вышивальщица прячет нити одного изображения под нити другого.

Центром китайской вышивки стал город Сучжоу. 2000 лет назад практически каждая семья в Сучжоу была занята в производстве. Названия, сохранившиеся до нашего времени, говорят сами за себя: «переулок шелковой нити», «фабрика шелка», «улица вышивки цветов» и т. д. Сегодня в Сучжоу находится Институт шелковой вышивки, где создаются произведения искусства. Картины, вышитые на государственной фабрике, не продаются, так как вышиваются только по госзаказу. Все картины этой фабрики являются собственностью государства и преподносятся в дар государственным деятелям всего мира. Шелковые картины передаются по наследству – элитарное искусство ручной вышивки не обесценивается, а шелковая нить не выцветает и сохраняет свой первоначальный вид десятилетиями.



В 30-е гг. XX века появился стиль «Произвольный стежок». Как следует из названия, этот стиль использовал стежки разной длины и направлений, произвольные наложения слоев для достижения лучшего эффекта тона и глубины цветов произведения, трехмерности. Это изобретение ознаменовало начало новой эпохи в развитии шелковой вышивки.

## ***Фарфор***

### ***Китай***

Фарфор производился в Китае с 1004 г. Расцвет китайского фарфора пришелся на XV–XVI вв. С языка фарси фарфор переводится, как «*императорский*», посуду из него могли позволить себе исключительно правители и члены императорской семьи. Качество изделий зависело от содержания в фарфоровой массе белой глины – *каолина*, этот компонент придавал готовым фарфоровым изделиям белизну. Замешанную фарфоровую массу выдерживали около десяти лет, считалось, для большей пластичности. Обжигали фарфоровые изделия в специальных керамических горшках-капсулах при температуре 1 280 градусов.

Фарфоровую чашку китайские мастера склеивали из двух половинок – внешней и внутренней, при этом их доньшки и верхние ободки были прочно соединены. Внутри чашку расписывали цветочными орнаментами, а ажурная внешняя половинка оставалась белой. Когда в нее наливали чай, то сквозь фарфоровое кружево была видна тончайшая роспись меньшей чашки. Расписывали фарфор и по поверхности. Около 1700 г. в росписи преобладал зеленый цвет, поэтому изделия, датированные этим временем, относятся к т. н. «зеленому семейству». В более позднее время в росписи стал доминировать розовый цвет, так появился фарфор «розового семейства».

### ***Япония***

В 1500 г. технологию изготовления фарфора у китайцев перенимают японцы. На это столетие приходится рост популярности чайной церемонии в Японии и потребовалась соответствующая утварь, обязательная для этого ритуала. Для полноценной церемо-

нии очень важно было придерживаться строгих правил, что предполагало использование правильной посуды. Как часто бывает при освоении новых технологий, ремесленники и художники сначала копировали произведения признанных мастеров, чтобы прочувствовать все тонкости процесса.

Ранний японский фарфор очень похож на китайский, а так как большая часть изделий шла на экспорт, то огромное влияние на развитие японского фарфорового искусства, оказали и европейские вкусы. Качество первого японского фарфора было ниже китайского, зато роспись роскошнее. Японская роспись отличалась разнообразием сюжетов и орнаментов, яркостью красок и позолотой.

Постепенно у японского фарфора стал складываться собственный стиль: *фарфор Арита* (город, где находилось богатое каолиновое месторождение) с китайскими орнаментами, фарфор Имари (порт, через который экспортировали продукцию), с кирпично-красными и темно-синими узорами, *фарфор Какиэмон*, назван в честь известного художника, который использовал в росписи эмалевые краски, с доминированием оранжевого, желтого, красного, фиолетового и бирюзового цветов; *фарфор Кинкозан* с высокохудожественными рисунками, неаккуратным раскрашиванием и позолотой; *фарфор Сацума* (название города) - из сырья самого высокого качества нежно кремового цвета с использованием эмалей и позолоты; *фарфор Набесима* (в честь клана, контролировавшего территорию) – тонкий и изящный, предназначенный для членов этого семейства; *фарфор Хирадо* представлен статуэтками детей, драконов, рыбок, уток и других животных с росписью в бело-синей гамме.

## **Лаки**

### **Китай**

Появление лаков из смолы лакового дерева относятся к V в. до н. э. С VII в. до н. э. по III в. до н. э. формы изделий становились разнообразнее, а техники декорирования и приемы росписи более отточенными, в инкрустации использовались новые материалы. Лаковые изделия заменили собой бронзовые сосуды и стали самой

часто встречающейся утварью в повседневной жизни. Благодаря смещению базового лака (черного или красного) и цветных лаков стало возможно получение различных сложных, переходных оттенков, а также холодных тонов.

В период Сражающихся царств (V–III вв. до н. э.) стала использоваться цветная роспись: желтый, синий, зеленый, белый, коричневый, золотой и серебряный цвета. Стиль росписей стал более роскошным и красочным. Появилось большое количество живописных техник: инкрустации, гравировка иглой, резьба, украшение листками или краской из золота и серебра. Появилась новая техника лакового производства: «сухой лак» пинто с золотыми, серебряными, перламутровыми, костяными аппликациями. Цянцзинь – «инкрустация золотом» – техника, при которой узор заполняют золотым порошком.

В Юаньский период (XIII–XIV вв.) распространяются красный резной лак «*тихун*» и полихромный прорезной лак «*тиси*». Узоры, как правило, изображают облака, поэтому данную технику называют еще *юньдяо* – «резьба облаков».

В правление династии Мин (XIV–XVII вв.) техника нанесения лака слилась с производством домашней утвари, что сформировало способ изготовления «мебели династии Мин». Также лак использовался на больших предметах: гробах, стенных экранах, и щитах, где узоры, поднимали боевой дух солдат и внушали страх противникам.

Древнекитайские лаковые произведения отличались блеском и великолепием и объединяли прикладную и эстетическую функции.

## **Япония**

Лаковое искусство является одним из национальных достояний Японии. Техника декоративного лака пришла в Японию в V–VI вв. вместе с буддизмом из Китая. С периода Хейан (VIII–XII вв.) начал развиваться совершенно уникальный, японский стиль. Япония – страна с чрезвычайно высокой влажностью, и первоначально лак использовали для защиты вещей от влаги. Лак наносили на кожу, камень, плетёные изделия, бамбук, керамику, бумагу, металлы

и дерево. По-японски лак – «урусси» (漆), что происходит от слова «уруваси» (麗し – красота) или «уруоси» (潤し – влага).

Традиционные японские лаки – красный, чёрный и золотистый. Конец эпохи Эдо (XVII–XIX вв.) ознаменовался производством зеленого, коричневого и желтого лаков, а уже в начале XX в. японцами были получены белый, фиолетовый и голубой цвета лаков.

