

ЭСТЕТИКА КИТАЙСКОГО ЖИЛИЩА

Торогинский Богдан Андреевич,

Рязанцева Дарья

студенты первого курса,

направление подготовки: «Востоковедение и африканистика»,

ВИ–ШРМИ ДВФУ



Ваза. Розовый кварц. XIX – XX в.в.

Эстетика составляет особую отрасль философии, занимающуюся красотой и искусством. Сам термин «эстетика» происходит от греческого слова, означающего «чувственный». С древних времён люди обращали особое внимание на творческое преобразование пространства вокруг себя, когда чувства и эмоции помогали осваивать действительность через различные виды искусства. Мыслители различных эпох исследовали материальное отражение чувства возвышенного, прекрасного. Изящные искусства понимались «как деятельность, направленная на созидание красивого; отсюда эстетика являлась наукой, исследующей красоту, как воспринимаемую нами из природы, так и нами самими создаваемую средствами искусства» [5, с. 85].

Актуальность темы обусловлена интересом к китайской культуре и прикладному искусству, которые на протяжении тысячелетий формировали и развивали, в том числе эстетику китайского жилища.

Данная тема исследовалась на основе источников владельческих книжных коллекций, находящихся в читальном зале редких изданий Научной библиотеки ДВФУ, канд. ист. наук, Doctor Honoris causa Р.В. Вяткина; д-ра ист. наук, профессора В.Н. Кочешкова; д-ра ист. наук, профессора В.В. Совастеева.

Эстетика представляет собой предметно-чувственное воплощение тех сторон объективных общественных отношений, которые способствуют или не способствуют гармоническому развитию индивида, его свободной творческой деятельности, направленной на создание прекрасного, на свершение возвышенного и героического, на борьбу с безобразным и неизменным. Эстетика включает в себя также субъективную сторону – наслаждение человека свободным проявлением своих созидательных способностей и сил, а также красотой продуктов творческой деятельности людей во всех областях общественной и личной жизни (в труде, общественных отношениях, быту, культуре). Наиболее полным и обобщённым выражением эстетики является искусство [6, с. 433].

Прикладное искусство Китая составляет национальную гордость страны. Оно достигло такого высокого развития, что получило всемирное признание. Издавна пользуются известностью тонкий китайский фарфор и резные лаки, изделия из нефрита и слоновой кости, шёлковые ткани, которые являлись предметами украшения китайского жилища [1, с. 5].

В данной работе рассматривается, как в эстетике жилых помещений, в основном у представителей высшего сословия китайского общества, применялись различные декоративные композиции, например, – ветки цветущих деревьев и изделий прикладного искусства из нефрита, яшмы, металлического литья, обработанного камня, дерева, лакированной бумаги, шёлка. Всё это могло создавать особое настроение, психологический климат у живущих в таком обустроенном пространстве людей.

Прикладному искусству присущи специфические особенности. В отличие от станковых произведений предметы прикладного искусства должны быть не только красивы, но и удобны в быту. В лучших памятниках классического прикладного искусства Китая этот принцип осуществлён [1, с. 6]. Евгения Владимировна Виноградова считала, что «особенностью китайского прикладного искусства является удивительно тонкое чувство материала, который здесь необычайно разнообразен. Материалом служат слоновая кость и глина, драгоценные камни и нефрит, золото и серебро, дерево и стекло, бумага и бамбук, тыква и пальмовые листья» [1, с. 6].

В современном прикладном искусстве Китая форма и орнаментация ясно говорят о назначении предмета и технике его изготовления [1, с. 7].

Евгения Владимировна Виноградова обращала внимание на то, что «национальное своеобразие китайского искусства выражается в использовании традиционной символики. Эта особенность отличает и прикладное искусство» [1, с. 7].

Керамика в китайском жилище

Российский искусствовед, востоковед-синолог Ольга Николаевна Глухарёва отмечала, что «среди различных видов китайского прикладного искусства наиболее значительное место всегда занимала керамика, производство которой в Китае существовало уже в III тысячелетии до н. э.» [2, с. 155]. Е.В. Виноградова обращала внимание, что «древнейшие керамические изделия, найденные на территории Китая, относятся к IV – III тысячелетиям до н. э. («культура Яншао»). Простые и пластичные по форме сосуды из красной глины украшены полихромной росписью в виде орнамента из спиралей и сеточек. Большой тонкостью черепка отличаются керамические изделия Шан-Инь (II тысячелетие до н. э.)» [1, с. 9-10].

