

**Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Московская государственная художественно-
промышленная академия им. С.Г. Строганова»
(МГХПА им. С.Г. Строганова)**

Жэнь Няньчэнь

**АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ:
ЭВОЛЮЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Специальность 50.10.3 Виды искусства (изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель

кандидат искусствоведения,

профессор

Елена Евгеньевна Докучаева

Москва 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	стр.3
Глава 1. Зарождение китайской архитектуры и её декоративное убранство в Древний период (III тыс. до н.э. – 3 в. до н.э.)	стр.17
1.1. Архитектура позднего неолита и эпохи Ся (7000 г. до н.э. – 1600 г. до н.э.).....	стр.17
1.2 Архитектура и особенности декора периода Шан (1600 г. до н.э. – 1046 г. до н.э.).....	стр.23
1.3 Архитектурный декор эпохи Чжоу (1046 – 256 гг. до н.э.).....	стр.29
1.4 Развитие архитектурных конструкций и декора периода Цинь-Хань (221 г. до н.э. – 220 г. н.э.).....	стр.41
Глава 2. Архитектурная типология и художественные особенности архитектурного декора Китая раннего и зрелого Средневековья.....	стр.67
2.1 Архитектурный декор эпох Вэй-Цзинь и периода Южных и Северных династий (220-581 гг.).....	стр.67
2.2 Архитектурный декор периода правления династий Суй (581-619) и Тан (618-907 гг.).....	стр.95
2.3 Архитектура и декор династии Сун и Правящих династий Ляо и Цзинь (960-1279)	стр.115
Глава 3. Художественные, конструктивные и технико-технологические особенности архитектурного декора Китая позднего Средневековья	стр.143
3.1. Дворцовая и культовая архитектура времени правления династий Юань (1271-1368), Мин (1368-1644) и Цин (1644-1912)	стр.142
3.2. Архитектурный декор периодов Юань, Мин и Цин	стр.154
Глава 4. Материалы и техники в формообразовании и художественной эволюции архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая.....	стр.233
Заключение.....	стр.256
Библиография.....	стр.266

Введение

Актуальность исследования. Китайская культура является одной из самых древних на нашей планете. В результате тысячелетней истории развития здесь сложилось самобытное искусство, основанное на таких религиозно-философских учениях как конфуцианство и даосизм, позже – буддизм со своими эстетическими взглядами, этическими нормами, художественными предпочтениями. На сегодняшний день Китай – это многонациональное государство, которое активно интегрируется в современные мировые художественные процессы, при этом, сохраняя свою культурную идентичность. В истории Китая были периоды активного влияния других культур, но всегда искусство Китая опиралось на сложившиеся национальные традиции, адаптируя заимствованные формы и технологии, включая их в формировавшуюся веками художественную систему. Этот процесс наиболее ярко демонстрирует развитие китайской архитектуры и, в частности, эволюцию архитектурного декора, который является важным элементом всей системы китайской архитектуры в каждый исторический период, объединяя различные материалы и техники в единый художественный ансамбль. Архитектурный декор Китая нельзя рассматривать в рамках только одного периода, поскольку это единый художественный процесс, в котором, важно проследить истоки применения того или иного материала, изменение в технике обработки и декорирования, заменяемость материалов в различные исторические периоды, смену акцентов в архитектурном декоре, колористические предпочтения.

Актуальность данного исследования заключается в изучении архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая как единой системы в её становлении и развитии с выделением главных материалов, традиционно использовавшихся в декоративной отделке строений различного назначения, с определением технологий обработки, расположения в архитектурном пространстве, выделении устойчивых

декоративных мотивов. К настоящему времени, в результате проведенных в Китае археологических открытий и научных исследований, посвященных отдельным видам архитектурного декора разных исторических периодов, накоплен большой фактологический материал, который требует систематизации и изучения использования в архитектуре различных материалов, в их взаимосвязях, с выделением художественных особенностей формообразования в каждый исторический период и в стилевой эволюции. На современном этапе развития архитектуры и архитектурной реставрации Китая возникает потребность в более детальном изучении особенностей архитектурного декора каждого исторического периода, с пониманием приоритетного использования материалов, техник, сочетания способов декорирования. До настоящего времени как в китайском, так и в российском искусствознании таких исследований еще не проводилось.

Цель диссертации: на основе сохранившихся произведений архитектуры Древнего и Средневекового Китая, а также литературных источников, показать процесс развития архитектурного декора, выделить в каждом историческом периоде характерные материалы и техники декорирования экстерьера и интерьера архитектурных сооружений разного функционального назначения, показать и проанализировать стилевое развитие различных видов архитектурного декора с определением ведущих принципов в их формообразовании, колористических решениях, выделении декоративных мотивов.

Поставленная цель определила **круг задач диссертационного исследования:**

1. В каждом историческом периоде развития Китая выделить архитектурную типологию, своеобразие пространственно-планировочной структуры и особенности конструктивных решений архитектурных сооружений.

2. Определить виды архитектурного декора, его место в архитектуре, а также связь декора с архитектурными конструкциями.

3. Выявить главные и сопутствующие материалы архитектурного декора, использовавшиеся в каждый исторический период, отметить характерные для каждого материала технико-технологические особенности обработки и способы декорирования.

4. Провести художественный анализ сохранившихся и вновь открытых памятников, дополнив информацией из литературных источников, чтобы представить наиболее целостную картину эволюции архитектурного декора.

5. Выделить устойчивые орнаментальные мотивы и образы, встречающиеся в архитектурном декоре Древнего и Средневекового Китая, показать их изменения в контексте общей стилевой эволюции. Составить таблицы орнаментальной типологии по периодам.

Предметом исследования диссертационной работы является представление комплексной картины эволюции архитектурного декора, включавшего рельефы из камня, бронзы, дерева, керамики, а также монументально-декоративную живопись как целостную систему в единстве с архитектурными конструкциями и общими архитектурно-планировочными решениями в каждый исторический период развития Древнего и Средневекового Китая.

Объект исследования – сохранившийся архитектурный декор из камня, дерева, металла, керамики, а также произведения монументально-декоративной живописи Древнего и Средневекового Китая от времени Шан до эпохи Цин.

Хронологические рамки исследования определены длительным периодом эволюции от зарождения архитектурного декора в первобытную эпоху до его устойчивой регламентированной системы и апогея декоративной насыщенности и технологической изощренности в позднем

Средневековье. Такой широкий временной охват позволил показать эволюцию всех основных видов архитектурного декора в общем контексте стилового развития Древнего и Средневекового Китая.

Географические рамки исследования также охватывают обширные территории Северного и Южного Китая, так как в различные исторические эпохи, особенно в периоды раздробленности, архитектурный декор в отдельных регионах был отмечен ярким своеобразием.

Состояние исследования на современном этапе.

В китайском и российском искусствоведении специальных исследований, посвященных эволюции архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая, нет. В работах, отражающих историю архитектуры Китая, о декоре говорится только в общем контексте в самых общих чертах. Это исследования Денике Б.П. Китайская архитектура (1935) и Ащепкова Е.А. Архитектура Китая (1959), изданные еще в первой половине XX века. В обширных исследованиях М.Е. Кравцовой архитектурному декору уделено больше внимания. Это такие издания как «История культуры Китая» (1996) и «История искусства Китая» (2003), автор выделяет отдельные разделы, посвященные различным материалам, которые применялись в оформлении архитектуры в тот или иной период. В работах В.В. Малявина «Китайская цивилизация» (2000), «Китайское искусство» (2004) рассматриваются общие культурологические проблемы, приводятся традиционные орнаменты, которые использовались, в том числе, и в архитектурном декоре, раскрывается их символика. Символике в восточном искусстве посвящена переведенная на русский язык энциклопедия, составленная К.А. Вильямс (1996). Важным изданием стал совместный труд Российской академии архитектуры и строительных наук, Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и Архитектурного института Пекинского университета «Архитектра Китая: два взгляда» (2013). Фундаментальные исследования М.А. Неглинской в основном посвящены искусству

художественного металла периода позднего Средневековья в Китае. В России конец 90-х годов XX - начале XXI вв. отмечен новый всплеск интереса к искусству Китая. В Москве, Санкт-Петербурге, Хабаровске, Барнауле исследователями защищены кандидатские диссертации, посвященные отдельным проблемам традиционной архитектуры Китая. Например, работа Хань Линь Фэй «Традиции в современной китайской архитектуре. Опыт осмысления традиционных форм в архитектуре Китая 1976-1996 гг.» (1998); Чжао Инна «Архитектурно-художественная и предметно-пространственная среда традиционного китайского жилища Сыхэюань XIII-XIX вв.» (2012). Интересны диссертации отечественных ученых, посвященные китайскому искусству: Ворсиной О.А. «Храмовая архитектура Китая в идеографике образов иероглифа» (2013); Варовой Е.И. «Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая на примере храмовой архитектуры северо-востока Китая» (2017). Важными для изучения традиционной китайской архитектуры и архитектурного декора стали переведенные на русский язык исследования Лоу Цинси «Традиционная архитектура Китая» (2002) и «Десять этюдов по китайской архитектуре» (2009).

Настоящая диссертация в основном опирается на достаточно большой корпус научной литературы китайских и японских исследователей, которые в большей степени занимались проблемой архитектурного декора в традиционной китайской архитектуре. В настоящее время представлено всего три научных исследования, в которых подведен общий итог исследований архитектурного декора Китая, а именно: японского архитектора Тюта Ито «Декор древней китайской архитектуры» (1941), современного китайского ученого Гао Яна «Традиционный архитектурный декор Китая» (2009) и труд современного китайского ученого Лоу Цинси «Пять книг о декоре древней китайской архитектуры» (2011). Первые два издания – это специализированные научные труды, а третья книга относится

к научно-популярной литературе, ориентированной на массового читателя. Тjuta Ито является известным исследователем китайской традиционной архитектуры, который ещё в 1920-х и 1930-х годах отметил важность изучения китайского архитектурного декора. Практически, до настоящего времени его труд является единственным полным исследованием, посвященным китайской традиционной архитектуре. В книге показаны истоки формирования архитектурного декора Китая, сделаны интересные наблюдения относительно использования цвета, особенностях местоположения декора и орнамента, однако в работе есть определенные неточности и несоответствия, видимо, связанные с недоступностью для автора многих китайских источников. В книге «Традиционный архитектурный декор Китая» Гао Яна представлено описание и трактовка различных аспектов декора, исходя из его различного расположения в архитектуре, однако исследование недостаточно глубоко и полно освещает взаимосвязь сооружений с культурно-историческим контекстом эпохи, а сами произведения с точки зрения художественной формы проанализированы слабо. Известной работой по истории древней китайской архитектуры является труд, изданный под редакцией Пань Гуси «История древней китайской архитектуры» (2003). Данная книга состоит из пяти томов, при этом авторы глав разные, поэтому в каждом томе есть различия по предметам предпочтений, которые различаются и глубиной исследования, что особенно чувствуется в анализе архитектурного декора. В труде Лю Дуньчжэня «История древней китайской архитектуры» (1984) также представлено некоторое описание архитектурного декора разных этапов древнего периода, однако достаточно поверхностно. Среди фундаментальных научных исследований следует назвать диссертации, защищенные в Китае и посвященные исследованию архитектурного декора. В основном они охватывают отдельные исторические периоды. Это «Анализ искусства архитектуры и архитектурного декора династии Ляо — на примере

монастыря Хуаяньсы» Чжао Дайли (2011), «Исследование архитектурного декора династии Северная Сун» Сы Лися (2005).

Важными источниками для исследования архитектурного декора являются древние трактаты: «Образцы строительства» Ли Цзе (династия Сун), «Правила возведения дворцов в период правления династии Цин» (династия Цин), в них представлена общая информация и сведения об использовании архитектурного декора. Интерпретация содержания и исследования этих трактатов представлены в трудах Лян Сычэна «Комментарии к Образцам строительства» и Ван Пуцзы «Комментарии к инженерно-технической практике» (1995). Результаты исследований ученого-архитектора Ян Хунсюня, основанные на реставрации древней архитектуры, также имеют определенное значение для изучения архитектурного декора. Его основной труд – «Сборник статей по археологии сооружений Ян Хунсюня» (2008). К литературе по толкованию и объяснению соответствующих технологий архитектурного декора относится книга «История древней китайской архитектурной науки и техники», изданная НИИ Истории естественных наук Китайской академии наук (2000).

Целый корпус исследований посвящен отдельным видам архитектурного декора из различных материалов: металла, керамики, дерева, росписи, камня. Это труд «Исследование китайской древней металлической архитектуры» Чжан Цзяньвэй (2015). Что касается керамического декора, то следует выделить такие труды о резьбе по кирпичу, как «Исследование традиционного декоративного искусства - резьба по кирпичу северных районов Китая» Ли Маня (2015), «Исследование технологий изготовления пустотелого кирпича и выполнения изображений на нем, династия Хань» Дун Жуй (2013). Исследованиям декора кровельной черепицы и элементов чивэй, чивэнь посвящены следующие труды «Исследование декора конька на кровлях древнекитайской архитектуры» Сюй Хуэя (2009), «Краткий очерк об исследовании китайского элемента чивэй» Дзиро Мурата (1998), «Обзор

глазурованного искусства в эпоху Мин и Цин» Лю Дакэ (1995), «Иерархия глазурованных зданий династии Мин» Ван Юнпина (1989), «Глазурованная черепица династии Мин, анализ элементов в форме животных» Ван Юнпин (1990), «Исследование искусства элемента чивэнь периода династии Мин» Хун Шаня (2014). Отдельных исследований и трудов, посвященных деревянному декору, относительно немного, однако с точки зрения технологии можно упомянуть труд «Китайская древняя архитектурная деревообрабатывающая технология» Ма Бинцзяня (1991).