«Радэн» – декорирование поверхностей при помощи кусочков перламутра, пришла в Японию в период Нара (VIII в.) из Китая. Название «радэн» расшифровывается как «ра» (螺) – ракушка и «дэн» (鈿) – «инкрустировать, вставлять». Разделяют способы на – *Канню* (вставка, врезка) и *Футяку* (накладка, приклеивание).

«*Тамамуси-но-дзуси*» – инкрустация крыльями жуков златок (яп. «тамамуси»).

*Какура-бори* – техника объёмной резьбы, заимствована из Китая.

«*Кансиюдзо*» – в буквальном переводе с японского означает «делать из высушенного лака». Техника создания скульптурных форм, когда многочисленные слои ткани скреплялись лаком.

«*Сиппи*» – на японском языке записывается как «漆皮», где первый иероглиф означает «лак», а второй – «кожа». Техника предполагает нанесение лака на поверхность кожи, тоже пришла из Китая.

«*Сиппаку*» – записывается двумя иероглифами 漆箔, которые означают «лак» и «фольга». Техника, при которой на готовое изделие наносят чёрный (*куруурусси*) или красный (*акаурусси*) лак, а затем в слой свежего лака по одному опускают маленькие кусочки фольги. Фольга может быть золотой – *кинпаку* (金箔) или серебряной – *гинпаку* (銀箔). Истоки техники – Китай.

*Маки-э* («разбрызганный» или «рассыпанный лак») – при этом поверхность покрывается золотой или серебряной пудрой. Подобной техники никогда не было ни в Китае, ни в других культурах,

так что маки-э – японское изобретение. Центры производства лаковых изделий – Канадзава, Вадзима, Яманака.

*Нэгоро-нури* – посуда монахов Нэгоро, когда поверхность изделия покрывают чёрным лаком, сверху лаком цвета киновари и полируют так, чтобы из-под верхнего слоя местами проступал чёрный лак, как имитация природной изношенности.

Резной лак *Мураками* связан с замковым городом, который ведет свою историю от клана Мураками (1598–1618 гг.). В 1976 г. искусство резного лака Мураками получило правительственный статус Важного японского культурного достояния.

## 5. ЖИВОПИСЬ

Раннее появление пейзажа в китайском искусстве связано с особым отношением человека к природе, сложившимся еще в древности. В Китае природный мир очень рано стал предметом философских размышлений. Огромное влияние на формирование духовной жизни средневекового Китая оказали сложившиеся в середине I тысячелетия до н. э. философские учения: конфуцианство и буддизм. В IV–V вв. поэты и художники Китая под влиянием буддийских идей стали воспринимать природу уже не только с утилитарной стороны, но и в ее эстетической значимости, способности волновать, быть созвучной душевным состояниям человека.

Тонкое понимание особенностей национальной природы помогло живописцам выработать собственные приемы, обобщающие законы живописи. Горы и вода в сознании китайцев воплощали важнейшие силы Вселенной – энергию и покой, активность и пассивность. Китайцы поклонялись им как святыням. Само понятие пейзажа «*шань-шуй*» и произошло от сочетания двух иероглифов: «шань» – гора, и «шуй» – вода. Исполненный глубокого символического значения, китайский пейзаж «шань-шуй» никогда не писался непосредственно с натуры и не являлся точным изображением какой-либо местности. Это был скорее поэтический образ, обобщающий представление художника о природе в ее разнообразных состояниях, характерных приметах ки-

тайского ландшафта. Мир, увиденный глазами китайского художника, строился по особым, веками разработанным законам. Писание пейзажной картины считалось священнодействием.



Жанр бытописательной живописи был сосредоточен на показе жизни и разнообразных занятий придворной знати. Между жанрами существовало разделение эмоциональных сфер. Жанровая живопись черпала сюжеты в повестях, романах, дидактической прозе, тогда как пейзажная живопись, затрагивающая сферы философии, была созвучна поэзии. Язык живописи и язык поэзии в Китае были тесно взаимосвязаны.

В процессе долгих поисков была найдена своеобразная форма длинных, лентообразных, горизонтально и вертикально ориентированных картин-свитков, помогающих показать мир в его вселенской необъятности. Пейзаж, размещенный на длинном горизонтальном или вертикальном свитке, постигался мастером как бы с высоты птичьего полета и был зрительно отдален от человека. Он расчленялся по кулисному принципу на несколько планов, поднятых друг над другом, отчего дальние предметы оказывались самыми высокими, а горизонт поднимался на необыкновенную высоту. Ощущение необъятности мира усиливалось включением в композицию крошеч-

ных фигур путников с поклажей или отшельников, бредущих по извилистой горной тропе, рыбаков, замерших в своих утлых лодках.

Помимо больших пейзажных свитков, в X–XI вв. возникли и маленькие пейзажные композиции, которые служили украшением вееров и ширм. Идея единства мира выражалась как через величественный пейзаж, так и через малые его фрагменты. В жанр «цветы–птицы» включался огромный и многоликий мир растений, животных, птиц и насекомых. Каждое малое проявление природы, будь то травинка, по которой ползет букашка, или увядший стебель лотоса, воспринимались художниками как часть великого единого мира.

Уже с VIII в. китайские живописцы стали использовать одну черную тушь, серебристо-серые нюансы которой помогали им передать ощущение единства и цельности мира. Нажимы кисти, четкость линий и мягкость размывов позволяли достичь впечатления красочного многообразия, воздушности и глубины. Немногими живописными приемами в картине передавалась осенняя тишина, крики улетающих птиц, весеннее оживление природы.

Каждое положение руки и кисти мастера соответствовало особенностям каллиграфической линии, то острой и ломкой, то гибкой и текучей. Между живописью и каллиграфией существовало близкое родство. Сочетание линии и пятна с поверхностью шелка или бумаги составляло один из секретов выразительности и ассоциативного богатства китайских пейзажных картин-свитков.

На взгляд китайской национальной живописи, рисование с натуры взаимоотно противопоставляет вещественное и «Я». Чтобы слить друг в друге вещественное и «Я», нужно писать субъективно, «иде-ей». Вот почему художники называют рисование абрикоса писанием абрикоса, рисование бамбука – писанием бамбука. Это значит, что в них вливается устремление к каллиграфии, и они стоят выше писания реальности. Китайская национальная живопись делает упор на идеи и постепенно развивается от стиля «прилежное перо» к монохромному полотну, а от монохромного полотна к «живописи идей». Живопись идет от сложности к простоте, уделяя большое внимание чистому пространству.

## 6. ПУТЬ ТЕАТРА

Как и другие традиционные театры, театр Китая возник из религиозных культов и обрядов. Формирование китайского театра шло несколькими путями. Первый – *мистерии-карнавалы*, частью которых были шествия ряженных в звериных шкурах с соответствующими масками. Второй – *мистерии-инсценировки*, в которых изображались различные эпизоды жизни богов и мифических персонажей.