Многие поколения народных мастеров совершенствовали технику производства, создавали красивые орнаменты, разрабатывали оригинальные пластичные формы. В период Ханьской династии, на рубеже новой эры (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) керамическое производство сделало большой шаг вперёд в своём развитии. Произведения этой эпохи отличаются качеством керамической массы, большей частью

покрыты глазурью и прекрасно обожжены. [1, с. 10]. Производство керамики развивалось с древности как на севере, так и на юге Китая. Керамические изделия были неотъемлемой частью китайского жилища, несмотря на тяжёлые условия труда китайские мастера «создавали разнообразные изделия, в которых проявился высокий художественный вкус народа» [2, с. 155].

В книге «Изобразительное искусство Китая» описывается, что «мастерские в Лунцюане специализировались на производстве голубых и серо-зелёных сосудов, которые напоминали дорогие изделия из нефрита» [3, с. IX]. Эти изделия могли использоваться при украшении жилища в домах не только китайской аристократии. Большой известностью пользовались сосуды и вазы из Цычжоу с толстым черепком, свободно расписанные по светлому фону цвета слоновой кости тёмно-коричневой краской [3, с. IX].



Сосуд для промывания кистей. Зеленовато-серый нефрит.
XVIII в.

О.Н. Глухарёва отмечает, что «замечательные достижения художников и мастеров передавались из поколения в поколение, и постоянно совершенствуясь, обогащались в каждую эпоху новыми творческими успехами» [2, с. 155]. Однако на рубеже XI – XX вв., по её замечаниям, наблюдался упадок керамического производства в Китае, так как «многие опытные мастера бездействовали или работали не по своей специальности. Творческая инициатива керамистов подавлялась торговцами, которые контролировали продукцию, выдвигали свои требования, что приводило к ещё большему падению техники и художественных качеств керамики» [2, с. 155-156].

В.Е. Виноградова, обращая внимание на то, что керамические изделия северных районов старого Китая мало изучены, писала, что современную китайскую керамику можно разделить на две группы: «Керамика северного Китая отличается простыми формами и чётким узором. Изделиям, которые производятся к югу от Янцзы, свойственна изысканность форм и орнаментации» [1, с. 10]. В книге «Современное прикладное искусство Китая» показано, что в

северном Китае «в основном изготавливалась утварь для населения, а буржуазные исследователи относились к таким изделиям пренебрежительно» [1, с. 10]. На основании этого можно сказать, что керамические изделия северного Китая украшали небогатые китайские жилища.

Центром керамического производства на севере Китая является город Лоян в провинции Хэнань, в котором возрождается трёхцветная керамика эпохи Тан (VII – X вв.), называемая «саньцай» [1, с. 10]. Такими предметами украшались дворцы и дома сановников.

Изделия лоянских мастеров обычно представляют собой небольшие сосуды очень простой формы, покрытые буровато-зелёной глазурью. Глазурь заканчивается подтёками, низ сосуда остаётся неглазурованным [1, с. 10]. Так, Е.В. Виноградова в своей книге «Современное прикладное искусство Китая» описывает изделия лоянских мастеров: «Простота формы сосудов сочетается с многообразием оттенков коричневого цвета, переходящего в жёлто-зелёный, что создаёт богатый декоративный эффект» [1, с. 11].

Керамическая продукция мастерских уезда Цысянь в провинции Хэбэй известна своей своеобразностью. Этот тип керамики существует полторы тысячи лет. Цысянские мастера украшают свои изделия коричневым и чёрным орнаментом по белому фону [1, с. 11].

Наибольшей известностью в Китае пользуется основанный в XVI в. крупнейший центр гончарного производства – Исин [2, с. 168], где сырьём служит местная глина – красная, синяя, фиолетовая [1, с. 14].



Сосуд для подношения
сладостей с
изображением трёх
божеств счастья. Фарфор.
Роспись эмалями и
надглазурными красками.
Конец XVIII в.

В книге «Современное прикладное искусство Китая» обращается внимание, что «очень популярны исинские чайные сервизы тёплого коричневого или серого цвета, украшенные рельефными изображениями бамбука, сосны и цветов сливы» [1, с. 14].