Исследования полихромной росписи отличаются относительной завершенностью. Известный эксперт в данной области Цзян Гуанцюань в своем труде «Лекция о китайской традиционной архитектурной полихромной росписи: 1.Очерк истории развития китайской архитектурной полихромной росписи» (2013) представил всестороннее описание процесса развития полихромной росписи в китайской архитектуре, кроме того, его труд «Китайская официальная архитектурная полихромная роспись эпохи Цин» (2005) в области как теории, так и практики, является наиболее комплексным и специализированным исследованием полихромной росписи династии Цин. Что касается исследований каменного декора, то комплексные исследования, посвященные развитию формы декора и обобщению технологий, в настоящее время практически отсутствуют. Среди существующих работ можно назвать: «Исследование иконографии архитектуры в ханьских каменных барельефах» Ли Яли (2015), «Исследование архитектурного сюжета ханьских каменных барельефов» Хоу Жуя (2013), «Исследование декоративного элемента пушоу сяньхуань эпохи Хань» Юань Сянпина (2011), «Начальное исследование резаной техники ханьских каменных барельефов в областях Хэнань, Шаньдун, Цзянсу и Аньхуэй» Гао Бо (2011). Исследования каменного декора от эпохи Южных и Северных династий до династии Суй и Тан в основном сосредоточены на искусстве резьбы по камню в пещерных храмах и гробницах. Наиболее специализированные, всесторонние и глубокие

исследования искусства пещерных храмов принадлежат известному археологу Су Бай в работе «Исследование китайских пещерных монастырей» (1996). Детальное описание происхождения архитектурных форм их развитие составлено на основе практических исследований, съемки и составления карт пещерных храмов. Вместе с тем, труды японского археолога Мидзуно Сэйити под редакцией Нагахиро Тосио «Каменные пещеры Юньган» (1951-1956), «Исследование пещеры Лунмэнь в городе Лоян провинции Хэнань» (1941), Тономура Дайдзиро «Пещера Тяньлуншань» (1922), включающие исследования пещерных храмов раннего периода эпохи Северных династий, династий Суй и Тан, стали источником фотографий и материалов. В труде «Исследование наземных памятников императорских гробниц южных династий» Мо Яна (2012) представлен детальный анализ художественных особенностей резьбы по камню в гробницах разных периодов эпохи Южных династий. Исследованиям резьбы по камню в подземных дворцах гробниц эпохи Северных династий и гробницах согдийцев, связанных с зороастризмом, посвящены работы «Исследование каменных дверей гробницы и соответствующих вопросов в эпоху северных династий и Суй-Тан» Инь Сяцина (2006), «Культура и эстетика иконографии гробниц согдийцев в Китае от Северных династий до эпохи Суй-Тан» Сунь Уцзуна (2012), «Исследование зороастрийских элементов в китайском искусстве» Чэнь Цзичуня (2006). Исследования периода от поздней Суй до конца династии Цин в основном сосредоточены на такой области декора, как резьба по камню во дворцах и культовых сооружениях, в них в основном рассматривается техника исполнения. Это «Технология обработки черепицы и каменных элементов китайской древней архитектуры» Лю Дакэ (1993); работами по исследованию искусства являются «Исследование искусства архитектурной декоративной резьбы по камню эпохи Юань» Чжао Цзяньсяня (2017), «Исследование архитектурного декора храма Конфуция в городе Цюйфу провинции Шаньдун» Ван Чжиюня (2010), «Источники искусства императорской резьбы по камню в эпоху Юань» Линь Мэйцуня (2008),

«Начальное исследование древнего архитектурного каменного декора в музее Гугун» Чэнь Чжиюна (2006).

Таким образом, исследования традиционного архитектурного декора Китая в основном посвящены отдельным материалам и техникам, специфичной структуре декора, его символике, иногда технологии чаще эти вопросы рассматриваются в контексте определенного исторического периода. В целом, литература по архитектурному декору имеет больше историко-фактологический характер, искусствоведческих исследований по данной теме в китайской и российской научной литературе нет. Не хватает обобщающего исследования, в котором была бы представлена эволюция архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая, рассмотренная в культурно-историческом контексте, с исследованием влияния на архитектурный декор различных религиозно-философских систем, иноземных влияний, в единстве взаимосвязей архитектурных конструкций и пространственно-планировочных решений.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что впервые в китайском и российском искусствознании столь широко и полно представлена эволюционная картина развития различных видов архитектурного декора в его связи с религиозно-философскими воззрениями своего времени, во взаимовлиянии различных сопредельных культур, в разнообразной архитектурной типологии – дворцовой, погребальной, жилой. Эволюция архитектурного декора рассматривается в системе традиционно использовавшихся материалов, в формировании, становлении и развитии технико-технологических приемов, и их влиянии на художественное формообразование.

Методология исследования определена широким кругом обозначенных проблем, для решения которых использован комплексный подход, включающий общенаучные и специальные искусствоведческие методы научного исследования. Необходимое погружение в историческую

ситуацию каждого периода с характеристикой религиозно-философских взглядов, социальной структуры общества и т.п. потребовало метода культурно-исторического исследования. В художественном анализе сохранившихся произведений архитектуры и отдельных артефактов был применен метод формально-стилевого анализа, который позволил выявить характерные принципы формообразования в архитектурном декоре, особенности колористической организации, рассмотреть разнообразные художественные эффекты в сочетании различных материалов и техник. Иконографический метод был необходим в процессе исследования символики орнаментального декора и сюжетных композиций, связанных с различными религиозно-философскими системами. Иконологический метод позволил представить комплексную картину эволюции архитектурного декора, исходя из сохранившихся артефактов и текстов архитектурных и живописных трактатов, воспринимая орнаменты и мотивы как сложившуюся систему в различных иерархических структурах общества Древнего и Средневекового Китая.

Положения, выносимые на защиту:

1. Эволюция архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая прошла длительный путь и демонстрирует в различные исторические эпохи сложный процесс отбора материалов и технологий, художественного формообразования, связанных с развитием религиозно-философских учений их семантикой и символикой образов, формированием архитектурной типологии, сложением системы пространственно-планировочных и конструктивных особенностей архитектуры.

2. В эпоху Древнего Китая в традиционной декоративной системе китайской архитектуры происходит окончательный отбор материалов и техник: металла (техника литья), дерева (резьба в виде невысокого рельефа), керамики (в технике оттиснутых рельефов и скульптур), камня (резьба в виде невысокого или гравированного рельефа и скульптур), полихромной росписи

(окраска одним цветом, орнаментальные росписи, стенопись). Это было начало нового этапа в формировании целостной системы китайского архитектурного декора, которая будет неустанно совершенствоваться в процессе своего развития в течение последующих двух тысяч лет.

3. В эпоху раннего Средневековья в связи с усовершенствованием деревянных конструкций происходит смещение акцентов в используемых материалах: конструктивные металлические элементы декора отходят на второй план, но при этом увеличивается доля резного декора (в камне и керамике) и расписного декора. Период Вэй-Цзинь и Южных и Северных династий в полихромном живописном декоре происходит процесс отделение окраски и орнаментального живописного декора от сюжетных монументальных живописных композиций, что определило дальнейшее развитие стенописи как отдельного самостоятельного вида монументально-декоративной живописи.

4. В эпоху раннего и зрелого Средневековья, в связи с проникновением в Китай иноземных религиозных учений, в архитектурном декоре утверждаются новые мотивы и образы, которые, однако, успешно интегрируются в уже сложившуюся декоративную систему, обогащая, но, принципиально не изменяя её. Ввиду этого периоды от Вэй-Цзинь и Тан и Сун являются временем окончательного становления китайского архитектурного декора и его связи с архитектурной типологией и конструктивной основой.

5. В период позднего Средневековья смещаются акценты в техниках и материалах в сторону большей декоративной насыщенности и полихромии, интересом к объемно-пространственным эффектам. Увеличивается роль деревянного резного декора, конструкции усложняются, становятся объемными, составными, узоры – роскошными и разнообразными. Более активно используется раскраска, позолота и сочетание с другими материалами. Возрастает роль живописного декора, в период Мин он

сформировался в высоко стандартизованную и поделенную на ранги систему, которая в эпоху Цин все более насыщается разнообразными орнаментальными композициями, позолотой и цветовыми оттенками. Однако, следуя закату феодального общества, начиная со среднего периода династии Цин, искусство полихромной росписи постепенно клонится к упадку.

6. В эпоху позднего Средневековья отмечается тенденция к образованию самостоятельных локальных форм архитектурного декора: керамических панно и декоративных керамических вставок, полностью керамических, а также бронзовых и чугунных литых малых архитектурных объектов и декоративной скульптуры, что повлияло на характер архитектурного декора, в большей степени, основывающимся на координационном принципе формообразования.

Теоретическая и практическая ценность диссертации.

Выводы и материалы диссертационной работы могут быть полезны в теоретической и практической реставрационной деятельности архитекторов, скульпторов, художников. Богатый тысячелетний опыт развития архитектурного декора может быть использован в современном проектировании и архитектурной практике строительства в Китае. Традиционные принципы архитектурного декорирования Китая могут быть интересны ученым, занимающимся историей архитектуры и декоративно-прикладного искусства Китая, а также современным архитекторам в их проектной деятельности, художникам-реставраторам в восстановлении памятников древности.

Исследование базируется на обширной источниковой базе – археологических находках, музейных экспонатах и литературных источниках. Впервые выстроена стройная научная картина развития архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая в контексте религиозно-философских направлений каждого исторического периода с анализом

архитектурной типологии, конструктивно-планировочных решений построек и погребальных комплексов, с выделением художественных и технико-технологических особенностей каждого традиционно используемого материала декоративной отделки архитектуры.

Апробация результатов исследования: выводы и основные результаты изложены в выступлениях на конференциях в докладах, отражены в опубликованных статьях:

1. Жэнь Няньчэнь. Декоративное оформление дворцового зала Наньсюнь музея Гугун. Символика орнаментов, композиционные и колористические особенности // МЦНС «Наука и просвещение». Сборник XVI Международного научно-исследовательского конкурса: лучшая студенческая статья 2018. Пенза, 2018 С. 233-240. Диплом победителя 1 степени.
2. Жэнь Няньчэнь. Бронзовое литье в архитектурном декоре ранней Шан. Конструктивные и художественные особенности // Вестник МГХПА «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». 2/2018. М., 2018. С. 173-185.
3. Жэнь Няньчэнь. Влияние иконописи на формирование школы китайской живописи в технике темперы // Вестник МГХПА «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». 3/2018. М., 2018. С. 315-318.
4. Жэнь Няньчэнь. Типология и декор архитектурных терракотовых моделей из Ханьских погребений Китая III в. до н.э. – III в. н.э. // Вестник МГХПА Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». 1/2019. С. 276-290.
5. Жэнь Няньчэнь. Металлическая архитектура Китая позднего Средневековья: типология и художественные особенности // Архитектон, №4 (72). Декабрь, 2020.

- 6. Zhen, Nyanchen, T.G. 2020. The use and artistic features of Xuanzi polychrome painting in the Ming and Qing dynasties. Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 16, no 3.**

Научные конференции и выступления.

Были сделаны доклады на научно-практических конференциях:

1. Жэнь Няньчэнь. Архитектурный декор времени правления династии Чжоу. Техники, материалы, художественные особенности. Конференция «Научная весна-2018» в Институте искусствознания, апрель 2018 г.
2. Жэнь Няньчэнь. Декоративные мотивы в китайской архитектуре эпохи Шан. Конференция, посвященная памяти В.Д. Дажиной «Синтез искусств в пространстве современной жизни». МГХПА им. С.Г. Строганова, ноябрь 2017 г.
3. Жэнь Няньчэнь. Анализ и тенденции развития китайской темперной живописи в будущем. Форум докторов общегосударственных высших художественных университетов в Китайском Наньтунском университете, май 2018 г.
4. Мастер-классы в Китайской художественной академии им. Ли Кэжэня в Пекине.

Диссертация состоит из введения, четырёх глав, библиографии, приложения и альбома иллюстраций.

Глава 1. Зарождение китайской архитектуры и её декоративное убранство в Древний период

Первобытное общество, эпоха Ся – 7000 г. до н.э. до 1600 г. до н.э.

Эпоха Шан – 1600 г. до н.э. до 1046 г. до н.э.

Западная и Восточная Чжоу – 1046 г. до н.э. до 256 г. до н.э.

- период Весен и Осеней – 770 г. до н.э. до 403 г. до н.э.

- период Сражающихся царств – 402 г. до н.э. до 221 г. до н.э.

Эпоха Цинь – Хань – 221 г. до н.э. до 220 г.

Зарождение архитектуры на территории Китая начинается со времени первобытного общества на завершающем этапе эпохи неолита. В это время китайская жилая архитектура представлена землянками и глинобитными домами с деревянным каркасом, тростниковой крышей и глинобитным крыльцом. С точки зрения эволюции архитектурного декора этот путь можно обозначить как движение «от ничего до всего». Вначале это простейшая роспись стен в эпоху Ся, далее в период Шан строители начали использовать резьбу по дереву и бронзовые украшения, а появление керамической черепицы в эпоху Западной Чжоу заложило основу для великолепного декора крыш в последующие времена. От периода Весен и Осеней и Сражающихся царств до эпох Цинь и Хань прекрасная керамическая черепица, резьба по дереву и бронзовые элементы декора уже начали широко использоваться в оформлении разнообразных зданий. Все более красивой и сложной становится архитектурная полихромная роспись. К концу эпохи Восточной Хань сложилась законченная система архитектурного декора, включавшая полихромную роспись, резьбу по дереву, камню, керамические и металлические элементы декора.

1.1 Архитектура Китая и ее декоративное оформление в первобытный период и в эпоху Ся

Зарождение архитектурного декора связано с появлением жилищ, которые в первобытную эпоху были главным типом наземных построек. Китайская архитектура появилась в эпоху раннего неолита, тогда её главными формами были пещерные жилища и так называемые «гнездовые жилища» (т.е. постройки на дереве, напоминающие птичье гнездо, защищавшие от сырости и диких зверей). В одном древнем тексте говорилось: «В глубокой древности народу было мало, а птиц и зверей много; люди не могли одолеть птиц, зверей и пресмыкающихся. Появился святой, который, соединив куски дерева, построил жилища, дабы избежать опасностей. Народ был доволен им и сделал его правителем, его прозвали Ю Чао Ши (т.е. «Господином или родом, живущим в гнездах)» [108, с. 248]. Считается, что данный текст является описанием первого строительного опыта жилой архитектуры. Первоначальной формой «гнездовых жилищ» был дом на одном отдельном дереве, затем они постепенно развились в постройки на нескольких соседних деревьях с целью расширения жилой площади, а еще позже на земле ставили сваи, на которых возводилось жилище. Основная конструкция состояла из множества свай на нижнем уровне, расставленных как палисад, поддерживающих второй этаж (ил.1). Первый этаж обычно использовался в качестве хлева, а второй - для жилья и хранения вещей. Такое свайное жилище называлось ганьлань (кит: 干栏) (ил.2), сегодня его примитивные формы по-прежнему можно встретить на юге Китая (ил.3).

Второй тип древней жилой архитектуры – это пещерное жилище. По мере своего развития люди выходили из природных пещер и начинали сами копать пещеры для жилья. На севере Китая широких равнин больше, чем на юге, обладающем множеством лесов и рек, поэтому здесь гнездовые жилища явно не могли удовлетворить потребности в жилье постоянно растущего населения. Потому люди выкапывали вертикальные землянки на равнинах

(ил.4), а в склонах гор – поперечные пещеры (ил.5). В то время такая форма жилья была основной, например, поперечные пещеры Яодун (ил.6), которые существуют на севере и северо-западе Китая и по сей день. В своем трактате Мо-Цзы (Мо Ди, 470 г. до н.э. - 391 г. до н.э., мыслитель и философ в эпоху Сражающихся царств) написал: «Когда в древности люди не знали домов, они копали пещеру вблизи горы и жили в ней. Сырость от земли вредила здоровью людей, поэтому появился святой и построил дом» [78, с.50]. Это означает, что древние люди осознали вред сырости для здоровья, когда жили в пещере, и поэтому начали строить дома. Процесс развития от землянки до дома был долгим (ил.7). По археологическим раскопкам можно увидеть, что полупещерное жилище в качестве переходной формы от землянки до дома появилось в среднюю эпоху неолита (ил.8). Полупещерное жилище – это когда вертикально выкапывалось пространство подходящего размера, затем строилась низкая стенка на границе между поверхностью земли и полом, а затем наверху устанавливалась крыша. Таким образом, сформировалась наполовину наземная, наполовину подземная архитектура, которая широко использовалась в среднюю эпоху неолита.