Светский театр Китая начал формироваться в ханьскую эпоху (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), хотя собственно драматургии и чётких форм театра в ту эпоху не существовало. В Танскую эпоху (618–907 гг.) уличные представления прочно укоренились в городской культуре. Сюжеты их в основном заимствовались из известных романов того времени. Большой популярностью пользовались театрализованные танцевальные представления на исторические сюжеты, в которые включались и комические пьески-диалоги. Здесь впервые появляются устойчивые амплуа, появляются пьесы с фабулой и «Большие арии» – *дацюй* из трех частей: музыкальная, сценическая, танцевальная.

Зарождение профессиональной драматургии и театрального искусства связывают с Юаньской эпохой (1234–1368 гг.). Наряду с древнегреческим и индийским традиционный театр Китая вошел в «тройку» древней мировой театральной культуры. Главные его сценические средства – *выражение сюжета пьесы с помощью песни и танца*. В это время формируются две абсолютно зрелые театральные традиции – «северная» (*цзацзюй*) и «южная» (*наньсюй*). Центром первой стал район Пекина, второй – город Ханчжоу. Для них характерна драма в соединении с музыкальными и танцевальными номерами.

В XVII–XIX вв. в столице Китая Пекине формируется театр, известный как столичный (*цзинси*). Пекинскому (столичному) театру принадлежала инициатива создания нового типа спектакля, построенного на основе наиболее ярких отрывков из различных пьес.

Символизм китайского театра принципиально отличен от европейского. Игра актёров строится на канонизированных условных приемах выразительности, стилизованных движениях и жестах. Все пьесы традиционного репертуара делятся на две большие группы –

*вэньси* (пьесы на гражданские, светские сюжеты) и *уси* (пьесы на военные, исторические темы, где главное место занимают батальные сцены с акробатикой и фехтованием).

Актёр такого театра должен владеть в равной степени искусством сценической речи и пения, жеста, пантомимы, танца, элементами боевого искусства. Движение героя определяется не столько обстоятельствами пьесы, сколько показывает его характер и даже общественное положение. В гримах и костюмах традиционного китайского театра широко используется символика. По ним судят об общественном положении, жизненном уровне, характере и моральном облике персонажа.

Постепенно самым распространённым и самым влиятельным театральным жанром в Китае стала пекинская музыкальная драма (пекинская опера) – *цзинси*. Усиление политического и культурного влияния Пекина способствовало распространению Пекинской оперы по всей стране. Наиболее полно воплотив в себе специфику древнекитайского театра, этот жанр получил общенациональное признание. Пекинская опера – это синтетическое исполнительное искусство, в котором представлены оперные арии, движения, речитативы, акробатика, жесты и мимика, элементы боевых искусств.



## 7. ИСКУССТВО КАЛЛИГРАФИИ

Важнейшая особенность китайской изобразительной традиции – неразрывное единство живописи, графики и каллиграфии. Китайские искусствоведы считают, что каллиграфия и живопись произошли из одного источника, но впоследствии разошлись в разные стороны и по отдельности достигли высшей степени развития. Эти два вида искусства так сходны по технике, причем работают с одним и тем же материалом— тушью. Кистями и тушью на бумаге или шелке поэты пишут стихи, а художники – картины, но и там и там предпочтение отдается линии. Линии не служат очертаниями и контурами предметов, а выражением чувства художников к предметам. Китайская национальная живопись уделяет исключительное внимание работе с кистью, полагая ее в качестве азов мастерства. Каждая черта и линия в китайской каллиграфии и живописи исполнены жизни. В них недопустима ни одна «мертвая» черта.

Цель живописи - воссоздать образ предмета, оставшийся у художника после наблюдения за ним. Это изображение упрощенное. Иероглифы сформировались тоже как упрощенная форма предмета после наблюдения за ним. Отсюда и некоторое сходство у китайской живописи с китайской каллиграфией. Если картина требует изречения, то, не стоит и говорить, художник должен суметь написать прекрасные иероглифы.

### *Принадлежности для живописи и каллиграфии*

Основными принадлежностями китайской живописи являются *бумага, тушь, кисть, тушечница и краски*. Принадлежностями каллиграфии тоже являются *кисть, тушь, бумага и тушечница*, которые в Китае называются четырьмя драгоценностями рабочего кабинета.

*Бумага* используется «сюаньчжи» и «оконная». Материалом для сюаньчжи служит бамбук. Она делится на два вида: сырую и обработанную. Сырая «сюаньчжи» не проходит обработки, быстро впитывает воду и подходит для «живописи идей». Обработанная «сюаньчжи» отличается влагоустойчивостью и подходит для каллиграфии. Сырьем для «оконной» бумаги служит солома, поэтому по-

верхность бумаги шероховатая. Для работы с твердой кистью требуется мягкая бумага, мягкой кистью пишут на твердой. Это аксиома каллиграфии и живописи.

*Тушь* делится на три вида: из сажи, из соснового угля, из лакового пепла.

*Кисти* бывают мягкие, твердые и нейтральные. Каллиграфы предпочитают мягкую и нейтральную кисти, живописцы – кисти из различных материалов для различных эффектов.

*Тушечницы* – квадратной, круглой, эллиптической формы. Кроме практического применения они ценились как предмет высокого наслаждения.



### *Проверочные вопросы к разделу*

1. Как мировоззрение материализуется в архитектуре Китая и Японии?
2. Каллиграфия как искусство.
3. Китайский монохромный пейзаж как отражение законов Вселенной.
4. Китайский и японский интерьер: в чем сходство и в чем различие?
5. Китайский и японский фарфор: в чем сходство и в чем различие?
6. Китайские и японские лаки: в чем сходство и в чем различие?

## ЯПОНИЯ

### 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА

В Японии получил распространение дзен-буддизм – одно из течений дальневосточного буддизма. Сложившись в Китае в VI–VII вв., дзен появилось в Японии в XII–XIII вв. «Дзэн» – японское произношение санскритского термина *дхьяна* (медитация, самоуглубление). Основным понятием дзэн стало пренебрежение к знанию, убеждение в том, что истину можно постичь лишь путём внутреннего скачка, освободив сознание от проторённых путей, которыми движется мысль. Для дзэн характерны отказ от установленных норм разумного и морального, любовь к парадоксу, интуитивизм. Суровость и жесткость воспитания, палочная дисциплина, психотехника и самоконтроль, стремление приучить человека настойчиво добиваться цели и быть готовым ради нее на все, характерные для дзен-буддизма, во многом определили кодекс самурайской чести, «путь воина» (*бусидо*), и оказали огромное влияние на японский национальный характер.

До буддизма в Японии существовал синтоизм, и постепенно в течение времени произошло их взаимопроникновение и взаимодополнение.