В XVII в. португальцы привезли в Европу первые изделия из Исина; это были сосуды для вина, которые в связи с появлением чая были использованы европейцами как первые чайники [2, с. 168]. Такие предметы придавали европейскому жилищу особую китайскую эстетику.

Красивые формы исинских сосудов, исполненные в виде персика, олицетворяющего долголетие, или украшенные рельефными ветками цветущего дерева мей-хуа, вызывали в течение XVII–XVIII веков многочисленные подражания в Голландии, Англии и Германии [2, с. 168]. В европейских дворцах этого времени было принято устраивать так называемые «китайские комнаты», где присутствовали предметы китайского декора.

Сегодня в современном Китае в Исине, как и ранее, стали изготавливать в большом количестве глазурованную черепицу и различные скульптурные украшения, причём традиционные фигуры рыб-драконов, львов, птиц «фын-хуан», которые располагались на коньках и угловых скатах крыши [2, с. 168].

Фарфор в китайском жилище

О.Н. Глухарёва в своем исследовании отмечала, что в V–VI вв. китайские керамисты «создали фарфоровые изделия, производство которых в других странах началось значительно позднее» [2, с. 155]. Е.В. Виноградова считает, что секрет изготовления фарфора был открыт в эпоху Тан (618–907) [1, с. 16].

Издавна одним из главных центров фарфорового производства является город Цзиндэчжэнь в провинции Цзянси [1, с. 16]. Там появились первые керамические печи, фарфоровые изделия Цзиндэчжэня пользовались мировой славой и приносили большую прибыль государству [2, с. 156]. Предметы быта, предназначенные для украшения китайского жилища, изготовленные цзиндэчжэньскими мастерами, отличаются особой тонкостью и белизной черепка, чистотой и разнообразием глазурей, сложным подглазурным орнаментом и многокрасочной росписью [1, с. 16]. А поэтому различные вазы, чаши, блюда, сосуды для вина и воды, а также статуэтки и тысячи других изделий предназначались для императорского двора и внутреннего рынка Китая, а также для вывоза в страны Европы и Ближнего Востока, что являлось важной статьёй государственных доходов [2, с. 156].

Е.В. Виноградова считает, что «китайский фарфор – самый красивый и тонкий в мире» [1, с. 10].

Гордость китайского народа составляют селадоны (серовато-зелёные сосуды) эпохи Сун (X–XII вв.), вазы с подглазурной росписью синим кобальтом и изящные многокрасочные сосуды периодов Канси и Юнчжэн (1662–1736) [1, с. 16], которыми украшали жилища.

ФОНД РЕДКИХ ИЗДАНИЙ – УЧЕБНЫЕ ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЕ РАБОТЫ

Создание такой продукции является результатом огромных творческих исканий китайских керамистов в сунский период. В это время продолжают поиски улучшения фарфоровой массы, но всё же большее значение имели изделия из пластичной глины, которые изготавливались в различных центрах страны. Чаши, вазы, сосуды для вина, кувшины сунского времени отличаются благородством формы и красотой глазури светлых, нежных оттенков. Украшения сосудов просты, узоры или вытеснены, или гравированы иглой на поверхности сосудов [3, с. IX].

Как писала в своём исследовании Е.В. Виноградова, в современном Китае около десяти тысяч цзиндэжэньских мастеров задействованы в производстве фарфоровых изделий, которые придают китайскому жилищу особую эстетику. И более двух тысяч живописцев занимаются художественной росписью этих предметов [1, с. 16]. Такое долговременное производство уникального фарфора в Цзиндэжэне возможно, считает она, потому что в его окрестностях имеются богатые залежи высококачественного каолина и руд различных металлов. Она пишет: «Геологическая разведка дала понять, что даже при самой максимальной добыче каолина (и впоследствии – производстве фарфора), его запасов (приблизительно 100 миллионов тонн) хватит ещё на следующие 1300 лет. Окружающие Цзиндэжэнь леса дают топливо для производства» [1, с. 16].



Чаша с изображением пионов. Фарфор. Роспись эмалями по глазури. Середина XVIII в.