Возведение стены уже говорило о желании огородить пространство, что обусловило появление первобытной наземной архитектуры. Из археологических раскопок мы можем узнать, что она появилась в среднюю эпоху неолита. Сначала делали деревянный связанный каркас, затем возводилась сама стена из смеси глины с травой, а верхний слой был из тонкого слоя глины. Когда стена высыхала, её поверхность спекалась с остальными слоями при помощи обжига. Стена, возведенная таким методом, в определенной мере обладала противопожарными функциями, а также теплоизоляцией и влагоустойчивостью, а твердая гладкая поверхность предоставляла возможность для декорирования росписью.

В конце неолитической эпохи уже появляется наземное строение, называемое «большой дом» (ил.9). В отличие от других наземных строений

эпохи неолита, внутри такого дома имелось деление на комнаты. Отсюда берет начало и главный архитектурный тип постройки следующей эпохи Ся, называемый “шиши” (кит. 世室, большой дом) (ил.10).

В эпоху Ся, в развалинах существовавшего тогда древнего города Эрлитоу, располагавшегося возле современного города Яньши провинции Хэнань, были обнаружены руины подобного дворцового здания. Результаты раскопок показали, что это одно большое дворцовое здание, имевшее много комнат. Передний зал его являлся самым большим, другие помещения были размерами поменьше, что соответствует описаниям в письменных источниках зданий типа “шиши” [146, С.666]. Это здание было построено на фундаменте, сделанном из утрамбованной земли, крыша была четырехскатной, покрытой соломой. Ворота выходили на юг, между залом и воротами была площадь, которую замыкала галерея. В эпоху Ся одно здание было многофункциональным. Там проводились аудиенции, были комнаты для проживания, в отдельных помещениях совершали жертвоприношения.

Что касается *архитектурного декора*, то в первобытную эпоху он был представлен тремя видами: лепной рельеф, полихромная роспись и полихромный лепной рельеф (комбинация двух предыдущих).

Так называемый лепной рельеф – это изготовление простых объемных орнаментов в процессе возведения стены, главным образом в виде полосовидных, точечных, ячеистых, а также в форме конических выступов и т.п. Такие орнаменты встречаются в развалинах домов неолитической культуры Баньпо и Цзянчжай в городе Сиань (провинция Шэньси) и культуры Хуншань близ деревни Нюлянхэ провинции Ляонин. Развалины Баньпо и Цзянчжай находятся в одном регионе, их артефакты дублируют друг друга, поэтому стили и формы строительных элементов из этих раскопок сравнительно похожи. Орнаменты были трех видов: риски, выполненные надавливанием пальцами и ямки-углубления, они вместе образовывали различные комбинации узоров (ил.11), которые были довольно

простыми и примитивными, а их местом расположения была внешняя поверхность дымовой трубы (фрагменты из раскопок развалин Баньпо).

Фрагменты лепного декора из развалин культуры Хуншань более утонченные, орнаменты также включают ячеистые, полосовидные и конические выступы (ил.12), но полосовидный орнамент был вылеплен на поверхности стены в объемной квадратной либо полукруглой форме. Возможно, он подражал деревянным элементам. А в декоре с ячеистыми и конусовидными орнаментами усложняется ритмическая организация: один элемент был вогнутым, а другой выпуклым, отверстия и конические выступы одинаковых размеров располагались регулярно, мерно, что означало более развитое художественное мышление и более высокую технологию глиняной лепки в эпоху культуры Хуншань.

Что касается местоположения декора в архитектуре, то на задней части фрагментов с полосовидным и ячеистым орнаментом была деревянная отделка – это значит, что они являлись частями стены и плотно прилегали к деревянному каркасу. Фрагмент с орнаментом в виде конических выступов был в форме кольца, диаметр нижней части больше, чем верхней, а внутренняя часть была наклонена по отношению к внешней. Должно быть, это был элемент конструкции в форме столба. Учитывая места в здании, которые могли бы иметь похожую функцию, то назначение этого элемента должно быть сходным с используемым в последующие эпохи основанием столба.

Уникальной находкой, подтверждающей развитое художественное мышление народов культуры Хуншань и освоение пластики, является самое раннее произведение глиняной скульптуры в Китае – “статуя Богини” (ил.13).

Полихромная роспись появилась в завершающую эпоху неолита, позже, чем лепной рельефный декор. Как и вышеописанные фрагменты настенной лепки, сохранившиеся фрагменты полихромной росписи первобытного

общества также были найдены при раскопках руин “храма Богини” культуры Хуншань близ деревни Ньюлянхэ. Красным, коричневым и белым (в отчете о раскопках был упомянут желтовато-белый, но исходя из фотографий и времени использования красителей, то скорее всего это был тонкий слой белого), были нанесены геометрические узоры. Различимы орнаменты в форме гор, традиционные китайские орнаменты в виде водоворота и треугольные орнаменты (ил.14). Из отпечатков в виде текстуры травы и древесины на обратной стороне можно понять, что они были частями стены.

Последний тип декора является комбинацией первых двух. Пример полихромного вылепленного рельефа можно увидеть на фрагменте, найденном в развалинах неолитической культуры Луншань в деревне Таосы около города Сяньфэнь провинции Шаньси (ил.15). На стене сначала было сделано покрытие из извести, а потом нанесен геометрический орнамент в виде рисок. Покрытие известью широко использовалось еще в эпоху первобытного общества. Зарождение трех вышеописанных форм декорирования небезосновательно, оно имеет под собой определенную базу мастерства и искусства, и этой базой является керамика. В неолитическую эпоху развитие гончарного ремесла переживало расцвет во многих регионах земного шара. Это так называемая неолитическая революция. В ранний период в Китае цвета керамики были однообразными, орнамент проявлялся только с помощью лепки основы и нанесения рисок на поверхность (ил.16), а в позднюю эпоху риски уже сменились росписью (ил.17). Можно сказать, что использование первобытного архитектурного декора было непосредственно связано с развитием гончарного искусства.

Таким образом, в эпоху Ся архитектурный декор имел два вида: полихромную роспись и углубленный и вылепленный из глины рельеф.

Приняв во внимание, что найденные при раскопках в развалинах в деревне Эрлитоу около города Яньши провинции Хэнань изделия из нефрита были покрыты сложной резьбой, можно утверждать, что если весьма

развитым было мастерство резьбы по нефриту, то можно предположить, что также была развита и резьба по дереву. Поэтому декорирование деревянной резьбой каркасов строений и других деревянных элементов архитектуры было вполне выполнимым. Что касается металлических украшений, хотя в эпоху Ся бронзовая утварь уже появилась, способ ее изготовления был примитивнее, а в отношении использования таких предметов в области архитектурного декора, вероятно, это и вовсе было невозможным.

1.2. Архитектурные конструкции и декор в эпоху Шан.

Династия Шан, как вторая в истории Китая рабовладельческая династия, была основана в 1600 году до нашей эры. В это время, по сравнению с предыдущей эпохой, значительно возрос уровень строительного мастерства и художественного ремесла, обострилось и классовое расслоение общества. Выделившейся из родоплеменной среды правящей аристократии для повышения качества жизни и демонстрации своего статуса, а также для проведения придворных церемоний, требовались величественные и пышные здания. К наступлению эпохи Шан постройки стали масштабнее, чем в предыдущую эпоху. Материалы, система декора и расположение его в архитектуре тоже усложняются. Династия Шан, которая пришла на смену Ся, в отношении развития архитектуры находилась на промежуточном этапе от примитивных построек до более сложных архитектурных конструкций и пространственной организации архитектуры, до разнообразного и сложного декоративного оформления, что во многих аспектах значительно повлияло на последующие эпохи. По результатам современных археологических раскопок можно понять, что наибольшее различие между зданиями в эпоху династии Шан и предыдущими эпохами состоит лишь в том, что их фундамент был выше, а вокруг фасада со всех четырех сторон возводилась галерея, называвшаяся «се» (кит. 榭), (ил.18), которая служила для защиты фундамента. Главные постройки возводились на грандиозном фундаменте из

утрамбованной земли, стены были глинобитными на деревянном каркасе.
[149, с. 111-120]

Согласно письменному памятнику доцинской эпохи «Записки об исследованиях ремесел» (V век до н.э.), строения династии Шан представляли собой «постройки с двухъярусными четырехскатными крышами» (кит: 四阿重屋) (ил.12). [37, с.80] Фундамент и ступени делали из утрамбованной земли, а двухъярусные крыши с загнутыми краями, покрытые соломой, являлись прототипом последующей двухъярусной вальмовой крыши (ил.19).

В плане функциональности архитектурная планировка эпохи Шан уже в основном соответствовала принципам «переднее – для аудиенций и работы, заднее – для проживания, левое – для жертвоприношения предкам, а правое – для жертвоприношения богам земли (Шэ, кит.社) и хлеба (Цзи, кит.稷) (кит.前朝后寝、左祖右社)». Таким образом, южная и северная часть здания были предназначены для работы и проживания, а восточная и западная часть – для жертвоприношений. Такая планировка окончательно сформировалась позже, в эпоху западной Чжоу и была унаследована следующими династиями.

Об архитектуре и архитектурном декоре эпохи Шан мы можем судить на основании археологических раскопок и письменных памятников.

Сначала в постройках архитекторы эпохи Шан использовали соломенные крыши, поэтому, чтобы крыша не протекала, а солому не сдувало ветром, на ней нужно было установить конек, что, в свою очередь, требовало особого крепления. Для дворцовых строений еще нужно было учитывать эстетическую составляющую. Если рассматривать археологические находки бронзовой утвари, например, крышку квадратного бронзового сосуда (кит.偶方彝) из спальни Фу Хао (кит.妇好 супруга правителя царства Шан У Дина, она была известна как военачальница и жрица) (ил.21), то можно увидеть, что в то время щели между связками

соломы на четырехскатных крышах дворцов были закрыты коньками, украшенными резьбой и росписью. Принимая во внимание то, что во времена династии Шан еще не использовалась керамическая черепица, то эти коньки должны были быть вырезаны из дерева.

В Китае с древних времен существует понятие «смело смотреть смерти в глаза», поэтому структура погребальной камеры, внутренний и внешний саркофаги, погребальный инвентарь в определенной степени являлись отражением жизни хозяина гробницы. И, вследствие этого, сегодня археологические находки из захоронений имеют для нас чрезвычайно высокую ценность в плане восстановления древней архитектуры и её декора. В руинах городов Паньлун и Аньян в гробницах периода Шан были обнаружены следы досок от саркофагов, украшенных резьбой и росписью (ранее имевшийся деревянный саркофаг уже полностью истлел, но на почве остались отпечатки узоров и краски росписи) (ил.22). Орнаменты в основном представляли изображение мифологического существа Таоте, дракона, цикады, свернувшегося безрогого дракона, в росписи преобладали черный и красный цвета. В связи с этим мы можем предположить, что использовавшиеся для украшения зданий способы резьбы и росписи уже были весьма распространенными, преобладающими цветами также были красный, белый и черный, что связано с технологией получения и долговечностью красителей. Найденные в руинах столицы Инь у города Аньян фрагменты росписи (ил.23) также подтверждают это предположение. Очевидно, что описанные [68, с.515] в литературных памятниках строения эпохи Шан как «дворцы с узорами, резьбой и полировкой, залы с прекрасными вышитыми тканями», отнюдь не голословны. Кроме того, в доциньских письменных источниках также имеются записи о форме украшения «дяоцян». Известный археолог Ян Хунсюнь считает, что эти «дяоцян», упоминаемые в доциньских источниках, должны обозначать резьбу и роспись на стенах строений [149, с.127]. Так как записи о данном

искусстве также охватывают эпохи Ся и период Весен и Осеней, то можно считать, что такой тип архитектурного декора являлся традиционным. В свою очередь, в эпоху Шан, которая занимала положение между эпохами Ся и периодом Весен и Осеней [117, с.104], также применялся этот способ украшения.

Металлический декор. Для декорирования архитектуры в эпоху Шан использовали более нарядные бронзовые украшения, выполненные с высоким мастерством, которые также указывали и на высокий социальный статус аристократии. На данный момент существует 2 вида металлических архитектурных элементов эпохи Шан, обнаруженных в раскопках. Первый тип – бронзовая прокладка “тунчжи” (ил.24), найденная в развалинах столицы династии Шан Иньсуй в городе Аньян провинции Хэнань. Она ставилась между столбом и каменным основанием для защиты деревянного столба от сырости. Соответствующие данные показали, что на её поверхности сохранились следы росписи, поэтому такая прокладка должна была выполнять и определённую декоративную функцию. Вторым видом является бронзовый архитектурный элемент (ил.25), найденный в развалинах эпохи Шан в деревне Сяошуанцзяо около города Чжэнчжоу провинции Хэнань. Этот элемент спереди квадратной формы, с загнутым сверху и снизу краем около 3,4 см и с каннелурой на верхнем загибе. На правой и левой гранях расположено по отверстию 6х4,2 см, внутри отверстия загиб около 1 см. Если смотреть сверху, то элемент выглядит U-образным. Данный элемент резко отличается от другой бронзовой утвари. Так как рядом были обнаружены крупные остатки стилобата из утрамбованной земли, то можно заключить, что эта вещь была элементом архитектуры.

Что касается декоративного оформления данных бронзовых элементов, то спереди были узоры с изображением хищного зверя, что также можно называть узором «Таоте». Кроме выпуклых точек на месте расположения глаз, остальные узоры были выгравированы. С боков также изображена

гравированная композиция «схватка дракона и тигра со слоном» - данный сюжет означает «покорение, подчинение». Древнее название территории провинции Хэнань – Юйчжоу (豫州), где иероглиф «юй» (豫) обозначал «гигант среди слонов» (象之大者, иероглиф 象- означает слон) [101, с.459]. Археологические находки в слоях эпох Ся и Шан свидетельствуют, что на территории провинции Хэнань когда-то было множество слонов, а люди эпохи Шан также приручали и выращивали слонов. Поэтому можно предположить, что узоры со слонами являются символом Хэнаня. В эпоху династии Шан границы царства были сосредоточены вокруг Хэнаня, и поэтому победа слона над драконом и тигром обозначает, что народ Шан покорил это место.