*Синто* («путь духов») – обозначение мира сверхъестественного, богов и духов (*ками*), которые издревле почитались японцами. Синтоизм обожествляет явления и силы природы, что характерно для многих народов в древнейшие периоды их культурного развития. Тесная связь с природой и зависимость от нее заставляли относиться к ней с пристальным вниманием, замечать скрытый смысл явлений, их причинно-следственные связи. Постепенно постигаемая логика природных ритмов – смена времен года, рождение и умирание – заставляла древнего человека видеть в природе живое существо. Причудливая скала, изогнутое дерево, бурлящий водопад представлялись воплощением духа, божества-ками. Превращение отвлеченных символов в реальные формы означало рождение обра-

зов, художественных форм и было первым, эстетическим актом художественного сознания. По мере сложения пантеона синтоистских божеств создавались обряды и определенные места поклонения. Наряду с образом божества в виде предмета, человек представлял себе и пространство, в котором божество существует. Таким образом, в добуддийской Японии зародились и получили дальнейшее развитие две важнейшие эстетические идеи, выросшие из обожествления природы и поклонения ей: *идея символизации через природную форму (чаще всего камень)* *идея символизации через пространственную форму – засыпанный галькой двор*. Из этого синтоистского зерна впоследствии вырастет самобытное искусство японских садов. Синтоизм дал также очень важную для японской культуры идею созерцания как постижения истины и приобщения к божеству через переживание природных ритмов и ее красоты.

В дзен-буддизме творческий акт интерпретировался как религиозный, что оказало огромное влияние на живопись, каллиграфию и поэзию. Своеобразный синтез внутреннего, веками воспитанного умения восхищаться и наслаждаться радостями жизни и красотой бытия и внешнего, стимулированного официальными нормами буддизма стремления к строгости и самоограничению породили новую эстетику: умение найти скрытую красоту во всем, везде и всегда.

## **2. ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА**

Основание школы *укиё-э* традиция приписывает художнику Хисикава Моронобу. Вначале школа была чисто живописной, но вскоре художники увлеклись ксилографией. Тиражность гравюры сделала искусство дешевым и массовым, а особенности материала и техники способствовали созданию произведений, отличающихся плоскостностью и орнаментальностью, то есть именно теми качествами, которые вообще характерны для традиционного японского искусства. Поэтому графики *укиё-э* стали наследниками художественных приемов японских живописцев: использование активного орнаментального контура, чистый цвет и плоский силуэт.

Художники укиё-э впервые в Японии заинтересовались бытом и образами горожан. В укиё-э появляются неизвестные прежде жанры: изображение красавиц (*бидзинга*), актеров (*якусяэ*), борцов (*рякусиэ*). На смену восприятию действительности в ее неуловимой и ускользающей сущности пришел ясный и трезвый взгляд на мир. Классическое дальневосточное искусство было искусством постижения и созерцания, мастера укиё-э утверждали красоту повседневности. По сравнению с классической живописью, гравюра потеряла в широте и глубине содержания, однако выиграла в разнообразии мотивов и достоверности изображения.

В пределах этого единого стилистического направления различают три главных периода. *Первый период* (к. XVII в.-нач. XVIII в.) – развивалась гравюра черно-белая и раскрашенная от руки, вначале в виде книжных иллюстраций, а затем станковых гравюр.

*Второй период* (*вторая пол. XVIII в. – нач. XIX в.*) – изобретение и наивысший расцвет цветной станковой ксилографии. Этому искусству свойственно ощущение близости ко всему миру, «без чувства страха перед природой, без стремления видеть в ней руку создателя». Содержанием становится эмоциональная жизнь природы и внушенные ею настроения и чувства. Художники считали своей целью сказать не больше, но меньше, лишь намекнуть, вызвать воспоминания. Эти качества характерны и для произведений *Китагава Утамаро*, одного из самых прославленных графиков Эдо, чье творчество стало завершением искусства XVIII столетия.

*Третий*, завершающий период (*30-е гг. – конец XIX в.*) – возврат к книжной гравюре и увлечение большими графическими циклами. Самый значительный из мастеров – *Кацусика Хокусай*. Он утверждает принцип «универсализма» (*синрабансёсюги*), согласно которому все в мире достойно кисти художника. Он вводит в сферу искусства, прежде считавшиеся неэстетическими, сюжеты и темы. Именно с этого времени пейзаж стал ведущим жанром укиё-э. Однако творчество мастеров все больше отходит от возвышенных идеалов XVIII века, утрачивает соотнесенность повседневной действительности с извечными законами Вселенной. Возвышенные идеалы снижаются, ощущение гармонии человека и окружающей среды исчезает.

### 3. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

#### *Куклы*

Японию называют «Страной 10 тысяч кукол». Кукла по-японски «нингё», что дословно переводится, как «человеческая форма». Являясь элементом изобразительной культуры и религиозной символики, японские куклы были в большей степени игрушкой для взрослых. Самые древние экземпляры из обнаруженных в Японии кукол относятся к эпохе Дзёмон (10 000 лет до н. э. – 300 лет до н. э.). Это были глиняные, костяные и каменные фигурки, служившие талисманами и защитой от злых сил и болезней, покровителями семьи. В эпоху Кофун (300–710 гг.) глиняные фигурки воинов и животных стали устанавливать на могилах как стражу покоя усопших.

В VIII в. появились первые управляемые игрушки, надевавшиеся на руку. Несколько модифицировав их, бродячие кукольники давали представления в городах и весях, готовя тем самым почву для формирования кукольного театра. А от подмостков кукольных балаганов можно проследить прямую линию, ведущую к современным роботам-андроидам.

Постепенно сфера использования кукол расширялась. Их стали приносить в жертву богам, чтобы оградить себя от несчастий и болезней. Эти куклы стали употребляться вместо жертвенных животных, чтобы избавлять их владельца от сглаза, болезней. В древности японцы полагали, что маленькие фигурки обладали собственной душой. Самый простой вариант — шарик из дерева, ваты или смятой бумаги оборачивали клочком ткани и перевязывали ниткой. Получались голова с юбочкой. На «голове» иногда прорисовывали глаза и рот. Такую куколку подвешивали у входа в дом или у окна, чтобы обеспечить хорошую погоду на следующий день.

Религиозный характер кукол может подтвердить и тот факт, что до сих пор немало человеческих изображений продается в храмах. Монахи вырезают их из дерева, лепят из глины или папье-маше. Приобретенные в храмовых лавках куклы принято размещать

в семейных алтарях, в т. н. домашних нишах красоты – токонома, или дарить близким и знакомым для этих же целей.

То же самое происходило и со специальными куклами, призванными облегчать человеческие страдания. Достаточно было потереть больное место бумажной или соломенной куклой (ее называли надэмоно: вещь, которой трут) или просто подуть на нее. Тогда все болезни и даже грехи переселялись в куклу, которую надлежало в третий день третьего месяца года бросить в воду или сжечь на костре.