Е.В. Виноградова обращает внимание не только на историю фарфора, но и на его внутренний посыл (то есть, что он изображал, о чём рассказывал) и его роли в китайском жилище. Она приводит в пример старейшего искусного мастера из Цзиндэжэня У Лунфа, который создавал воистину настоящие шедевры. Он в совершенстве владел техникой подглазурного рисунка. Мастер украшал голубоватые блюда и вазы тонким узором из лотосов и пионов (гравировал он преимущественно по сырому тесту). Затем творение подвергалось покрытию голубой глазури и обжиганию. Ни красота, ни чёткость линий при этом не утрачивались, и рисунок получался выпуклым [1, с. 20].

Высокого мастерства в монохромной росписи достиг мастер Мэй Цзянь-ин, работающий в технике подглазурной росписи синим кобальтом. Творения этого мастера отличаются изобилием тонов одного-единственного синего цвета, варьирующегося от бледно-голубого до глубокого синего, почти чёрного (иссиня-чёрного) [1, с. 20].

В Москве в Государственном музее восточных культур находится белая ваза работы рук Мэй Цзянь-ина, украшенная изображениями больших листьев и сочных виноградных гроздьев [1, с. 20].

В создании новых изделий, выполненных глазурями такого рода, большая заслуга художников-керамистов не только Мэй Цзянь-ина или Ци Гожуя, но и других, которые используя замечательные традиции периода Сун, разработали целый ряд новых рисунков. Блюда для фруктов, чаши для обеденного стола, вазы, цветочные горшки и тарелочки – все эти одноцветные изделия отличаются простыми, спокойными формами, которым гармонично соответствуют декоративные узоры, выполненные теснением, тонкой гравировкой, высоким рельефом [2, с. 159]. Как пишет в своей работе «Искусство народного Китая» О.Н. Глухарёва, китайские художники продолжили традицию росписи столовых

и чайных сервизов, которые заказывались для гостиниц Пекина. По всему миру во многих жилищах присутствуют фарфоровые изделия, произведённые в Китае.

Живопись в китайском жилище

Известный российский искусствовед, востоковед-синолог Надежда Анатольевна Виноградова отмечала, что «живопись в Китае как вид искусства издревле пользуется большим уважением» [8, с. 49]. Она показывает, что уцелевшие произведения дают возможность восстановить основной путь развития китайской живописи, а сохранившиеся трактаты позволяют понять, какой эстетический смысл вкладывали сами художники в свои произведения [8, с. 49]. При этом культовая живопись украсила стены буддийских храмов, светская, совершенно обособившись, – шёлковые свитки и стены дворцов [8, с. 51]. В книге «Китайская пейзажная живопись» искусствовед даёт несколько определений живописи, одно из которых гласит: «Это художественное соединение картины и надписи необычно для нашего восприятия. Китайские художники не только дополняли и эмоционально обогащали свои произведения стихами, которые ещё более расширяли сферу зрительных образов, но вписывали свои иероглифы в картину с таким мастерством и блеском, что надпись, органически входя в композиционный строй как один из декоративных моментов, придавала ей законченность и дополнительную остроту» [7, с. 8]. В дополнение к вертикальному живописному шёлку, особенно где изображались в пейзаже различные насекомые, выставлялись коробочки с цикадами, засушенными бабочками, которые в композициях также украшали китайское жилище, создавали определённый эмоционально-чувственный настрой, отражали эстетические каноны того времени.

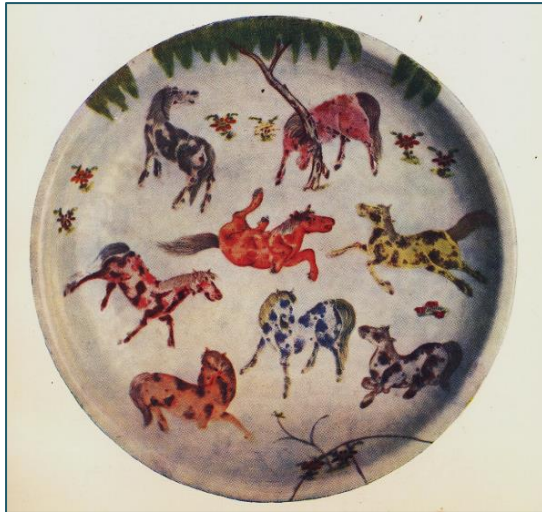
Феодалная живопись Китая исполнялась на шёлке или бумаге в виде свитков вертикальной формы (это служило украшением стен) или горизонтальной (для рассматривания на столе). Прозрачные и плотные краски, которые напоминали акварель и гуашь, были минерального или растительного происхождения. А порой картины писали, используя только чёрную тушь. В таком случае акцент делался на богатство её оттенков или подчинение композиции одной тональности.