Что касается места установки и функции данных бронзовых элементов, то существует три мнения: первое – установка на выступающей части балки крыши, то есть подобно декору в виде животных “таошоу”, впоследствии устанавливавшихся на зданиях. Во время установки лицевая сторона была направлена вперед, два квадратных отверстия по бокам использовались для вставки клиньев (ил.26), [124]; второе – в качестве украшения и защиты основания воротного столба двери, которые устанавливались попарно с передней стороны дверной рамы. Каннелюры сверху использовались для того, чтобы установить переднюю деревянную дверную раму. Квадратные отверстия по бокам и загибы с остальных трех сторон (сверху, снизу и сзади) были нужны для того, чтобы сохранять расстояние между бронзовым элементом и деревянным основанием, что, в свою очередь, было необходимо для циркуляции воздуха, а также для защиты от сырости и повреждения насекомыми (ил.27), [92]. Третье мнение – установка в центральной части порога, лицевой стороной вперед. Такой U-образный элемент как раз совпадал с нижней частью дверных створок, а квадратные отверстия с двух сторон использовались для соединения левой и правой части порога (ил.28), [134].

Если смотреть с точки зрения расположения декора и обработки поверхностей, то присутствие узоров спереди и по бокам бронзового элемента, каннелюры сверху и сравнительно грубая обработка снизу и сзади, позволяют сделать вывод о том, что данный элемент устанавливался в том месте, где видимыми были передняя сторона, бока и верх, а низ и задняя поверхность были закрыты землей и стеной. Учитывая имеющуюся массу и структурные детерминанты, можно отрицать первую версию, так как со всех сторон, кроме переда, есть загибы, что не позволяет элементу полностью совпасть с местом установки. Этот элемент значительно отличается от металлических архитектурных элементов, использовавшихся в последующие эпохи, например, от «цзингана» (кит. 金缸) (украшения бронзовой консоли) (ил.29) периода Весен и Осеней, или медного «доугуна» (консольная капитель, переходящая в карниз) (ил.30) периода Сражающихся царств. Принимая во внимание появившийся впоследствии способ добавления вентиляционных отверстий в плотно закрытые деревянные структуры, вторая версия обретает определенную рациональность. Но остается главный вопрос – если элемент использовался для украшения основания воротного столба, то он должен был быть парным. На данный момент два элемента из одних и тех же руин были найдены в разных местах и использовались каждый отдельно, и кроме того, на одном орнамент в виде гравировки, а на другом – рельефа, материалы и составы тоже отличаются. Поэтому представляется невозможным то, что эти элементы принадлежат одной группе, хотя, конечно, возможно и то, что прошло слишком много времени, и другие части просто потерялись.

В конце концов, последняя, третья версия о том, что элемент устанавливался в средней части порога, более соответствует выводу о его отдельном использовании и объясняет функцию его вогнутой части. Кроме того, загибы с задней стороны и боков увеличивают прочность элемента, что предотвращает деформацию в процессе использования. Только если с обеих

сторон элемента был порог, то он бы частично закрыл узоры на боках и нарушил целостность изображения; если бы он использовался только в поперечном сечении с гладкими досками с двумя квадратными отверстиями на концах в качестве порога, то частично утратил бы функцию порога, что и является спорным местом в третьей версии. Конечно, не исключено, что элемент использовался на внешних дверях, где не устанавливался порог, а в середине элемента устанавливалась деревянная свая, соприкасающаяся с землей, и в два квадратных отверстия можно было вставить клинья, чтобы закрепить элемент на свае.

Резюмируя вышесказанное, чтобы объяснить применение данной конструкции, нужно удовлетворить условие видимости передней и задней сторон, верха и боков, и, кроме того, дать рациональное объяснение двум квадратным отверстиям с боков. На данный момент вторая и третья версия более или менее рациональны, но для доказательств требуются дальнейшие раскопки. Конечно, не следует исключать и вероятности, что с проведением раскопок имеющееся определение о функции данного элемента будет опровергнуто.

1.3. Архитектурный декор периода правления династии Чжоу

В 1046 г. до н.э. У-ван (Цзи Фа), предводитель пришедшего с северо-запада племени Чжоу, в союзе с другими племенами разгромил многочисленную армию правителя династии Шан, что ознаменовало становление династии Чжоу, которую также называют «Западная Чжоу». Западная Чжоу была государством на основе рабовладельческого строя, которое в тот период уже имело начальные признаки феодального строя. В то время происходило формирование модели традиционной государственной системы и идеи Китая. Династия Чжоу оказала глубокое и разнообразное влияние на будущее государственное устройство и культуру Китая. Кроме того, с архитектурной точки зрения, строительство с четко определенными функциями было официально сформировано во время Западной Чжоу. Это

результат преемственности культуры предыдущих эпох, что оказало значительное влияние на развитие искусства последующего времени.

Если классифицировать архитектуру по функциям, то сооружения династии Чжоу можно разделить на дворцовые и культовые постройки, а если по конструкции – то на здания с высокой платформой и на здания, сооруженные на сваях. На платформах возводились дворцовые и культовые постройки, на сваях в основном сооружались парковые павильоны. По сравнению с постройками династии Ся и Шан, масштаб в целом и общая площадь зданий эпохи Чжоу значительно увеличивались вследствие повышения общего строительного уровня архитектуры и развития общества. Однако археологические раскопки подтверждают, что в основном архитектура той эпохи была одноэтажной, отдельные двухэтажные постройки возводились только на фундаментах из утрамбованной земли. Существовавшие в то время технологии возведения деревянных конструкций были ещё недостаточно совершенны для постройки многоэтажных зданий. В целом, высота сооружений определялась высотой платформы из утрамбованной земли.

В настоящее время обнаружены и раскопаны десятки руин дворцов периода династии Чжоу, которые распределены по всей стране и охватывают всевозможные типы дворцов, от императорских до дворцов феодалов. Эти сооружения строились в виде ансамбля зданий, расположенных на большой возвышенности из утрамбованной земли, они располагались в соответствии с определенными правилами и были соединены галереями (ил.31). В период династии Западной Чжоу «этикет» (禮, «ли» - этикет, церемония) был основным понятием социальной культуры и иерархической лестницы в общественном устройстве, на самой высокой ступени которой стоял император. В связи с этим площадь и размер всех построек соответствовали канонам, указанным в «Книге этикета» эпохи Чжоу (другое название – «Чжоуские ритуалы»). Однако, когда Пин-император (Цзи Ицзю – первый

император династии Восточной Чжоу) перенес столицу в Лоян, власть на некоторое время пришла в упадок, что повлияло и на «систему этикета», то есть общие правила уже не соблюдалась всеми подчиненными государствами. Вассальные государства старались обойти друг друга, чтобы показать свою силу, они сооружали все более высокие дворцы, что, в свою очередь, способствовало развитию и совершенствованию технологий строительства, а также старались наиболее пышно украсить здания, что отразилось и на характере архитектурного декора.

Культовая архитектура династии Чжоу в основном включала четыре типа: храмы предков, здания для поклонения божествам, гробницы и алтари. В период Западной Чжоу культовое здание «Светлый зал (明堂)» использовалось императором как место для жертвоприношений Небу, а также в качестве большого зала для аудиенций во дворце. В традиционной китайской культуре «Небо» и является «Дао», которое управляет всем в мире, а император считается «Сыном Неба», и он от имени небес управляет всем государством. Поэтому на протяжении всей истории Китая императоры придавали большое значение всем сооружениям, служащим для жертвоприношений Небу. Можно сказать, что поклонение Небу – это самый высокий уровень жертвоприношений в Китае. Согласно историческим источникам такие храмы, строившиеся в эпоху Западной Чжоу, были круглой формы на квадратной возвышенности, символизируя соединение Неба и Земли. Эти архитектурные формы были схожи с храмами предков и залами для жертвоприношений, они в равной степени относятся и к зданиям на высокой платформе (ил.32). Имеются лишь незначительные отличия у залов для жертвоприношений, где высокая насыпь из земли являлась гробницей. Кроме археологических раскопок залов для жертвоприношений в гробницах также были найдены медные таблички «Карта гробницы короля царства Чжуншань» (ил.33).

На основании современных раскопок известно, что алтари династии Чжоу также сооружались на утрамбованной почве, но не имели деревянных конструкций.

По сравнению с предыдущей эпохой Шан, архитектурный декор династии Чжоу был намного более богатым. Из-за отсутствия наглядных примеров, таких как сохранившаяся архитектура либо очень подробные записи, сложно сделать вывод о различии между декором дворцов и культовых зданий династии Чжоу. Можно лишь предположить, что они, возможно, перекликались между собой. На основании текущих археологических исследований и исторических документов известно, что архитектурный декор династии Чжоу в основном был пяти видов и включал: керамическую отделку, отделку металлами и деревом, полихромную роспись, кирпичный и каменный декор.

Керамический декор. Во-первых, следует подчеркнуть, что керамическая отделка в архитектурном декоре династии Чжоу была представлена инновационным типом – черепицей, которая отвечала функциональным требованиям сохранения тепла, не пропускала воду, была достаточно прочной, а также создавала новые декоративные возможности для украшения архитектуры.

Самыми ранними археологическими находками черепицы являются образцы, обнаруженные при раскопках в деревне Фэнчу уезда Цишань, провинция Шэньси, относящиеся к периоду ранней Чжоу – переходному периоду от поздней Шан к западной Чжоу. Черепица этого времени относится к коньковой и подразделяется на два типа: черепицу, лежащую вогнутой стороной или выпуклой стороной вверх. Вогнутая черепица, с отверстиями для продевания веревки и крепления узлами, устанавливалась либо на месте излома крыши, либо на пересечении двух соседних крыш (ил.34.1). Выпуклая же черепица привязывалась к шляпкам гвоздей и выкладывалась на коньке (ил.34.2). Со временем способ крепления черепицы

также поменялся с крепления веревкой (продевание в отверстия и узлы) на склеивание при помощи штукатурки. Поэтому отверстия и шляпки гвоздей также сменились на опорные гвоздики и конусы (ил.34.3). Кроме того, карнизы для отвода воды с кровли также начали устанавливать в один ряд с черепичными плитками (ил.34.5). Структура крыш этого периода очень похожа на отделку глазурованной черепицей типа «обрезка краев», появившейся позднее. Два вида черепицы, похоже, имели общий источник происхождения (ил.35). Широкое применение черепицы не только на коньке, но и в кровле датируется приблизительно средним периодом династии Чжоу, доказательством чему служат руины Чжаочэн в уезде Фуфэн провинции Шэньси. В то время кроме коньковой черепицы также имелась плоская и полукруглая черепица, которая использовалась для покрытия большой поверхности.

Полукруглая черепица укладывалась поверх плоской и затем склеивалась при помощи штукатурки. В те времена полукруглая кровельная черепица была более крупной по сравнению с плоской, но в визуальном плане не было такого эффекта скупенности, как в более поздних вариантах. Черепица украшалась тисненым рельефным орнаментом, в ранний период отделка в основном была представлена сетчатыми и витыми орнаментами. В более поздние периоды начали применять треугольные узоры, фестоны, орнаменты в виде стилизованной цикады, орнамент, символизирующий громовые стрелы. Наиболее известными являются фрагменты крупной черепицы, обнаруженные в руинах столицы царства Янь Сяду (下都) эпохи Сражающихся царств (ил.36). Передняя часть черепицы любого вида устанавливалась как опорный элемент – круглая черепица на внешней поверхности украшалась различными тиснеными орнаментами или рисунками. Позднее эта традиция все время поддерживалась.

Круглая черепица Западной Чжоу относительно проста: обычно гладкая или сетчатая с линейным рисунком, схожая с черепицей периода ранней

Чжоу (ил.37). Исследования подтверждают, что на такую круглую черепицу с гладкой поверхностью наносились узоры, а к периоду Восточной Чжоу они становились все более богатыми и обильными. Встречалась даже имитация рельефного декора бронзовых изделий, например, узор с изображением Таоте. Однако, в отличие от другого декора этого периода, на круглой черепице изображались в основном стилизованные растительные и зооморфные орнаменты, а также геометрические фигуры (Например: орнамент в виде таоте, дракона, оленя, облака и т.д.). Данный вид черепицы подразделяется на собственно круглую, полукруглую форму, а также подковообразную. В период Западной Чжоу в большей степени применялась полукруглая черепица, в период Восточной Чжоу - круглая и полукруглая. Подковообразная черепица относилась к черепице специальной формы, которая использовалась в верхней части сооружений (ил.38). Верхняя часть круглой черепицы прочно крепилась при помощи гвоздей, которые также различались по форме и структуре. Среди них были крупные вертикальные гвозди и более мелкие, которые не так выделялись в визуальном плане, но на обоих видах были орнаменты (ил.39).

Кроме черепицы в уезде Пиншань, провинции Хэбэй, также были найдены прочие керамические элементы, относящиеся к царству Чжуншань, такие как керамические «доугуны» (кронштейны), на внешней поверхности которых орнаменты отсутствовали. Они главным образом служили в качестве опорных элементов. Были обнаружены и керамические дощечки, схожие с керамическими водосточными сливами в виде головы дракона (ил.40).

Металлический декор. Что касается металлического декора, то эпоха Чжоу была процветающей в этом отношении. Если выделить наиболее характерные формы металлического архитектурного декора эпохи Чжоу, то это будут «цзиньган» и «пушоу сяньхуань» (кит. 铺首衔环, украшения в виде головы животного с кольцом в зубах). Сначала поговорим о цзиньгане. Это

бронзовый элемент, расположенный на деревянной конструкции в интерьере, он произошел от бронзового орнамента на деревянной утвари, называемой «ган» (кит. «сосуд», «чан»). Так как сплав бронзы (желтый), приближен к цвету золота, то в древности этот элемент называли «цзиньган» (золотой сосуд). Его обычно располагали на местах стыка деревянных элементов и использовали не только для красоты, но и для придания прочности деревянной конструкции, одновременно украшая её великолепными декоративными узорами (ил.41).

В настоящее время большинство найденных и лучше всего сохранившихся цзиньганов происходит из развалин Юнчэн царства Цинь уезда Фэнсян округа Баоцзи провинции Шэньси. Среди цзиньганов по их функциональному назначению можно выделить несколько типов: а-образные устанавливались на внешних угловых частях стены (ил.42), а комбинация в-образных и с-образных поперечным образом устанавливалась на местах соединения вертикальных и горизонтальных деревянных элементов (ил.43). Передняя часть цзиньгана имеет выпуклую форму, что, должно быть, проистекало из расписных орнаментов. Композиция, в которой такие деревянные элементы обрамлены с двух концов и, таким образом, состоят из трех частей, оказала впоследствии большое влияние на последующий декор деревянных элементов. Вероятно, полихромная роспись поперечных балок и брусьев также произошла от такой композиции (ил.44).