Куклы приносились в храмы и по определенным дням их сажали в маленькую лодочку и спускали вниз по реке к морю. С ними уплывали и многие грехи, житейские проблемы и несчастья. И поныне японцы не выкидывают старых кукол в мусор. Их принято относить в храм и поручать заботам буддийских священнослужителей, знающих, как правильно провозжать в последний путь и людей и кукол.



Поистине всенародным увлечением изготовление кукол стало в период Эдо (1603–1868 гг.). В различных провинциях сформировались собственные стили, варьировавшиеся в зависимости от предна-

значения кукол, материала и, конечно же, мастерства ремесленников. Использование кукол для игр началось в эпоху Хэйан (784–1185 гг.), когда девушки, в силу своего социального статуса, освобождённые от повседневной работы, вплоть до замужества увлекались игрой в куклы, воспроизводя с их помощью те или иные сцены жизни при императорском дворе. Создавались миниатюрные подобиya дворцовых покоев, где жили и действовали принцы и принцессы, придворные дамы и кавалеры. Такие куклы стали неотъемлемым атрибутом семейных ритуалов и народных праздников – *мацури*, главным предназначением которых было любование ими.

#### 4. ПУТЬ ТЕАТРА

##### *Бунраку*

Кукольный театр *Бунраку* (яп. 文楽) известный также как *Нингё дзёрури* (人形浄瑠璃) («нингё» – кукла, «дзёрури» – напевный рассказ) – традиционная форма *кукольного японского театра*. Бродячие кукольники – предшественники кукольного театра, начали давать представления с VIII в. Соединение кукольного представления с народным песенным сказом дзёрури, исполняемым под аккомпанемент сямисэна, относится к концу XVI – нач. XVII в.



Куклы театра Дзёрури высотой в три четверти роста человека. Туловище кукол – плечевая перекладина, к которой крепятся руки и подвешиваются ноги. Сложная система шнурков дает возможность кукловоду управлять мимикой. Как и в других видах классического японского театра, существуют исторически сложившиеся типы персонажей, для каждого из которых применяются определенные голова, парик, костюм.

Действия куклы должны точно совпадать с текстом, который читает сказитель *гидаю*. Четкая работа всех участников представления достигается годами упорной тренировки и считается одной из уникальных особенностей этого искусства. Обычно на обучение уходит двадцать-тридцать лет. Как и в театре Но или Кабуки профессии *гидаю* и кукловодов в театре дзёрури являются наследственными.

## **Но**

Японская традиционная театральная культура возникла в свое время под прямым влиянием ритуальной и игровой культуры Китая и Индии, а в идейном плане – шаманизма, синтоизма, буддизма, конфуцианства, даосизма, индуизма.

Японский театр вышел из обряда и ритуала, но его исторический путь был иным, чем в других странах. Японский театр доводил до совершенства и канонизировал все значительные сценические формы, давая им возможность существовать длительно и непрерывно (циклическая модель развития, «бессмертие» сценических форм).

С точки зрения функциональной природы история японского театра – это движение от «меньше игры, больше ритуала» к «больше игры, меньше ритуала». Театр Но – равновесие игры и ритуала, Кабуки – уже преобладание игры над ритуалом.

Театр Но зародился в XIV в. и быстро стал «модным» среди самураев и высшей аристократии. Театр Но изначально был ориентирован на высшее сословие и недоступен для широких масс населения. Простое убранство сцены подчёркивает глубину чувств масок, обрамлёнными роскошными кимоно. В маске сконцентрировано внутреннее состояние персонажа, она помогает актеру в создании сценического образа. Чтобы оживить маску актер прибегает к едва

заметным либо резким изменениям ракурсов, вследствие чего меняется освещенность маски при постоянном освещении сцены. Маска в театре Но является вещественным свидетельством превращения актера в того, кого он играет. Согласно легенде, первые маски были сработаны богами. И маски и кимоно передаются из поколения в поколение внутри каждой школы. Яркость и великолепие текстиля, богатство красок, делают его основным украшением спектакля.

### ***Кабуки***

В XVII в. родился и расцвел демократический театр Кабуки. Слово «Кабуки» состоит из трех китайских иероглифов, буквально означающих «искусство пения и танца». Разница между Кабуки и Но заключается в том, что в Кабуки личность самого актера зачастую важнее, чем та роль, которую он исполняет. В театре Но не требуется, чтобы личность самого актера проступала во время представления, а в Кабуки актер зачастую выходит из заданного образа и даже иногда приветствует публику от своего имени. Первый выход актера в главной роли связан с демонстрацией костюма и грима. Актер выходит на сцену из конца зрительного зала и этот проход по «цветочной тропе» – *ханамити* создает определенный эмоциональный настрой. Движение актера – смена сложных поз (*миэ*), при этом пластика актера выглядит необычно, так как все детали сценического костюма преувеличены и благодаря этому костюм активно участвует в конструировании сценического действия, передает психологические состояния героя.

Всё это создает показную крикливость, которая нехарактерна для других форм традиционного перформанса. По сравнению с театром Но, движения в Кабуки очень размашистые и вульгарные, а грим вычурный. Сюжеты спектакля сходны телесериалом, а поскольку он не касается тем мифологии и истории, требующих определенного уровня образованности, этим видом искусства могли наслаждаться, не напрягаясь, обычные люди.

### ***Проверочные вопросы к разделу***

1. Синтоизм и буддизм: каковы основы их взаимного сосуществования?
2. Какова роль куклы в традиционной японской культуре, ритуалах и народных праздниках?
3. Театры Но и Кабуки: каковы особенности и социальная направленность каждого из них?
4. Укиё-э: этапы развития, их особенности и значение для художественной культуры Японии.
5. Символизация природных форм и пространства.

## ИСЛАМСКОЕ ИСКУССТВО

### 1. МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА ИСЛАМА

В исламе признается, что искусство является одним из видов знания, которое проистекает от всевышней мудрости Аллаха. Окружающий мир является отражением мира божественного. Поэтому художник-мусульманин такое внимание придает геометрическим фигурам – треугольнику, квадрату, отсутствующим в окружающей нас природе, они вечности в мире идей и являются при их воспроизведении человеком способом проникновения в мир сверхъестественного. Особая роль геометрического орнамента определена тем, что пророк Мухаммед порицал художников, изображающих людей и животных, поскольку художник тем самым претендовал на роль Творца, что присуще лишь Аллаху. Хотя в Коране отсутствуют запреты на изображение живых существ, там только указывается на опасность поклонения изображениям или идолам.

В 723 г. появился указ халифа Йазида II об уничтожении статуй. В IX в. запрещение изображать живые существа вошло в тексты т. н. достоверных хадисов – преданий о словах и поступках Мухаммеда, а также в другие богословские книги. Ислам утверждал веру в Бога единого, не наделенного антропоморфными чертами, безликого, не поддающегося художественному воспроизведению. В мечетях и других общественных местах нельзя было изображать не только Бога, но и человека. Негативная позиция ислама распространялась и на поэзию и музыку. «В день воскрешения мертвых, – говорится в хадисах, – самым страшным мукам будут подвергнуты создатели образов».