Если рассматривать деление живописи в период Тан, то самостоятельное значение приобрели изображения цветов и птиц, портреты и бытовые сцены. Однако главной темой становится изображение природы как величественного образа вселенной [3, с. VII].

В конце XIII века завоёванный Китай стал центром монгольского государства. Началась новая династия Юань. Исследуя живопись тех времён, Н. А. Виноградова обратила внимание, что сюжеты и образы, приобретшие давнюю и прочную традиционную устойчивость, свой определённый изобразительный репертуар, могли быть изменены не столько за счёт появления новых форм, сколько за счёт изменения внутреннего, духовного мира самих живописцев и новых эстетических ожиданий заказчиков. В XIII – XIV веках пейзаж остался по-прежнему одним из ведущих жанров. Однако, делает вывод Н. А. Виноградова, если сунская пейзажная живопись суммировала всё лучшее, что составляло эстетическое содержание эпохи, то юаньская могла воплотить в себе идеалы своего времени значительно более односторонне. Протест против иноземного владычества художники XIII – XIV веков выражали не в столь активной форме, как писатели, а скорее в пассивном отказе от всякой государственной деятельности. Постепенно возникал своеобразный культ старины, возвеличивание тех достижений культуры, которые были созданы во время расцвета и подъёма страны. В живописи патриотические переживания проявлялись в ложной символической форме изображения природы, к которой живописцы прибегали как к единственному возможному средству утверждения своего национального достоинства.

Таким образом, внешняя архаизация живописи юаньского времени была связана с новыми настроениями деятелей искусства. Образцами для пейзажистов служили ландшафты периода Тан, «Пяти династий» и Северных Сунов, изображавшие природу Китая устойчивой и могучей [7, с. 119-120].

Чжао Мэн-фу, знаменитый поэт и каллиграф, согласившийся занять при монголах государственный пост, прославился декоративными архаизирующими пейзажными свитками, выполненными в ярких тонах, заполненными многочисленными надписями, а также чёткими, монохромными композициями с изображением бамбука и диких трав. Вкусы знатных заказчиков с их тяготением к цветовой звучности и отсутствием рафинированной тонкости не могли не сказаться на его творчестве. В историю живописи Чжао Мэн-фу вошёл в основном как анималист, виртуозно, изображающий лошадей и скачущих монгольских воинов в боевых доспехах. Эти картины, отличающиеся большей простотой и доступностью образов, чем его же монументальные пейзажи, представляли собой своего рода пейзажные композиции, на фоне которых художник изображал лошадей в различных ракурсах, резвящихся и скачущих по лугу. Пейзажный фон подобных композиций чрезвычайно сочен по колориту и лишён таинственности и воздушной мягкости ландшафтов прошлых лет [7, с. 125-127]. Такими картинами украшались императорские дворцы, феодальные поместья, жилища зажиточных монголов и китайцев, формируя новую эстетику китайского жилого пространства.



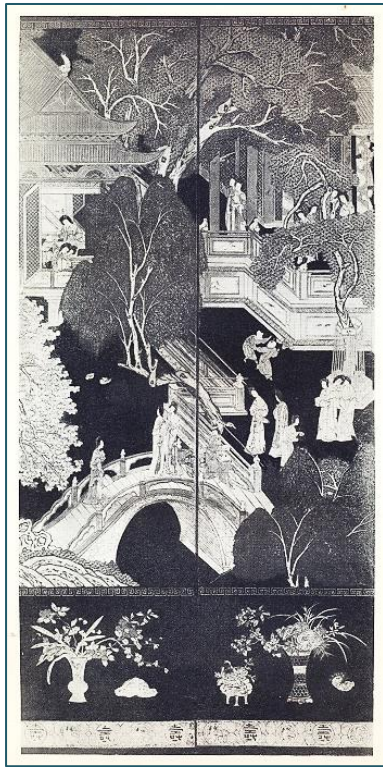
Блюдо с изображением лошадей. Фарфор.
Роспись эмалями по глазури. Середина
XVIII в.