Другая форма металлических украшений, пушоу сяньхуань, состояла соответственно из двух частей - «пушоу» (скоба, ручка) и «сяньхуань» (кольцо) (ил.45). Пушоу – это украшение с изображением маски мифологического животного Таоте, самые ранние формы которого ещё в эпоху Шан украшали бронзовые сосуды. Маска Таоте также являлась одним из видов декора бронзовой утвари в эпоху Западной Чжоу, но теперь в пасти у животного располагалось кольцо, выполняя функцию ручки сосуда. В настоящее время самым ранним примером является маска из захоронения

периода Западной Чжоу в уезде Линтай провинции Ганьсу. Период датируется временем правления императора Кан (Цзи Чжао, третий правитель Западной Чжоу). Будучи частью бронзовой утвари, пушоу сяньхуань использовались для продевания веревки в кольца с целью подвешивания или переноса сосуда (ил.46). Сейчас невозможно точно установить, когда появились пушоу сяньхуань, устанавливаемые на створках двери. Но самым ранним сохранившимся образцом такого рода является экземпляр, найденный при раскопках руин города Цзинань царства Чу периода Восточной Чжоу (ил.47). Пушоу сяньхуань использовались на бронзовой утвари периода Весен и Осеней (с 770 до 403 года до н.э.) чаще, чем в период Западной Чжоу, поэтому появление их в архитектуре, должно быть, произошло не ранее, чем в поздний период Западной Чжоу или ранний период Весен и Осеней. Украшения с медным кольцом на внешнем и внутреннем саркофаге эпохи Сражающихся царств (с 403 до 221 года до н.э.) можно рассматривать в качестве ручек и примера подобного архитектурного декора (ил.48).

Кроме вышеописанных декоративных элементов, среди металлических украшений также имеются «доугуны», место использования и функции которых схожи с цзиньганом (ил.49).

Живописный декор архитектурных сооружений периода династии Чжоу подразделяется на следующие виды: покраска, полихромная и монохромная роспись и стенопись. Покраска применялась для окрашивания сооружения одним цветом, а полихромная и монохромная роспись служили для украшения и создания орнаментальных и композиционных акцентов. Сначала рассмотрим примеры покраски. В «Анналах Гулянь» (манускрипт периода Весен и Осеней) говорится: «...осенью (двадцать третьего года Чжуан Гун), столбы и колонны дворца Хуань-гуна были выкрашены в красный цвет. [Согласно] этикету, колонны дворца императора

[окрашивались] красным, колонны князей – черным, сановников – темно-голубым и Ши (служилых) – желтым...» [35, с.88].

Из этого отрывка ясно, что, согласно правилам, в эпоху Западной Чжоу колонны дворцов и построек императора, вассальных князей, сановников (после императора и князя еще имелся титул министра) и служилых людей¹ окрашивали красным, черным, белым темно-голубыми и желтым цветами. Деревянные столбы построек простого народа не окрашивали. Впоследствии этот принцип был перенесен и на другие деревянные конструкции. Однако в период упадка династии Восточной Чжоу данный распорядок перестал соблюдаться всеми подчиненными князьями, поэтому и система социальных слоев, состоящая из императора, вассальных князей, сановников и служилого сословия впоследствии стала подразделяться на князей, аристократию, сановников и служилых.

А «чернеными», то есть выкрашенными в черный, были не только деревянные конструкции дворцов, но и храмов, согласно «Книге этикета» эпохи Чжоу: «в этом Мяо (廟) храме служитель “Шоумяо (守廟)” управляет и расположит и им почернен и побелен, другой храм “тяо” (禘) служитель Шоутяо (守禘) управляет и расположит и им почернен и побелен» [70, с.280]. По данному вопросу ученый Кун Инда писал, что «чернёный и белёный» обозначали, что пол храма был выкрашен в черный цвет, а стены – в белый [46, с.1237]. Кроме балок, остальные деревянные конструкции покрывали краской одного цвета, который являлся основным, а верхняя часть украшалась орнаментом. В «Луэньчжун» есть такое описание: “Цзан Вэньчжун поместил большую черепаху в специальной комнате, в которой на капителях (Доугун) были вырезаны горы, а на столбиках над матицей нарисованы водяные растения (кит.臧文仲居蔡, 山节藻梲)”. [87,

¹ В эпоху Чжоу социальный слой, имеющий более высокое положение по сравнению с простым народом, и низкое, по сравнению с сановниками, имели определенный статус; эти люди могли назначаться главным вассалом на должность чиновников.

с.34] (ил.50). О характере орнаментов можно судить по росписи деревянной лакированной утвари, найденной при археологических раскопках. Лакированная утварь эпохи Чжоу была высоким достижением искусства, палитра цветов включала черный, белый, красный и золотой. На изделиях изображали орнаменты в виде стилизованных животных и растений (например, дракона, облака), а также геометрические узоры. Известно, что деревянные архитектурные конструкции также покрывали лаковыми красками, вероятнее всего, и здесь могли помещать орнаментальные композиции (ил.51).

На основании литературных источников известно, что на стенах храмов предков правителей царства Чу, а также и гунов и цинов (высших чиновников) были «...изображения неба и земли, гор и рек, божеств и духов» [26, с. 67]. Например, в храме “Светлый зал” для жертвоприношений Небу в Лои (в настоящее время город Лоян): «На крепостных стенах с четырех сторон были изображены Яо и Шунь, правители Цзе и Чжоу, каждый из которых был представлен в добром и злом обликах, и Чжоу Гун (Цзи Дань, младший брат первого императора династии Чжоу), поддержавший императора Чэн (Цзи Сун, второй император династии Чжоу, когда он вступал на престол, ему было только 13 лет), стоя спиной к ширме, принимает поклоны вассалов» [150, с. 128]. Очевидно, что в те времена стенописью украшали храмы предков и помещения для жертвоприношений. Стенопись служила и в качестве исторических записей, а также для того, чтобы оставить память будущим поколениям, при этом в росписи передавался определенный сюжет и довольно реалистичные изображения. Подтверждением тому могут служить изображения «Юйлун» периода Сражающихся царств и картина «Женщина – феникс» (ил.53). Если посмотреть с другой стороны, то появление изображений и сюжетных композиций означает становление их как отдельного вида искусства –

живописи, однако завершение данных изменений произошло уже в эпоху династии Хань, а не в период двух династий Чжоу.

Кирпич и камень в качестве отделки стали использоваться главным образом в эпоху Восточной Чжоу. Хотя кирпич и камень – это два разных материала, но они оба похожи по способам декорирования. В качестве строительных материалов кирпич и камень появились намного раньше, чем в качестве отделочных материалов. Самые ранние образцы кирпича, принадлежащие позднему периоду династии Шан, обнаружены в руинах деревни Фэнчу провинции Шэньси. Однако кирпичи в настоящем виде появились только в период поздней Чжоу. Что касается элементов из камня, то они появились еще раньше, их можно проследить ещё с эпохи неолита. В основном это был камень, прошедший грубую обработку, что было связано с уровнем технологии. В эпоху Восточной Чжоу применяли керамическую плитку, которую укладывали на пол, ею облицовывали нижние части стен и поручни. Но все-таки главным образом плиткой мостили поверхности, особенно после появления пустотелого кирпича в поздний период эпохи Сражающихся царств. При этом плитка с разными печатными узорами использовалась в качестве напольного покрытия во дворцах разных вассальных государств (ил.54). Записей об использовании отделки камнем в исторических источниках крайне мало. Только в «Записках с изложением странного» (述异记 Шу-и Цзи), относящихся к периоду Весен и Осеней, сказано, что при возведении дворца правителя царства У “Фучай” были использованы медные элементы и нефритовые пороги. Здесь, очевидно, под медными элементами подразумеваются цзиньганы, описанные выше, а под нефритовыми порогами – впоследствии часто используемый строительный камень «ханьский белый нефрит» (белый мрамор) (ил.55). По сравнению с другими камнями, обработка мрамора менее сложна, а цвет лучше. Не смотря на отсутствие доказательств в виде археологических раскопок, считается, что

использование данных материалов для отделки в те времена было рациональным.

Деревянный декор включал резьбу по деревянным архитектурным элементам: балкам, консолям, оконному брусу, перилам и т.д. Изготовление деревянных элементов, не являвшихся несущими конструкциями, впоследствии называли «малыми столярными работами», тогда как несущих, например, балочных конструкций, называли «крупными столярными работами». На основании литературных [35, с. 88] источников известно, что резьба по дереву включала два типа: «кэцзюе» (кит.刻楠 резьба по стропилам) и «шаньцзе» (кит.山节 резьба на консолях). В квадратных сечениях стропил вырезали разнообразные узоры, такой прием декорирования называли «кэцзюе», а «шаньцзе», как было описано выше, являлся узором в виде гор, который вырезали на консолях доугунов. Об этом мы можем судить по медной консоли бронзового квадратного стола, где эта консоль явно воспроизводит деревянную архитектурную конструкцию и её декор (ил.56). Рельеф похож на деревянный декор, поэтому мы можем сделать вывод: узоры и характер рельефа на бронзовой утвари, возможно, был идентичен и резьбе по дереву.

Дверные створы в эпоху Чжоу, как правило, состояли из множества соединенных вместе деталей, и иногда на них могли быть вырезаны узоры. Кроме того, отделка в виде крестообразных ячеек могла располагаться на окнах и перилах (ил.57).

Архитектурный декор периода Чжоу характеризуется как преемственностью традиций из прошлой эпохи Шан, так и собственным развитием на протяжении своего длительного существования. В целом, архитектурный декор эпохи Чжоу имеет более развитые формы, среди них особое место занимает керамика (черепица и кирпич). Именно благодаря керамической отделке архитектурное декоративное искусство поднималось на новую высоту. В то же время, металлический и деревянный декор тоже

использовался достаточно широко. Технология обработки материалов становится более совершенной.

На новый уровень поднимается живописное искусство, которое занимает в архитектурном декоре эпохи Чжоу все более значительное место, хотя колорит пока остается достаточно ограниченным, но он позволяет создавать сложные и красивые узоры, а также сюжетные композиции. В живописном декоре уже наметилось разделение на стенопись и полихромную роспись.

Можно считать, что китайская традиционная архитектурная декоративная система, состоящая из пяти основных декоративных видов, была сформирована именно в эпоху Чжоу, что явилось результатом культурного прогресса и усовершенствования производительных сил общества.

1.4. Архитектурный декор в эпоху династий Цинь-Хань

В 220 г. до н.э. император Цинь Шихуан объединил Китай, было создано первое в истории Китая централизованное государство. Социальные, экономические, культурные и художественные системы были реорганизованы и внедрены по всей стране. Хотя династия Цинь объединила страну на короткое время (221-207 гг. до н.э.), династия Хань (202 г. до н.э. - 220 г. н.э.), будучи ее преемником, в значительной степени сохранила и развила различные начинания династии Цинь, сделав важным и значимым этот период в истории Китая. Долгосрочная стабильность, улучшение производства, беспрецедентная национальная мощь способствовали интеграции этнических групп, обмену и распространению культуры между различными национальностями и даже странами. Все эти причины, а также некоторое послабление в государственной политике способствовали быстрому развитию культуры и искусства в стране.

В эпоху династий Цинь-Хань развитию архитектуры уделяется особое внимание, расцвет переживает и искусство архитектурного декора. Этот период унаследовал плоды крупных достижений двух династий Чжоу, творчески переработал их и внес свои коррективы.

Что касается архитектурных форм, то в раннюю эпоху династий Цинь и Западной Хань (202 г. до н.э.- 9 г. н.э.) здания продолжали строить на высоких платформах. Этот прием использовался в качестве основного в строительстве дворцовых павильонов. Дворцовые постройки включали в себя два основных вида - здания на платформе и парковые павильоны, так как в дворцовые архитектурные ансамбли входили парки, водоемы и охотничьи угодья. Строили также здания на сваях, они теперь использовались в качестве подсобных помещений. Культовая архитектура в это время по существу не отличалась от архитектуры дворцовой. Храмы для жертвоприношений на земляных насыпях после эпохи Цинь больше не строили. По сравнению с предыдущими династиями, в этот период размеры и масштабы строений были больше, а планировка более рациональной и усовершенствованной.

Захоронения оставались преимущественно в виде могильных ям, а возведение погребальных сооружений над захоронениями все еще не было распространено. Гробница Цинь Шихуана и императорские гробницы династий Цинь-Хань являются самой ранней попыткой архитектурно оформить захоронения (ил.58). Кроме императорских, гробницы аристократии также имели вид могильных ям. Например, знаменитое ханьское захоронение в Мавандуй (хозяин гробницы – премьер-министр царства Чанша Ли Цан (ил.59), маркиз, а также его жена, дети), а также гробница Хайхунь-хоу (хозяин гробницы – маркиз уезда Хайхунь Лю Хэ, седьмой император Западной Хань, свергнутый после 27 дней правления и пониженный до титула маркиза). Кроме этого, еще имеются скальные гробницы, высеченные горизонтально в горах. Это захоронения в уезде

Маньчэн (хозяин гробницы - правитель царства Чжуншань Лю Шэн, а также его жена) (ил.60), в Юнчэне (хозяин гробницы – правитель Лян Сяо с семьей). Самыми характерными являются гробницы, построенные правителями Лян Сяо и Лян Гун. Довольно своеобразным является захоронение правителя царства Южное Юэ (хозяин гробницы – Чжао Мэй, правитель царства Южное Юэ), хотя гробница вырыта в холмистой местности, погребальная камера была облицована каменными панелями, что являлось редким случаем среди захоронений с периода Цинь до времени ранней Западной Хань (ил.61).

Уровень техники сооружения деревянных построек, начиная со среднего периода Западной Хань (I век до н.э.), заметно совершенствуется. Высота здания теперь не зависит от фундамента – платформы из утрамбованной земли, а соотносится теперь с самой деревянной конструкцией. Постепенно начал складываться и новый тип дворцовой архитектуры – «лоугэ» (терем) (ил.62). К периоду Восточной Хань (25-220 г. н.э.) использование строений лоугэ стало более распространённым, его все более применяют в строительстве жилищ крупных феодалов, зажиточных семей, аристократии, а также постройках императорского дворцового ансамбля. Дворец, где жил император, должен был представлять самые высокие строительные технологии и более величественный и пышный декор.

Следует отметить, что архитектурный тип постройки лоугэ был универсален и использовался не только в строительстве жилищ, но и в создании военных оборонительных сооружений, в культовых постройках. В эпоху Хань наблюдался расцвет даосизма, последователями этого учения становятся как императоры, так и массы простого народа. Строительство храмов в виде возвышающихся над окружающим пространством зданий в определенной мере отвечало идее движения к бессмертию, позволяя храмам словно парить в царстве небожителей среди облаков.

Впоследствии в эпоху Восточной Хань в Китай пришел буддизм, и такие мемориальные сооружения как ступы, происходившие из Индии и

трансформировавшиеся в Китае в пагоды, также стали выполнять функцию вертикальных пространственных доминант. Ранние пагоды в основном напоминали многоэтажные ханьские башни, сохраняя от индийских ступ идею символического восхождения к нирване, своеобразно воспроизводя завершения ступ в виде дисков. Это и были так называемые пагоды-терема, характерные только для Китая.