Несколько иначе складывались взгляды на художественное творчество в среде суфиев. *Суфизм* (от араб, суф – грубая ткань, одежда аскета) – учение о постепенном приближении к Богу через мистическую любовь, что создавало возможность выражения этой любви с помощью искусства.

## 2. АРХИТЕКТУРА

В формах мусульманского искусства нашли свое отражение традиции различных художественных школ и течений. Дамаск, Багдад, а с XIII в. и Каир считаются центрами утонченной культуры. Именно здесь возникли новые типы монументальных культовых и светских построек: мечети, минареты, крытые рынки, караван-сарай, дворцы. Среди гражданских сооружений можно выделить странно-приимные дома (*ханаки*), открытые бассейны для запасов воды (*хаузы*) и укрытые куполом (*сардоба*), *рибаты*. Рибаты (араб.) – связка, веревка, привязь, место отдыха лошадей, служили торговыми факториями и пограничным/дорожным укреплением.

Древнейшие мечети создавались в подражание христианским храмам Сирии и Византии. Мечеть (араб, «*масджид*» – место коленапоклонения) – название мусульманских культовых зданий или помещений, предназначенных для молитвы. Мечетью может быть любое строение. Специально построенные мечети появились лишь во второй половине VII в. Их особенностью являются купол и минарет. *Минарет* – высокая башня, завершаемая фонарем, куполом или шатром, с которой муэдзин призывает верующих на молитву. На западе мусульманского мира минарет был четырехгранным, на востоке – круглоствольным.

Мечети различаются по назначению. Небольшая мечеть служила местом индивидуальной молитвы. Соборная мечеть (*джамии*) с минбаром предназначалась для коллективных молений. *Минбар* – кафедра в виде высокого трона, с которой имам – глава мусульманской общины – произносит проповедь. С конца VII в. в архитектуре мечети появляется *михраб* – плоская или вогнутая ниша, перекрытая аркой, небольшим сводом, к которой молящийся должен повернуться лицом. С XII в. на Востоке распространенным стал тип соборной мечети с четырьмя *айванами* – сводчатыми или колонными залами без передней стены на каждой стороне двора. Еще один тип мечети – *медресе* (араб. – место учения). Медресе выполняет функцию школы. Здесь верующие изучают арабский язык, Коран и исламские дисциплины.

Особенностью архитектуры стали разнообразные формы арок – от подковообразных до стрельчатых, а также сталактиты. *Сталакти-*

*ты* (от греч. Stalaktos – натекащий по капле) – декоративные конструкции из нависающих один над другим рядов гипсовых, деревянных или керамических призматических объемов с нишеобразным вырезом.

### 3. КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА

Расцвет книжной миниатюры связан с блестящим расцветом литературы и почти не связан с религией. Ее основная тема – образ прекрасного сада, роскошной лужайки, усеянной цветами, где люди, как цветки, разбросаны художником по лужайке.

В Ширазской школе первой половины XIV в. стиль миниатюр объединяет восходящая к древней традиции монументально-декоративная концепция, требующая изображения крупных по масштабу фигур, заполняющих все поле миниатюры и расположенных как бы на первом плане одна рядом с другой. Фоном, как правило, служит ровно окрашенная цветная поверхность, что демонстрирует связь этих миниатюр со стенописью. Во второй половине XIV в. в книжной миниатюре усилилось декоративное начало, ослабели связи с настенной живописью, миниатюра приобрела более книжный характер. Изменился масштаб изображений, появилось пространство, условно переданное несколькими планами и свободно заполненное фигурками людей.

В первой половине XV в. миниатюра Шираза достигла расцвета. Минеральные краски составлялись на яичном белке или растительном клее, некоторые части рисунка покрывались золотом и серебром, бумага и готовый рисунок полировались горным хрусталем или сердоликом. Над книгой, кроме миниатюристов, трудились каллиграфы, иллюминаторы, украшавшие поля книги, и переплетчики. Поля заполнялись растительным узором и фигурками животных, окрашивались бледным золотом или покрывались золотым крапом. Кожаные переплеты отделялись орнаментальным тиснением с золотом.

В течение XV в. художники Ближнего и Среднего Востока совершенствовали декоративный образный строй миниатюры. Композиционно каждая миниатюра этого времени представляет законченное художественное целое, в котором все изображенные фигуры и предметы подчинены ритму плавных линий и гармонии красоч-

ных пятен, составляющих декоративный многоцветный узор. Оперирова выразительной линией и чистыми, яркими красками, художник-миниатюрист добивался нужного ему эмоционального звучания образов, передавая их поэтическую сущность.

#### 4. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

##### *Архитектурный декор*

Поверхность фасадов и внутренних пространств заполнял орнамент. В XI–XII вв. господствовала монохромная архитектурная декорация: резьба по стуку, кладка из фигурных кирпичей или покрытых резным узором терракотовых плиток. В архитектурных памятниках узоростроения из кирпича были чрезвычайно разнообразны. Строительный кирпич отесывали с торца, придавая ему С, Х, Е, Z-образную форму. Затем комбинировали его во всевозможных узорах. В XII в. для украшения зданий начали применять кирпичи и терракотовые плитки, покрытые цветной глазурью.

В архитектуре XIII–XIV вв. характерно нарастание декоративного начала. Мастера архитектурного орнамента продолжали использовать технику резьбы по стуку, обогащая узор сюжетно и пластически. *Стук* (ит. stucco) – искусственный мрамор, материал для интерьерного декора, который изготавливается из обожженного гипса и толченого мрамора с примесью клея и извести.

Различают несколько типов иранских расписных изразцов, среди которых близкие по форме к квадрату плитки, крестообразные и в виде восьмиконечных звезд, из сочетания которых набирали панели, словно узорный ковер покрывавшие поверхность стены. Композиция узора панели в соответствии с формой составляющих ее изразцов членится сеткой, звездообразные и крестообразные ячейки которой заполнены орнаментальными и изобразительными мотивами. Нередко изразцы оконтурены полосой с надписью, содержащей религиозные изречения из Корана или поэтические цитаты.

Закономерности и формы, рожденные сочетанием геометрических фигур, легли в основу сплетений арабской геометрической вязи. Такие узоры европейцы называли арабесками. В дальнейшем термин арабеска стали применять только для растительного орна-

мента. *Арабеска* – понятие не только эстетическое, но и философское, понимаемое как стиль жизни, способ мышления в стихах, музыке и орнаменталистике. Для него характерно бесконечное варьирование одних и тех же фигур. Упрощенно передавая лист, цветок или стебель, мастера арабески достигали разнообразия, повторяя раппорт бесконечное количество раз. Бесконечная вязь орнамента намекает на бесконечную текучесть форм мира. Арабески применялись в резьбе по камню, стучу и дереву, в узорах поливных изразцов, мозаике.