Лаки и эмали как убранство китайского дома

Наиболее значительным видом прикладного искусства Китая являются художественные лаки, производство которых, как показывают раскопки, существовало уже во II тысячелетии до нашей эры. Основным материалом этих изделий служит натуральный сок лакового дерева «ци шу», произрастающего на побережье Янцзы, а также в провинциях Гуйчжоу, Юньнань, Сычуань и Шаньси. Из лака, который отличается особой прочностью, изготавливали мелкие вещи вроде шкатулок, подставок, экранов, вееров, ваз и подносов, мелкой мебели. Все эти предметы участвовали в украшении китайского жилища, особенно внутренних покоев. Основными центрами производства художественных лаков являются Пекин, Фучжоу, Чунцин и Янчжоу, славящиеся своими изделиями, которые исполняются на основе многолетних традиций. Большой известностью во всём мире пользуются красные резные лаки Пекина, производство которых началось в XIV веке и достигло процветания в XVI – XVIII веках [2, с. 182].

Усилившиеся в XVII в. торговые и культурные связи Китая с европейскими странами способствуют в последующие века дальнейшему развитию декоративного искусства, так как всё больше замечательных художественных изделий вывозится в течение XVIII – XIX вв. в страны Европы. Для украшения дворцовых помещений европейские художники и архитекторы широко используют китайские вышивки, изделия из лака и эмали, которые наполняют помещение особой атмосферой китайской эстетики. Великолепная ширма из так называемого «коромандельского лака» хранится в собрании Государственного Эрмитажа. Процесс изготовления таких лаков заключался в нанесении чёрного лакового слоя на доску с белым левкасом, после чего на лак наносился рисунок, отдельные части которого снимались. Белые пятна

выступившего левкаса подкрашивались нежными светлыми тонами и дополнялись росписью золотым лаком. В расположении сюжетной композиции на створках ширмы, а также в её общей спокойной расцветке, можно видеть тонкое понимание изысканной декоративности [3, с. XIII].



Часть ширмы.
Коромандельский лак. 30-е
годы XVIII в.

В XVIII в. в Китае появляются и новые виды художественных изделий, как например, расписные эмали, которые изготовлялись в Кантоне и Пекине для иностранных заказчиков. Однако часть этих изделий оставалась в самом Китае. Вазы, блюда, чайницы, безусловно, находившиеся в китайском жилище, часто украшались непонятными и чуждыми для китайцев сюжетами, которые воспроизводились мастерами росписи с европейских гравюр, уже в то время широко известных среди художественных кругов Китая. Также продолжалось и производство перегородчатых эмалей, которые по-прежнему отличались высоким качеством исполнения и красотой своих гармонично подобранных расцветок [3, с. XIV].

В книге «Изобразительное искусство Китая» подчёркивается, что «традиции народного творчества с его оптимизмом и стремлением к передаче реальных образов нашли своё наиболее полное выражение в скульптуре XVIII – XIX вв. из дерева, корня и бамбука. В работах неизвестных мастеров-резчиков можно встретить образы простых людей-пастухов, охотников, стариков, скрытые в угоду феодальной традиции под обликом божеств. Прекрасным образцом этого вида скульптуры может служить статуэтка божества долголетия Шоу Сина, искусно вырезанная из жёлтого тополя [3, с. XIV].

В книге «Современное прикладное искусство Китая» Е.В. Виноградова пишет о производстве лаков и эмалей в XX веке: «В 1956 г. в Чунцине была создана экспериментальная фабрика лаковых изделий. Здесь намечено вести машинное производство заготовок и механизировать процесс шлифовки и полировки. В Фучжоу из лака изготовляют вазы для цветов, кофейные сервизы, курительные приборы, скульптуры, коробки для сладостей и т. п.» [1, с. 40]. Эти декоративные традиции пришли из глубины веков, поэтому можно предположить, что такие изделия могли находиться и в жилище древних китайцев. Е.В. Виноградова приводит пример известного в Чунцине мастера Гао Сю-цюань, который уже больше половины столетия занимается изготовлением лаковых изделий. «Он сделал замечательную вазу серо-зелёного цвета пластичной шестигранной формы, украшенную позолотой. Строгость формы, праздничность убранства отличают эту вещь. Гао Сю-цюанем изготовлена также изящная коробочка в виде тыквы. Мастер нашёл интенсивный, но не резкий оранжево-красный цвет, который красиво сочетается с зелёным цветом листьев. Эта коробочка из шёлка и лака почти невесома» [1, с. 40-41].