С распространением буддизма к традиционной культовой архитектуре эпох Восточной и Западной Хань – храмов для жертвоприношений, храмов Неба, Земли и предков – прибавляется строительство буддийских монастырей. При этом формы зданий в основном оставались традиционными, только в буддийских монастырях обязательным элементом архитектурного ансамбля становится пагода.

Что касается гробниц, то погребальные камеры, выложенные кирпичом, постепенно стали основной формой заупокойной архитектуры. Внутренняя планировка погребальных камер состояла из нескольких комнат и повторяла пространственную структуру жилых построек: спален, комнат для приема гостей, кухонь, складских помещений (ил.63). Наземное оформление гробниц аристократов из императорской семьи представляли архитектурные ансамбли, окружавшие большой жертвенник в виде земляной насыпи. Среди захоронений простого народа было много “каменных храмов” (маленький зал из каменных панелей для жертвоприношения предкам) (ил.64).

В общем, в развитии архитектуры в период от династии Цинь до династии Восточной Хань роль платформ-фундаментов из утрамбованной земли в строительстве постепенно уменьшалась, значимость деревянных строений увеличивалась, а архитектурные формы становились все более разнообразными. Кроме того, усовершенствовалась и техника строительства: железо в качестве основного материала для орудий производства пришло на смену бронзе; пригодный для обработки строительный камень и техника строительства поднялись на новый уровень, а кирпич и камень получили

распространение в качестве главного строительного материала. Таким образом, была открыта новая глава в древнекитайском зодчестве.

Важные изменения произошли и в архитектурном декоре. После унаследования достижений двух предшествующих династий Чжоу, в эпоху Цинь-Хань он также был преумножен, мастерство стало более отточенным, декоративный эффект более ярким и величественным, а в орнаментах наметились тенденции в сторону большей стилизации. Кроме развития и преумножения форм узоров, в них выявились новые акценты. Например, благодаря усовершенствованным орудиям производства иной стала обработка декоративных элементов из камня. Широкое распространение получили терракотовые декоративные элементы, которые стали покрывать керамическими глазурями.

Становление династии Цинь отнюдь не было свержением старой власти, это было объединение нескольких царств в одно путем их слияния. Поэтому в отношении культуры и искусства это было продолжением развития всей предшествующей эпохи, только с нивелированием региональных отличий. Кроме того, династия Цинь просуществовала сравнительно короткое время, всего четырнадцать лет. Император Цинь Шихуан, будучи последним ваном царства Цинь и первым императором династии Цинь, пробыл у власти 11 лет (считая со вступления на престол и объявления себя императором). С точки зрения культуры и искусства это было больше развитием и продолжением уже существующего устройства царства Цинь, нежели разрушением старого и созданием нового, поэтому наибольшие достижения и новации в архитектурном декоре плодотворнее рассмотреть на примере эпохи Хань. А эпоха Цинь, в целом, все-таки была продолжением искусства архитектурного декора эпохи Сражающихся царств, всего лишь выполняя переходную и стимулирующую функции для периода Хань.

Архитектурный декор эпохи Цинь-Хань также будет рассмотрен с точки зрения использованных материалов.

Металлический декор. Согласно имеющимся предметам археологических раскопок и историческим записям, в эпоху Цинь-Хань использовали следующие металлические строительные элементы, обладающие декоративным значением: цзиньган, пушоу сяньхуань и малые бронзовые элементы – цзишоу, а также бронзовые фигурные завершения пагод – таша.

Цзиньган. Хотя и нет экземпляров цзиньгана (о котором упоминалось в предыдущем разделе данной работы), позволяющих с точностью определить их принадлежность к эпохе Цинь, но исходя из письменных источников, этот вид металлического декора использовался уже с периода Весен и Осеней и существовал вплоть до эпохи Хань. По мере усовершенствования техники изготовления деревянных конструкций, нагрузка здания больше не зависела от платформы из утрамбованной земли. Кроме того, прочность деревянных конструкций также уменьшала их зависимость от других материалов. В связи с этим, практическое назначение использования цзиньгана постепенно уменьшалось, он существовал больше в качестве декоративного элемента, тем более что изготовление цзиньгана было сравнительно сложным и трудозатратным делом, поэтому после периода Цинь-Хань он уже практически не встречался. Цзиньган династии Цинь не особенно отличался от цзиньгана Восточной Чжоу (в конце концов, дворцы династии Цинь по большей части остались от эпохи Сражающихся царств), но декоративное оформление архитектуры во времена эпохи Хань становится более пышным. Применяется инкрустация драгоценными камнями, используется позолота (в это время уже была известна техника ртутного золочения). В циньских дворцах металлические элементы в основном играли функциональную роль, обеспечивая прочность конструкции. Все имеющиеся образцы были найдены при раскопках руин Сяньянун (дворец царства Цинь).

Пушоу сяньхуань. В целом пушоу сяньхуань также применялся в предыдущую эпоху Чжоу, но в эпоху Цинь он становится более плоским, а к

эпохе Хань состоит из 3-х частей: «корона трех гор», маскарон животного и собственно кольцо (ил.65). Под «коронай трех гор» понималось украшение на скобе в форме иероглифа 山 (гора). Считается, что благодаря широкому распространению даосизма в эпоху Хань эта форма происходит из мифа о трех священных горах, либо о горах Куньлунь ².

С течением времени изображение становилось все более абстрактным и далеким от первоначальной формы «горы» (山). В некоторых регионах маска животного и кольцо в процессе стилизации превращались, например, в рога животных, однако композиция из трех самостоятельных элементов все же сохранялась и встречалась вплоть до эпохи Северных династий (386-581 г. н.э.);

Маски животных этого периода можно разделить на несколько типов: 1 – морда животного без подбородка и с продетым через ноздри кольцом; 2 – морда животного (либо человеческое лицо) с подбородком и продетым через ноздри кольцом; 3 – морда животного (либо человеческое лицо) с подбородком и кольцом в зубах (ил.66). В эпоху западной Хань в основном встречался 1 тип, а к эпохе Восточной Хань 2 и 3 типы постепенно заняли главенствующую позицию. Что касается происхождения 2 и 3 типа, то некоторые исследователи считают его следствием слияния ханьской культуры с культурами других народностей [47, С. 34]. Кольца также делятся на три вида – с узорами, без узора и так называемые «сяньби» (вместо кольца во рту животного зажата круглая пластина с отверстием) (ил.67).

Важно отметить, что в эпоху Цинь-Хань пушоу сяньхуань стали делать из разных материалов, при этом кроме образцов, которые традиционно использовались на дверных створках деревянных строений, большой интерес

² На системе мирологической Даосизма три священные горы, назывались “Пэнлай”, “Фанху” и “Инчжоу”,они неслись в спину огромными черепахами и дрейфовали на поверхности моря,на горах жили небожителей,поэтому три горы были символом бессмертной жизни.А гора Куньлунь находится на западе,является столицей правителя мира “Небесный императора”,также местом живущим западного правителя Богиня Сиванму,в мифе и традиционной идеи гора Куньлунь также является истоком китайской культуры.

представляют вырезанные из камня пушоу сяньхуань, которые располагали на дверях гробниц. Такие образы вырезали из нефрита, а также на каменных барельефах, они встречаются в стенописи и на погребальном инвентаре (ил.68).

Исходя из образцов, найденных при раскопках, пушоу сяньхуань использовали в комбинации с другими орнаментами, которые были либо отражением росписи, либо резьбы по камню, потому что похожих металлических элементов при раскопках не обнаружено (ил.69).

Кроме пушоу сяньхуань, в конструкции и декоре зданий также часто использовали некоторые мелкие металлические функциональные и декоративные элементы (ил.70): бронзовые подставки, дверные (или оконные) петли и другие мелкие детали, служащие для маскировки и предохранения конструктивных узлов, которые были либо гладкими, либо украшенными в технике золотой наводки. В интерьерах также встречались крупные архитектурные элементы, отлитые из бронзы, такие как колонны и кронштейны (доугуны).

Цзишоу - декоративные элементы в виде сидящих животных на коньках крыш и другая бронзовая скульптура. История использования цзишоу на крышах зданий в древнем Китае прослеживается с эпохи Хань. В ханьских дворцовых ансамблях либо в виде проходных ворот, либо перед входом ставились специфические сооружения, сродни смотровой башне. На главных коньках обычно устанавливали бронзовые украшения в виде фениксов, которых называли чжу цюэ и согласно учению о пяти стихиях мироздания, они символизировали стихию огня, а династии Хань также было присвоено качество стихии огня. Принимая во внимание то, что бронза зачастую ржавела и поэтому тускнела, то фигуры фениксов, устанавливаемых на крыше дворца, почти всегда покрывали позолотой, чтобы решить вопросы практичности и одновременно показать символическую огненную суть образа. На сегодняшний день при раскопках хоть и не было найдено ни

одного подлинного образца, но соответствующие доказательства можно найти в исторических документах, а также среди каменных барельефов и обнаруженного при раскопках погребального инвентаря (ил.71). Согласно записям, ранее на коньках крыш уже устанавливались бронзовые украшения в виде драконов, но они не были такими распространенными, как фениксы [85, с. 546]. Самая ранняя информация о бронзовых фигурах относится к династии Цинь. После объединения Китая Цинь Шихуан конфисковал оружие, а потом переплавил его в 12 бронзовых статуй, которые назывались «цзиньжэнь». Это были сидящие фигуры, одетые в варварские одежды, высота их составляла в три чжана (китайская сажень, равна 3,33 метра), а выгравированная сверху надпись гласила: «На двадцать шестой год правления Цинь Шихуана, после объединения Поднебесной, чжухоу были заменены на области и уезды (в качестве административных единиц), унифицированы законы и системы мер и весов» [48, с. 114]. Эти статуи сначала были поставлены в Сяньянгуэ, а потом перемещены в ханьский дворец Чанлэ и существовали до самого периода Вэй-Цзинь (220-420 гг. н. э.). От них происходят каменные статуи, которые впоследствии ставились на площади перед дворцом либо перед гробницей и назывались «вэн чжун» («изваяние перед могилой», название как раз происходит от имени Вэн Чжуна, чья статуя была поставлена в Сяньяне императором Шихуаном). Как сообщают письменные источники, ханьские правители тоже в свое время отливали бронзовые статуи и ставили их во дворцах, например, упоминается фигура небожителя с чашей для росы периода правления У-императора [85, с. 546]. Кроме скульптур людей, во дворцах также устанавливались бронзовые статуи лошадей и других животных, а также мифологического существа фэйляня (крылатого животного).

В эпоху Восточной Хань на пагодах, входивших в ансамбль буддийских монастырей, устанавливался крупногабаритный металлический декоративный элемент – таша, напоминающий дерево. Композиция состояла

из нанизанных на вертикальный стержень бронзовых дисков разного размера. Китайские буддийские пагоды-терема уже ничем не напоминали формы индийских ступ, от которых они вели свое происхождение, их роднило только данное завершение в виде стержня с дисками, символизирувавшими ступени восхождения к нирване (ил.72). В Китае этот элемент таша также указывал на то, что это строение является буддистским. Следует отметить, что в каждый период таша приобретал свои особенности, но основные символические элементы всегда оставались неизменными.

Керамический декор. Как и раньше, керамический декор в основном использовался на кровле. В эпоху Хань существовало множество форм кровли: иншань (укладка балок и стропил крыши дома с опорой на боковые стены), сюаньшань (нависающая двускатная крыша), сешань (четырёхскатная полувальмовая крыша), островерхая крыша и удянь (четырёхскатная крыша) (ил.73). Среди этих пяти видов удянь и сюаньшань можно было встретить чаще всего. Основным декором выступала черепица и другие керамические элементы.

Черепица включала в себя три вида – тунв́а (полукруглая, желобчатая черепица), баньв́а (плоская), и вад́ан (карнизная). Как и раньше, в эпоху Цинь-Хань промежуток между фланцами черепичной кладки на скате крыши был сравнительно большим, а плоская черепица по размеру была намного больше, чем полукруглая и была либо гладкой, либо с витым орнаментом (ил.74). Очевидно, в то время керамику не покрывали глазурями. Ранее считалось, что самым ранним примером использования глазурованной черепицы был дворец эпохи Северной Вэй в Пинчэне (ныне г. Датун провинции Шаньси), но на данный момент артефакты подтверждают, что эта техника использовалась в более раннюю эпоху – в начальный период династии Западной Хань [142].

Среди развалин дворов и правительственных зданий царства Южное Юэ была обнаружена терракота, покрытая зеленой глазурью, и остатки

керамических плиток (ил.75), и, хотя пока не существует других доказательств, можно предположить, что в то время отделочные материалы такого рода уже применялись повсеместно.

Состав цветной глазури на черепице из раскопок дворца царства Южное Юэ и из Пинчэна Северной Вэй неодинаков, это является свидетельством того, что процесс глазурования возник не в одночасье, а прошел долгий путь технологических изысканий. Среди различных типов керамической черепицы как декоративного материала наибольшей художественной ценностью обладает карнизная черепица, которая после более чем двух тысяч лет существования показала себя во всем блеске в эпоху династии Хань. Не случайно появилось даже специальное выражение «циньский кирпич и ханьская черепица». В эпоху двух династий Цинь и Хань карнизная черепица в основном была круглой формы, лишь редко встречаются особенные формы или другие размеры. Лицевая сторона карнизной черепицы была украшена в технике тиснения (орнамент отпечатывался либо выдавливался с помощью специальной формы). В эпоху Цинь широко использовали узоры в виде облаков и подсолнухов. В поздний период появляется так называемая четвертичная структура. То есть, черепица тонкими линиями разделялась на 4 части, снаружи была окантовка, внутри – круг, а орнамент был распределен по этим четырем областям (ил.76). К эпохе Хань четвертичная структура уже распространилась повсеместно. Круг посередине трансформировался в конусовидную форму, каждая часть была декорирована либо облачным орнаментом, либо орнаментами в виде листьев папоротника, водоворота, четырех листьев, в качестве элемента декора присутствовали разнообразные надписи. Содержание надписей в основном включало название места, где использовалась черепица, в большинстве случаев – название правительственного учреждения. Иногда можно прочесть некоторые счастливые изречения, например, «Хань объединяет Поднебесную», «Веселье без конца», «Да продлятся ваши дни!» и т.п. Была

еще черепица, не включавшая четырехчастную структуру – сышэн вадан (черепица четырех духов – Цин-Лун, зеленого дракона, Бай-Ху, белого тигра, Чжу-Цюэ, красной птицы, и Сюань-У, черной черепахи) и черепица с изображениями животных (ил.77). Кроме того, на дворцовых строениях эпохи Цинь-Хань также использовалась крупная карнизная черепица подковообразной формы с орнаментом в виде одноногого дракона кунь, а в эпоху Хань черепица первоначальной формы, украшенная облачным орнаментом (ил.78). Предположительно, черепица такого рода располагалась на обоих концах главного конька (поперечное бревно в структуре крыши). В эпоху Хань концы главного конька также начали загибаться кверху (ил.79). Это можно расценивать как прототип последующих элементов чивэй и чивэнь (украшения конька в виде хвоста и клюва совы соответственно, по поверью сова предохраняла строение от пожара). Однако, что касается последующих записей о самом происхождении чивэй и его появлении в эпоху Хань, существуют мнение, что они не совсем соответствуют действительности [91]. Потому что имеющиеся на данный момент артефакты свидетельствуют о том, что чивэй в подлинном смысле слова возник, должно быть, только в эпоху Северной Вэй.