*Ислими* – в средневековом искусстве мусульманских стран вид орнамента, построенного на соединении выюнка и спирали. Под «ислими» понимается не сам рисунок, часто совершенно разный, сколько приемы композиции. Составляющие его элементы подчинены ритму кривых, имеющих форму дуги окружности, волны или завитка (спирали). Первая образует завитки и вихрящиеся сплетения ветвей с разбросанными на них завивающимися веточками и соцветиями. Вторая – выюнок или побег с отходящими от него в свободной симметрии концами веток, бутонов и листьев. Построение рисунка основано на чувстве ритма и свободной симметрии, при соблюдении основного закона двухмерности, плоскостности изображения. Ни одна ветвь или бутон не изображены в ракурсе, все элементы растительности, получив форму плавных линий, завитков и выкружек, разложены и зажаты в одной плоскости. При этом контур имеет главное значение.



В *гирихе* в основу композиции кладется сочетание подобных или равных фигур, их фрагментов с применением дополнительных вставок и зрительных поправок. Художник доводил рисунок до полноты звучания, откладывая толщину линий фигуры то на одну, то на обе стороны от оси. Он профилировал линии и насыщал их фон растительно-цветочным узором.

Кроме того, арабский орнамент использовал зооморфные, астральные и другие мотивы. Изображение реальных и фантастических птиц и животных в орнаментике и искусстве IX–XIII вв. представляло собой не только следование традиционному мотиву, но связывалось с определенным строем представлений. Сюжетные изображения нельзя было помещать в мечетях и культовых зданиях, но они украшали стены дворцов правителей, знати, жилых домов и других светских построек.

Особый, широко распространенный в странах Среднего Востока вид монументально-декоративного искусства представляли расписные и рельефные, покрытые глазурью изразцы, применявшиеся для украшения фасада, а также в интерьере зданий. В архитектурной керамике нередко золотисто-желтый или коричневый люстр дополнялся синей и бирюзовой красками. Применялась также полихромная роспись «*минаи*», что в буквальном переводе значит эмалевый или мозаичный.

### ***Ковроткачество***

Наиболее полно эстетические пристрастия мусульманских народов различных территорий демонстрируют ковровые изделия. Первые ковры имели примитивный рисунок, но с усовершенствованием красок и технологии производства ковровые изделия превратились в произведения искусства. Ковер для мусульманина был сакральным местом, где он совершал молитву. Ковроткачество входит в обязательные умения женщины, поскольку ковер становится свадебным даром невесты жениху. Ковер мог сыграть также роль погребального савана.

Композиционное построение большинства ковров организовано по принципу центрального поля и каймовой рамы. Часто центральное поле ковра занимает около шестидесяти процентов его площади, остальное пространство занималось орнаментальными полосами, об-

разующими раму. В орнаментальных построениях центрального поля чаще всего применяется принцип двуслойной симметрии, основным элементом которого является многоугольная розетка *гэль*. Декоративное построение каймовых полос организуется, как правило, по принципу ритмического чередования одного и того же элемента раппорта.

Ковры, сделанные в мусульманских странах, несут на себе много символов, связанных с религиозным мировоззрением. Аналогичная задача ставится перед цветом. Например, красный цвет – цвет счастья. Красный цвет в коврах и тканях стран Востока с древних времен самый излюбленный. В некоторых странах мастера старались избегать зеленого цвета, потому что зеленый цвет – цвет знамени пророка, и нельзя позволить, чтобы люди топтали ковер, в котором присутствует этот цвет.

Во всем мире признан приоритет персидского ковра. Ткачи в основном пользуются персидской терминологией и зачастую используют символику, заимствованную из арсенала иранских мастеров. Более того, в разных странах мастерские занимаются производством ковров по персидским канонам. Это и «медальонные ковры», называемые так по расположенному в центре медальону, и сюжетные, где вытканы драконы, фантастические птицы, львы, газели и павлины. Битвы животных обычно сопровождаются пейзажным фоном с изображением облаков на небе. Заимствовали мастера и выразительные средства из арсенала архитектуры, воспроизводя планировку мифических райских садов. Ковры «чахар-баг» делятся на четыре части четырьмя райскими реками, в центре изображается водоем, напоминающий о бассейнах для ритуального омовения в персидских мечетях.

XV–XVII вв. считается «золотым временем» в истории персидского ковра. В этот период совершенствовалась техника, складывались характерные принципы орнаментации, по которым можно было безошибочно определить город или мастерскую, где сделан ковер. Самым распространенным изделием ковровых мастерских мусульманских стран был ковер для намаза *саджат* (араб.). Это небольшой, длиной около метра ковер, на котором, как правило, изображена арка михраб.

## 5. ИСКУССТВО КАЛЛИГРАФИИ

*Хатм / хутут* (араб.) в искусстве ислама занимает особое место. Арабская каллиграфия возникла на базе копирования Корана, как творения Аллаха, когда написанное слово само по себе получило сакральный смысл, и рассматривалась как акт прощения грехов. Многие правители брали на себя обет сделать копию Корана и для этого постигали азы каллиграфии. Сначала арабы пользовались стилем *хиджази* – клинописным письмом с прямыми углами. Постепенно стали вырабатываться новые почерки, большинство которых было вариантами «великолепной шестерки» шести канонических почерков: *насах, мухаккак, сульс, рикаа, тауки, райхани*. Каждый почерк зависел от времени, места написания, цвета чернил, мастера каллиграфа.

К каллиграфии относились, как к точной науке, высчитывалась высота вертикальных букв, протяженность слова на строке. Основой правила составления пропорции является размер буквы «алиф», первой буквы арабского алфавита, которая представляет собой прямую вертикальную черту. Единицей измерения в каллиграфии считается арабская точка, которая имеет квадратную форму, причём размер стороны квадрата зависит от угла наклона кончика пера и от степени нажима мастера. Высота алифа составляет от трёх до двенадцати точек, в зависимости от стиля и индивидуального почерка каллиграфа. Ширина алифа равна одной точке. Алиф также служит диаметром воображаемого круга, в который можно вписать все арабские буквы. Таким образом, основу пропорции составляют три элемента, размер которых устанавливает сам мастер — это высота и ширина алифа и воображаемый круг.

Самым древним стилем принято считать *куфи* (араб. الخط الكوفي *al-Ḥaṭṭ al-kufī*, по названию иракского города Куфа). Ему свойственны массивные, угловатые буквы, большое расстояние между группами слитно написанных букв. Куфические стили использовались там, где скорописные (курсивные) стили неприменимы – в архитектуре и декоративном искусстве.

Вторым по времени создания и первым по распространённости в современном мире является шрифт *насах* (араб. الخط النسخ al-Ḥaṭṭ an-naṣḥ от араб. نسخ *naṣaḥ* «писать; копировать»). Горизонтальный, строгий почерк с тонкими линиями и округлыми формами букв. Практически все книги, издаваемые на арабском, печатаются этим шрифтом.