Ковры в китайском жилище

Производство ковров является одним из старых видов китайского прикладного искусства [2, с. 209]. Издавна ковры применялись не только как утепление жилья, но и как его украшение.



Чжоу Фан (работал в
780 – 810 г.г.). Ян Гуй Фэй
после купания

Ковроделием занимаются главным образом в северных провинциях – Шаньси, Шэньси, Хэбэй и Шаньдун, а также на северо-западе страны – в Синьцзяне и Тибете, где основным занятием является скотоводство и имеется в изобилии хорошая мягкая шерсть для изготовления ковров [2, с. 209].

Характерной особенностью китайских ковров является их расцветка, состоящая обычно из контрастного сочетания основного тёмного фона и светлого узора, или, наоборот, тёмный узор чётко выступает на светлой поверхности общего фона ковра. Наиболее часто встречается сочетание синего с жёлтым или светло-песочного с синими и чёрным. Дополнительные введения полутонов основной красочной гаммы придаёт узору ковра гармоничную мягкость, не нарушающую к тому же чёткости всей композиции [2, с. 211].

Форма ковра и его рисунок всегда связаны с его назначением. Для ковров Китая характерна простота и ясность узоров, всегда уравновешенных и спокойных. Типичная композиционная схема расположения отдельных частей узора на плоскости ковра сохраняется и в настоящее время [2, с. 211].

В центре четырёхугольного ковра обычно помещается один большой медальон с мотивом изобразительного характера. Кайма, проходящая со всех четырёх сторон, состоит из нескольких полос различной ширины с рисунками геометрического характера типа меандра. Таким же узором заполнены и углы ковра, связывающие центральное изображение с каймой. При таком распределении узора большая часть основного фона ковра остаётся незаполненной, что создаёт особую чёткость и контрастность цветовых соотношений [2, с. 211-212].

Для узоров китайских ковров характерным является также изображение символов и эмблем, которые служат выражением различных благопожеланий – счастья, долголетия, процветания – и без знания которых нельзя понять идею коврового рисунка [2, с. 212]. Большим своеобразием отличается рельефная поверхность китайских ковров, что достигается особой стрижкой готового узора и создаёт переливы цвета по всей поверхности [3, с. 14].

Китайская вышивка

Доступным украшением китайского дома с древних времён и до настоящего времени является китайская вышивка. Широкое применение в убранстве как дворцов, так и домов простых китайцев вышивки повлияла на создание и развитие множества вышивальных мастерских по всему Китаю. В различных частях страны были свои каноны, сюжетные линии, цветовые гаммы, которые позволяли определить из какого района та или иная вышивка, и кто её выполнил. Мастерство вышивальщицы передавалось из поколения в поколение.

Китайская вышивка всегда была своеобразна по форме и близка по своему характеру к живописи. Широко используя сюжетные композиции, она всегда стремилась к более свободной трактовке различных жизненных явлений. Изображения птиц, цветов, животных в китайских вышивках не сковываются орнаментальной схемой, а всегда произвольно располагаются на плоскости ткани [3, с. 14].

Список литературы

1. Виноградова, Е. В. Современное прикладное искусство Китая / Е. В. Виноградова. – Москва : Издательство восточной литературы, 1959. – 64 с., ил.
2. Глухарёва, О. Н. Искусство народного Китая / О.Н. Глухарёва. – Москва : Искусство, 1958. 224 с., ил.
3. Изобразительное искусство Китая / сост. О. Н. Глухарёва. – Москва : Государственное издательство изобразительного искусства, 1956. – 148 с., ил.
4. Крюков, М. В. Древние китайцы: проблемы этногенеза / М. В. Софронов, Н.Н. Чебоксаров, М.В. Крюков. – Москва : Наука, 1978. – 342 с.
5. Энциклопедический словарь / Изд. Ф. Брокгауз, Ефрон, И. А. – Санкт-Петербург : Типография Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1904. – 954 с.
6. Фролова, И. Т. Философский словарь / Фролова, И. Т. – Москва : Издательство политической литературы, 1980. – 444 с.
7. Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись / Виноградова Н. А. – Москва : Изобразительное искусство, 1972. – 158 с., ил.
8. Виноградова, Н. А. Искусство средневекового Китая / Н.А. Виноградова. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 104 с., ил.