Кроме черепицы, декоративное оформление крыши также включало в себя фигуры фениксов, устанавливаемые в центральной части главного конька, которые были заменой бронзовым фениксам в зданиях, которые были статусом ниже императорских. Исходя из башенок эпохи Восточной Хань, найденных при раскопках, такого рода декор, по-видимому, был распространен и среди строений аристократов и зажиточных семей.

Среди имеющихся артефактов следует отметить один керамический элемент декора в виде гуся, найденный в развалинах ханьского дворца (ил.80). По всей видимости, он устанавливался на передней части плоской черепицы и был схож с последующим элементом дишуй (сток для дождевой

воды). Наиболее часто объектом декоративного оформления керамической пластикой также являлся водоотвод и узорчатая водосточная воронка.

Керамическая плитка и кирпич. Различная декоративная плитка, используемая в эпоху Восточной Чжоу во дворцах и других крупных сооружениях, в период Цинь-Хань получила широкое распространение и стала обладать высокими художественными достоинствами. Сначала поговорим об эпохе Цинь. В этот период в основном использовался пустотелый кирпич и квадратная плитка. Из пустотелых кирпичей выкладывали ступени снаружи здания. Кирпичи были больших размеров, на их поверхности отштамповывали геометрические узоры, орнаменты с изображением драконов, фениксов, реже сцены охот и пиршеств. Композиции орнаментов с драконами могли включать одного или двух драконов. Орнаменты с фениксом, в свою очередь, подразделялись на стоящего феникса, извивающегося феникса и феникса, держащего в клюве жемчужину (ил.81). В геометрических узорах преобладали мотивы ромба с четырехлепестковыми розетками. Сцены с изображением пиров и охот встречаются сравнительно редко. Главной формой кирпича был квадрат, другие формы использовали только для комбинации с цельным, а не полым кирпичом, что чаще встречалось в укладке пола, а иногда – в нижней части стен. На поверхность наносили узоры в виде прямых линий, тонкой клетки, ромбов, S-образные, узоры в виде облаков (ил.82).

К эпохе Хань различных видов кирпича стало больше, а узоры – богаче. Кроме часто встречающегося квадратного кирпича, также существовали цилиндрические, треугольные, T-образные и другие оригинальные формы. В основном их использовали в погребальных камерах. На поверхностях кирпичей наносили упорядоченные геометрические узоры, а также композиции с архитектурными строениями, людьми, животными, растениями, надписями и прочим декором. Элементы декора располагались либо на верхней стороне кирпича, либо на торце, здесь они в основном были

геометрическими (ил.83). Исходя из археологических находок, мы знаем, что способы нанесения орнаментов на пустотелый кирпич в эпоху Хань становятся разнообразнее: кроме нанесения декора на всю поверхность с помощью одной формы, их выдавливали несколькими мелкими формами с разными узорами, и в процессе такого изготовления требовался определенный навык и мастерство.

Декоративную керамическую напольную плитку в это время подразделяли на плоскую и объемную. На плоской плитке обычно выдавливали разнообразные орнаменты – геометрические, витые, палиндромы, облакообразные, с изображениями животных, а также в виде конических выступов. На плитках могли располагать благожелательные или охранительные надписи. Орнаменты использовали либо самостоятельно, либо в комбинации. Такую плитку укладывали горизонтально, лицевой стороной вверх. Что касается объемной плитки, то она представляла собой прямоугольник, также с выдавленными на поверхности орнаментами, разновидности которых схожи с орнаментами на плоской плитке. Объемную плитку укладывали вертикально, орнаментированной стороной вверх. В соответствии с потребностями существовало множество способов укладки (ил.84). Сплошным кирпичом либо мостили пол, либо его использовали при сооружении подземных погребальных камер в комбинации с пустотелым кирпичом. В эпоху Хань главные стены были глинобитными (из глины либо из земли), но внутри построек стены облицовывали кирпичом. В данном случае они не несли нагрузку, а использовались как отделочный материал для того, чтобы закрыть глинобитные стены. К началу эпохи Восточной Хань, возможно, уже появились чисто кирпичные стены. Кроме того, стилобаты ханьских строений уже начали выкладывать кирпичом с целью защиты земляного фундамента от размывания дождевой водой.

Живописный декор архитектурных сооружений. Как и в прошлые эпохи, полихромный декор архитектуры данного периода нужно анализировать с трех сторон: цвета строений, полихромной росписи и стенописи.

Сначала поговорим о цвете построек. Исходя из имеющихся археологических данных, в эпоху Цинь стены изнутри были побеленными, а пол, кроме комнат с плиткой, покрывался красной клеевой краской. Согласно историческим документам, предполагается, что в эпоху Хань стены дворцовых построек снаружи красили красной краской, а изнутри белой, либо светло-синей, а пол, кроме комнат с плиткой, - черной, синей либо красной, при этом пол синего цвета был только в императорских покоях [85, с.547]. Кроме перил и оконных экранов, остальные деревянные конструкции также были цветными. В окраске самих конструкций преобладал красный и фиолетовый, а узоры на декоративных элементах выполняли синим и зеленым цветом.

Кольцевые узоры на оконных экранах расписывали синим цветом, что указывало на принадлежность постройки императору. Что касается наружной окраски, то о ней сведений не сохранилось: ни артефактов, ни исторических записей. Представление о колористических особенностях внешнего декора дают керамические модели архитектурных сооружений, обнаруженные в ханьских погребениях. Исходя из найденных керамических архитектурных макетов, стены гражданских зданий покрывали в основном белым цветом, но если стены разделялись пилястрами или завершались балюстрадой, то их окрашивали следующим образом: красным, фиолетовым, зеленым покрывали фон, а пилястры – красным либо жёлтым (ил.85). Роспись на балках, деревянных каркасах, дверях, притолоках, перилах и карнизах в основном выполнялась в красных тонах, при этом на перила преимущественно наносили узоры в виде водорослей и облаков, а балюстрады оформляли так же, как и деревянные конструкции балок. Что касается карнизов, то имеются записи о том, что ранее на них уже наносили узоры, расписанные «под

черепаший панцирь», а на кровельных кессонах часто встречались лотосы, водоросли и другие водные растения, которые являлись своеобразным оберегом, охраняющим от пожара.

На каменных дверях ханьских гробниц можно было увидеть изображения небожителей (Фу-си, мифический император, Нюйва, его сестра и супруга, и др.), мифических животных (четыре божества) и т.п., но если брать найденные при раскопках керамические архитектурные макеты, то на их дверные створки наносили только красную краску, никаких узоров не было. Поэтому не ясно, использовали ли такого типа узоры в наземных сооружениях, это еще надлежит выяснить.

Живописный декор широко использовался при украшении ханьских гробниц, что также является и свидетельством украшения декоративной росписью наземных сооружений. На стенах гробниц можно увидеть изображения деревянных конструкций, а на них, в свою очередь, узоры, подобные тем, что наносили на настоящие балки наземных строений. Это может служить одним из косвенных доказательств росписи наземных сооружений (ил.86). Традиция использования стенописи для декора зданий в эпоху Цинь-Хань схожа с предыдущими эпохами. Среди сюжетов, сохранившихся от циньской стенописи, которые на данный момент во фрагментах найдены при раскопках дворца Сяньян-гун, были геометрические узоры и изображения людей на колесницах (ил.87). Согласно записям, к началу эпохи Хань росписи совмещали две функции: декоративную и дидактическую – украшения и поучения [85, с.549—551]. Кроме изображений гор, рек, природных пейзажей также встречались типологические портреты исторических личностей и исторические события. По сравнению с наземными сооружениями, стенопись в погребальных камерах намного богаче, причем на подкровельную часть гробниц в основном наносили космологические изображения и изображения, имитирующие деревянную конструкцию перекрытий с кессонами (ил.88).

Например, согласно записям, на крыше подземного дворца в гробнице Цинь Шихуана были изображены небесные тела, а также присутствовал декор драгоценными камнями [97, с.47]. В гробнице Лян-вана династии Западной Хань были «Четыре божества в облачной дымке» (ил.89), символизирующие небо, которых можно назвать шедевром среди стенописи в захоронениях династии Западной Хань. Картина «Четыре божества в облачной дымке» расположена в верхней части погребальной камеры. Она простирается в направлении с запада – на восток и её общая площадь составляет 30 м². Посередине расположен извивающийся летящий дракон длиной 7 м, а вокруг - птица Чжуцюэ, тигр Байху, редкие звери, гриб линчжи (гриб долголетия), окруженные часто используемым в эпоху Хань узорами в виде облаков. Почет хозяина гробницы, являвшегося членом императорской фамилии Западной Хань, был выражен с помощью узора с драконами в качестве основного. Дракон изображен на картине воинственным, одухотворенным и крайне энергичным. Его тело довольно длинное, но отнюдь не худое. Язык дракона выглядывает изо рта, передние лапы наступают на облака и редких зверей, у задних лап расположены орнаменты в виде цветов и трав и хвост птицы Чжуцюэ. Благодаря окружению облаками и мифическими животными создается образ дракона, летящего в небе, как предводителя царства небожителей. С четырех сторон настенной картины имеется окантовка из узора в виде лент, проходящих через нефритовые кольца, которая придает сильный декоративный эффект. Такое оформление часто встречалось в эпоху Хань. Данная настенная картина является самой ранней из обнаруженных, самой большой по площади, высокой по уровню и лучше всего сохранившейся настенной картиной в Китае.

Что касается имитации кровельных кессонов, то они, очевидно, больше использовались в захоронениях аристократии (не императорских). На четырех стенах также могли присутствовать символические изображения небесных тел вместе с образами небожителей, а в нижней части, в

большинстве своем, были изображены сцены из жизни хозяина гробницы. В городском уезде Синьми провинции Хэнань в ханьской могиле Дахутин есть стенопись такого рода, с многочисленными и правдоподобными изображениями людей, написанных яркой колористической гамме (ил.90). Она уникальна по своим художественным качествам. Ханьская могила Дахутин на данный момент является самой крупной, лучше всего сохранившейся и обладающей наибольшей художественной ценностью из обнаруженных в Китае захоронений периода Восточной Хань. В захоронении №2 имеется цветная настенная картина площадью более 200 м², включающая в себя имитации деревянных архитектурных конструкций и сцены из жизни хозяина захоронения. Изображено три основных части, среди которых главной является картина «Пир и всевозможные увеселения». Эта широкая картина, обладающая строгой композицией, яркими и красивыми цветами и множеством персонажей, отличается высоким мастерством и приемами изображения, что встречается только в стенописи ханьских захоронений. Что касается изображения персонажей, то в эпоху Западной Хань произошел переход от абстракции к реализму, а также делался акцент на выражение объемного эффекта, что уже было очень похоже на живопись эпохи Вэй-Цзинь.

Кроме росписи на стенах, балках и других деревянных конструкциях как основной форме декора, в этот период также часто использовали покрытие парчой либо шелковой тканью, которое дополнялось украшением жемчугом, нефритом, перьями зимородка и другими декоративными материалами. Такая форма декора существовала и в последующие эпохи, вплоть до эпохи Сун, когда она была полностью заменена полихромной росписью.

Декор из камня. В эпоху Цинь каменные строительные блоки применяли широко, но их декоративное значение было незначительным, покрывать разнообразным декором их начали только в эпоху Хань. В этот период каменный декор в основном встречается в гробницах либо в окружающих их

постройках, предназначенных для жертвоприношений. Основным типом каменного декора были каменные статуи и рельеф (барельеф и углубленный рельеф). Среди каменных статуй эпохи Хань встречаются фигуры людей – это воины, чиновники, небожители, причем воинов и чиновников называли «вэн чжун». Вместе с фигурами людей в два ряда на дороге к гробнице стояли и фигуры животных, охраняя погребение и душу покойного (ил.91). Что касается скульптур небожителей, то они также ставились в храмах, как, например, статуи отца с сыном Ли Бин, либо в каких-то особенных местах, как, например, статуи Пастуха и Ткачихи, установленные возле пруда Куньмин вблизи столицы династии Хань города Чанъяня (ил.92). Они символизировали собой созвездия Альтаир и Вега (в Китае их называли «Пастух» и «Ткачиха») и стояли на разных сторонах пруда, смотря друг на друга, будто бы разделенные Млечным Путем.

Статуи животных в основном ставили перед могилой, вдоль дороги к ней. Это были как реальные животные, например, лошади или козлы, так и мифологические, например, «бисе» (фантастический олень) (ил.93). Кроме того, встречаются и скульптурные группы, как, например, композиция перед могилой известного ханьского генерала Хо Цюйбина – монумент «Лошадь топчет гунна» (ил.94). В характере пластики монументальных скульптур, вырезанных из камня, нет детальной проработки, формы обобщены, силуэты четкие. Статуи рассчитаны на целостное восприятие.

Важным источником в изучении архитектурного декора являются терракотовые модели различных архитектурных сооружений, которые находят в ханьских погребениях. В большей степени они дают информацию по живописной отделке, но есть и уникальный пример, который свидетельствует об использовании скульптуры в конструкции и декоре архитектурных сооружений. Например, модель «павильон у воды» с антропоморфными колоннами из зеленой обливной керамики эпохи Восточной Хань, хранящаяся в музее Лояна. Каждый этаж павильона состоит

из четырех колонн, где по углам установлены две обнаженные фигуры, одинаковые по высоте с колоннами и поддерживающие верхний этаж. Примечательно, что эти фигуры обладают одновременно и мужскими, и женскими половыми признаками. Перила и консоли данного павильона также выполнены в виде обнаженных фигур. На данный момент имеется лишь этот единственный образец глиняной модели с подобными «кариатидами-атлантами». Не исключена и вероятность влияния античного искусства. Учитывая имеющиеся на данный момент литературные записи и архитектурные исследования, можно утверждать, что в ханьском искусстве (исключая оформление погребений) обнаженные фигуры встречались довольно часто. Например, известно, что в эпоху Западной Хань китайский дипломат и путешественник Чжан Цянь побывал в древнем государстве Дася (大夏), которое находилось на территории нынешнего Таджикистана и в настоящее время считается Греко-Бактрийском царством. Его искусство обладало отчетливо выраженными греческими чертами, вероятно, оказавшими влияние на китайское искусство эпохи Хань. Кроме того, в раннюю эпоху Западной Хань уже велась торговля с Китаем через Индию. Поэтому возникновение художественных образов, подвергнутых такому влиянию, в эпоху Восточной Хань, более чем через двести лет после открытия Шелкового пути, вполне допустимо. Признаки обоих полов у фигур, также, возможно, явились отражением даосской концепции «инь-ян». Что касается еще одной трактовки, то считается, что двуполые фигуры символизируют непорочных юношей и девушек. Древние люди верили, что они могут защищать от нечистой силы, в глубокой древности непорочных юношей и девушек предавали погребению вместе с хозяином гробницы, а позже помещали в погребение такого рода статуэтки. Если считать, что антропоморфные колонны были отражением данного понятия, то подобный декор можно отнести только к искусству погребения, а не к наземным строениям. Резюмируя вышесказанное, мы можем сказать, что декор в виде человекоподобных колонн на этой архитектурной модели вряд ли

существовал на наземных строениях, но эту вероятность исключать полностью тоже нельзя.