Для скорописи арабами используется упрощённый стиль – *рукаа* (араб. رقعة «листок»), в котором группы точек над и под буквами сливаются в чёрточки. Этому почерку свойственны короткие росчерки, вариация вертикального положения букв, большое количество лигатур. *Насх* и *рукаа* – два каллиграфических стиля, владение которыми обязательно для грамотного араба. Считается, что именно от этого стиля происходят все более поздние вариации арабских шрифтов.

Некоторые каллиграфические стили использовались только в декоративных целях, то есть для каллиграмм – художественных произведений каллиграфов. Таков шрифт *сулюс* (араб. الخط الثلث al-Ḥaṭṭ al-Ṭuluṭ «одна треть», тур. Sülüs) – стиль монументальный и энергичный, с длинными вертикальными линиями, широкими свободными росчерками; округлые элементы букв заменены изгибами и петлями.

Стиль *сини* (араб. صيني), соединяет традиции арабской и китайской каллиграфии, отличается свободным пространственным расположением букв, длинными и широкими изогнутыми линиями, используется для украшения китайских мечетей, каллиграмм.

*Мухаккак* (араб. الخط المُحَقَّق al-Ḥaṭṭ al-muḥaqqaq) – производный от *сулюса* стиль, с растянутыми горизонтальными линиями. Сейчас встречается очень редко.

Народами, перенявшими арабское письмо для собственных языков, вырабатывались собственные каллиграфические стили. Так, османскими турками используется стиль *дивани* (ديواني) с тесным расположением букв и сложными, округло-ломаными формами. В Пакистане и Иране популярным стал *насталик* (от *насах* и *талик* (араб. تعليق) «висящий»).

## ***Каллиграффити***

Мода на каллиграффити возникла на Западе в начале XXI в. Каллиграферы разрисовывают стены исламскими священными формулами. Каллиграффити – определяется как визуальное искусство, объединяющие буквы в композиции, которые пытаются передать более глубокий смысл через письмо, изменённое эстетически, чтобы выйти за пределы буквального значения. Это искусство – провокационное, смешивающее точность традиции с современным необузданным самовыражением. Техника «прямая в целом и утончённая в деталях», создающая баланс между видением и чтением слова и изображения, где буквы, письмо и сам язык становятся образом.

Каллиграффити отличается от прочих стилей каллиграфического искусства тем, что оно не имеет правил. В то время как традиционная каллиграфия в исламском мире связана очень строгими правилами, каллиграффитисты от них освобождены и позволяют себе изменять и деконструировать буквы, и творчески сочетать их с другими символами и фигурами. Художники выходят за рамки простого преобразования арабских или англоязычных слов в визуальные композиции и изобретают новые языки.

### ***Проверочные вопросы к разделу***

1. Через какие архитектурные формы материализуется мировоззрение ислама?
2. Перечислите характерные черты архитектурного декора исламского Востока.
3. Каллиграфия как письменность и как декор.
4. В чем сущность каллиграффити, как нового образа древнего искусства?
5. В чем заключаются особенности книжной миниатюры, как искусства светского?

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаев, Н.В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в Средневековом Китае / Н.В. Абаев. – Новосибирск, 1989. – 272 с.
2. История и культура Японии / отв. ред. В.М. Алпатов – М.: Крафт+, 2002. – 288с.
3. Афанасьева, В.К. Искусство Древнего Востока / В.К. Афанасьева. – М.: ЁЁ Медиа, 2007. – 398 с.
4. Бляхер, Леонид. Искусство неуправляемой жизни. Дальний Восток / Леонид Бляхер. – М.: Европа, 2014. – 646 с.
5. Восток. Искусство быта и Бытия = The East. The Art of Life and Existence. – М.: СканРус, 2003. – 256 с.
6. Государственный музей искусства народов Востока, Москва. – М.: Аврора, 2008. – 232 с.
7. Государственный музей искусства народов Востока. – М.: Машиностроение, 2015. – 108 с.
8. Завадская, Е.В. Проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М. : Искусство, 1975. – 439 с.
9. Зубко, Г. В. Искусство Востока / Г.В. Зубко. – М.: Восточная книга, 2012. – 432 с.
10. Иллюстрированная антология эротики. Сексуальное искусство и литература Запада и Востока. – М.: Мир, 2017. – 160 с.
11. Иллюстрированная энциклопедическая библиотека. Древний Восток. История. Философия. Религия. Искусство. – М.: Деконт +, 2006. – 312 с.
12. Искусство Востока. Выпуск 3. Сравнительное изучение традиций. – М.: ЛКИ, 2008. – 352 с.
13. Искусство Востока. Художественная форма и традиция. – М.: Дмитрий Буланин, 2004. – 346 с.
14. Искусство Древнего Востока / М.Э. Матье и др. – М.: Искусство, 2016. – 456 с.
15. Искусство народов Востока. – М.: Советский художник, 2008. – 200 с.

16. Каптерова, Т.П. Искусство Средневекового Востока / Т.П, Каптерова, Н.А. Виноградова. – М.: Детская литература, 1989. –
17. Кирквуд, К. Ренессанс в Японии./ К. Кирвуд – М.: Наука, 1988. – 303 с.
18. Кравцова М.Е. История культуры Китая. / М.Е. Кравцова – СПб.: «Лань». 1999. – 416 с.
19. Кумарасвами, Ананда Кентиш. Восток и Запад. Религия, мифология, символика, искусство / Кумарасвами Ананда Кентиш. – М.: Беловодье, 2015. – 377 с.
20. Петракова, А. Е. Искусство Древнего Востока / А.Е. Петракова. – М.: СПбКО, 2010. – 148 с.
21. Роулэнд, Б. Искусство Запада и Востока / Б. Роулэнд. – М.: Издательство иностранной литературы, 2005. – 144 с.
22. Румянцева, О. В. Государственный музей искусства народов Востока / О.В. Румянцева. – М.: Изобразительное искусство, 2010. – 224 с.
23. The Museum of Oriental Art, Moscow / Государственный музей искусства народов Востока, Москва / ред. Н.С. Сычева. – М.: Аврора, 2006. – 132 с.

*Учебное издание*

Плеханова Елена Олеговна

## **ИСКУССТВО СТРАН ВОСТОКА**

Учебное пособие

Подписано в печать 28.03.2023. Формат 60x84 1/16.  
Усл. печ. л. 3,37. Уч. изд. л. 3,34.  
Тираж 28 экз. Заказ № 548.

Издательский центр «Удмуртский университет»  
426034, Ижевск, ул. Ломоносова, 4Б, каб. 021  
Тел. : + 7 (3412) 916-364, E-mail: editorial@udsu.ru

Типография Издательского центра «Удмуртский университет»  
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.  
Тел. 68-57-18