Каменный барельеф можно считать характерным видом скульптуры в эпоху Хань. Он широко использовался в наземных культовых зданиях и погребальных камерах гробниц. Исходя из имеющихся примеров, каменные барельефы в основном украшали каменные «цюэ» и каменные «цы» (в усыпальницах). Цюэ – это строение башенного типа, стоящее снаружи фасада городских ворот, дворцов, гробниц. При этом цюэ снаружи дворцов и городских ворот обычно возводили из утрамбованной земли и деревянных конструкций. На некоторые из них можно было подниматься, по форме они были схожи со смотровыми башнями. Над гробницами чаще ставили каменные цюэ, их форма походила на стелу либо напоминала каменный экран. Верхняя и средняя часть таких цюэ имитировала деревянные строения и была целиком покрыта разного рода резными узорами, имитируя деревянные конструкции. В качестве примера можно привести цюэ гаои (ил.95), отличающуюся своим тонким декором.

Цюэ (вид башни) гаои была возведена в последние годы Восточной Хань и на данный момент является наиболее изящной и хорошо сохранившейся цюэ. Строение разделено на две группы - восточную и западную, структура - т.н. материнская и дочерняя цюэ (материнская группа состоит из одной высокой и одной низкой цюэ, стоящих в ряд). Западная группа серьезно повреждена, а восточная сохранилась довольно хорошо. Основными зонами декора являются корпус (включая пространство между корпусом и завершением) и завершение цюэ. На корпусе цюэ в технике «тиди циту» (декоративное изображение выполнялось в форме горельефа, остальное убиралось на задний фон; эта техника будет описана позднее, см. главу 2.3/каменный декор) вырезаны доугуны, а между доугунами и под карнизом вырезаны множественные рельефы с сюжетами «Чжан Лян атакует молотом Цин Шихуана», «Гао-цзу обезглавливает белую змею», «Наставник

Куан играет на цине» и др., а также небесный конь, дракон, тигр и другие изображения. Верх цюэ имитирует крышу обычного здания и украшен с помощью резьбой. Можно четко увидеть форму крыши, карнизную черепицу, а также декоративные элементы на загнутых вверх концах главного конька, похожие на элементы чивэй. Цюэ гаои имеет важное значение для исследования архитектуры эпохи Хань, резьбы по камню и в частности цюэ как архитектурной формы.

Каменные цы – это небольшие по размеру строения, выполненные по образцу деревянной архитектуры, но выложенные из строительного камня, на котором со всех сторон вырезаны изящные узоры и рисунки. На данный момент наиболее хорошо сохранившейся каменной цы является усыпальница семьи Го в горах Сяотаншань, а наиболее знаменитые и красивые каменные барельефы – в усыпальнице семьи У в уезде Цзясян. Среди сюжетов каменных барельефов в основном преобладали небожители, сцены из жизни и исторические события, которые были выполнены в технике барельефа, но орнаменты чаще всего наносили на поверхность гравированием (ил.96). Каменные барельефы в гробницах встречаются в основном двух типов. К первому относятся рельефы, размещавшиеся на четырех стенах, потолке и дверных створках погребальной камеры. Это сюжеты из жизни небожителей и другие подобные «небесные» сцены. Рельефы второго типа имитировали деревянные конструкции и декор наземных сооружений, например, колонны, кессоны, а также дверные створки. На данный момент наиболее известными гробницами с каменными барельефами являются ханьская могила Дахутин в уезде Синьми провинции Хэнань, могила в уезде Линьши провинции Шаньдун и группа ханьских гробниц в округе Сюйчжоу провинции Цзянсу (ил.97).

Ханьские каменные барельефы включали разнообразные сюжеты с многофигурными композициями, выразительным рисунком силуэтов. На данный момент на кирпичных барельефах эпохи Хань, обнаруженных в некоторых регионах, также встречается применение техники окрашивания.

Известны барельефы на воротах ханьской гробницы Дабаодан в уезде Шэньму г. Юйлин провинции Шэньси, экспонаты Музея ханьского каменного барельефа в р-не Лиши г. Люйлян провинции Шэньси и некоторые экспонаты Музея ханьского каменного барельефа в г. Наньян провинции Хэнань. По сравнению с традиционными каменными барельефами без использования цвета, изображения и узоры на вышеупомянутых барельефах более детализированные. Благодаря способу накладывания краски можно изобразить больше деталей. С помощью каменных барельефов с применением комбинации цвета и рельефа можно восполнить нехватку цвета в традиционных каменных барельефах и нехватку объемности в стенописи. Обилие каменного декора, сложность исполнения свидетельствовали о стабильности и процветании общества. Когда в период Вэй-Цзинь на севере Китая начались затяжные войны, золотой век каменных барельефов ушел в прошлое, тогда как на сравнительно спокойном юге они продолжали существовать, и уровень техники изготовления постоянно совершенствовался.

Деревянный декор. В эпоху Цинь-Хань резной декор в основном сосредоточивался на деревянных доугунах, оконных экранах, перилах и балках и обычно дополнялся полихромной росписью. Также роспись использовалась в комбинации с ажурным декором. Будучи частью деревянных конструкций, резьба еще и раскрашивалась, и полихромная роспись существовала в единстве с деревянной конструкцией. Сначала поговорим о доугуне. Известный архитектор Лян Сычэн считал этот декоративный несущий элемент, присущий традиционной китайской архитектуре, равным по значимости разнообразным колоннам в античной архитектуре [71, с.11]. На данный момент самыми ранними обнаруженными образцами являются похожие на доугун элементы «четыре дракона и четыре феникса» на медной подставке ранее упомянутого царства Чжуншань периода Сражающихся царств. Так как не было обнаружено предметов,

записей либо картин эпохи Цинь, способных отразить их внешний вид, то предполагать, как они выглядели, достаточно сложно. Однако с момента основания до гибели династии Цинь в течение двадцати лет, доугуны, по всей вероятности, были идентичны доугунам конца эпохи Сражающихся царств и начала Западной Хань. Ранние доугуны были сравнительно простыми и представляли собой трапециевидный кусок дерева, устанавливаемый в верхней части колонны для увеличения грузоподъемности деревянной конструкции. Потом они постепенно трансформировались в двухуровневую консоль «двойной доугун», а потом и «тройной доугун». Как выглядели ханьские доугуны, на данный момент можно представить, изучая каменные барельефы и остатки цюэ. Что касается форм доугуна, то это были как простые, так и более сложные формы. На сам доугун обычно наносили краску или резной декор, аналогичный прилегающей балке (ил.98). В основном резной декор концентрировался на кессонах, низких колоннах перил и на концах балок. В эпоху Хань использовали кессоны бревенчатых конструкций, а также квадратные снаружи с кругом внутри, на которых вырезали или рисовали орнаменты с водяными растениями, чаще лотосами, а на концах низких колонн обычно наносили узоры в виде водорослей или облаков. Декор такой формы назывался «цзаочжо» (украшенный узорами водорослей брус, концы балок под крышей) и «кэцюэ», он являлся продолжением форм декора периода Весен и Осеней. Что касается ханьских оконных экранов, то они были намного богаче, чем в предыдущие эпохи. Исходя из имеющихся на данный момент археологических артефактов, можно выделить 11 форм декоративного орнамента перил и 13 форм оконных экранов, в большинстве своем они представляют комбинации геометрических фигур (ил.99). При этом разные виды декора использовали одновременно на одном и том же уровне доски крепления. В соответствии с литературными источниками, существовал также экран с узорами «под кольчугу» темно-синего цвета,

предназначенный специально для использования в императорском дворце [85, с.549].

Хоть в эпоху Цин-Хань уже появилась бумага, однако качество ее было весьма посредственным, поэтому для оконных экранов в качестве основного материала по-прежнему использовали шелк. Но есть сведения, что в эпоху поздней Хань окна закрывали стеклом. Так, в оконных ставнях в жилище наложницы Чжао-И императора Чэня, во дворце Чжаоян, были вставки из прозрачного зеленого стекла.

Подводя итог, можно сказать, что архитектурный декор эпохи Цинь-Хань в большей степени развивал заложенные ранее традиции в приемах изготовления и способах украшения архитектуры, нежели вводил кардинальные новшества в её оформление. Традиции наглядно прослеживаются в металлическом декоре, резьбе по дереву, керамическом декоре. Новации касались в основном конструктивных усовершенствований в строительстве и качества обработки материала. Хотя эти новшества не принесли изменений в уже имеющиеся формы, однако они имели важное значение для последующих эпох, например, начальные формы глазурованной черепицы, декоративных элементов на коньках в виде сидящих животных, декора в виде хвоста совы, а также украшенные водорослями концы балок. В большей степени новации коснулись каменного декора, что напрямую было связано с развернувшимся строительством каменных гробниц, которые обильно украшались каменными скульптурами и рельефами. При возведении гробниц, в отличие от обычных наземных сооружений, стремились к обеспечению долговечности, и вследствие этого кирпич и камень в качестве строительного материала обладали несравненным преимуществом. Но характерным для обработки всех материалов в эпоху Цинь-Хань был подъем уровня технического развития страны, что повлияло на уровень архитектурного строительства и техники её декорирования. Если говорить о полихромной росписи на наземных постройках, то если в общих чертах она

опиралась на опыт предыдущих эпох, то в художественном отношении далеко их опередила. Это касалось как более богатого сюжетно-изобразительного ряда, сложных композиционных построений, так и колорита, изящной формы рисунка. Благодаря широкому использованию погребальных камер смогли появиться такие новые формы декора, как стенопись. С точки зрения достоверности отображения, они также отличались большей сложностью и детализацией. Можно сказать, что росписи периода династии Хань заложили основы иконографии живописного декора для оформления гробниц последующих эпох.

Эпоха Цинь-Хань, как последний этап зарождения искусства архитектурного декора в древнем Китае, вобрала в себя весь блеск и достижения предыдущих двух тысяч лет и достигла определенных высот. Но если смотреть с точки зрения общих тенденций в развитии искусства архитектурного декора Китая, то это было началом нового этапа, первым шагом в формировании целостной системы китайского архитектурного декора, которая будет неустанно совершенствоваться в процессе своего развития в течение последующих двух тысяч лет.

Глава 2. Особенности архитектурной типологии и архитектурного декора Китая раннего и зрелого Средневековья

Вэй-Цзинь – 220 г. н.э.—420 г. н.э

Суй – 581 г. н.э.—619 г.н.э.

Тан – 618 г. н.э—907 г. н.э.

Сун – 960 г. н.э—1279 г. н.э.

Начиная с позднего периода Восточной Хань, в Китае начался период раскола, который длился почти 400 лет. Кроме непродолжительного единения во времена династии Западной Цзинь (266—316 г.), этот период представлял собой всеобщие военные смуты с частичной стабилизацией. Во времена поздней Западной Цзинь, после вторжения варваров на севере Китая, до и после борьбы шестнадцати властителей, социальная экономика потерпела серьезный ущерб, уровень жизни народа сильно понизился, население сократилось. Так продолжалось вплоть до начала эпохи Северных династий (439—589 г.), и только тогда возникла относительная стабильность. А на юге, в государствах Восточной Цзинь (317—420 г.), а также с Сун, Ци, Лян и Чэнь, по сравнению с севером, ситуация была относительно спокойной, военных смут было меньше, и поэтому юг считался экономически более развитым. Это было довольно беспокойное время. Тем не менее, этот период в истории Китая был важным, так как стал периодом нового дыхания в китайской культуре. Из-за долгих войн люди жаждали спокойствия, и вследствие этого искали отдохновения в религии. Буддизм постепенно приходил на смену даосизму, который был ведущей религиозно-философской системой в эпоху Хань, и в итоге стал религией с наибольшим числом последователей. Буддизм стал религией господствующего класса, что повлекло за собой развитие буддийского искусства.

В отличие от юга, национальный состав правящей аристократии на севере был смешанным, что также повлияло на характер искусства северного

Китая. В средний период Северной Вэй в идеях господствующего класса произошли изменения, началось сознательное объединение с ханьской культурой Чжуньюань, а реформы императора Сяовэнь как раз стали плодами этого инициативного слияния культур. Вследствие уважения к становлению культуры Чжуньюань Южных династий Северные династии начали им подражать в культуре и искусстве, что способствовало слиянию иноземных традиций и ханьской культуры Чжуньюань. Таким образом, сформировалось новое искусство, особенностью которого являлось объединение различных культурных традиций. Полное их слияние и формирование самобытного национального искусства приходится на эпохи Суй и Тан, когда произошло новое объединение Китая.

2.1 Архитектурный декор эпох Вэй-Цзинь и периода Южных и Северных династий (220-581 гг.)

В период от поздней Восточной Хань до династий Суй и Тан изменения в архитектурных формах традиционных дворцов были незначительными. В эпоху поздней Восточной Хань после Восстания Желтых повязок Китай снова оказался разрозненным, и вплоть до короткого объединения в эпоху Западной Цзинь все земли Китая постоянно были накрыты тенью войны. В связи с этим отличительной особенностью дворцового строительства того периода было сочетание военных и оборонных функций на основе унаследованной ханьской структуры, особенно в Лояне, столице царства Цао-Вэй, и Ечэне, расположенных на равнине. Иначе было в городах Чэнду царства Шу и Цзянье (Нанкин) царства Восточное У, где благодаря рельефу местности можно было строить хорошие оборонительные сооружения. Вследствие этого оставалось лишь укреплять оборонные свойства дворца, превратив его в бастион, способный в течение долгого времени держать оборону. Возьмем для примера дворцы царства Вэй. Прежде всего, дворцы обязательно окружались высокой стеной. На каждой из сторон стены

отдельно возводилось несколько возвышающихся теремов, на которые можно было подниматься и наблюдать положение противника.

Тронный зал с внутренним двором находился в центре дворцового комплекса и был окружен слева и справа прилегающими палатами. Каждое дворцовое здание возводилось на земляной платформе, с другими зданиями оно соединялось деревянным настилом на сваях. Во внутреннем дворе дворца чаще всего возводилось несколько отдельных земляных платформ с теремами, которые могли использоваться для отдыха и пиршеств, а также иногда для хранения зерна, или в качестве казармы, склада для хранения предметов военного снаряжения. Повседневные потребности в удобстве императора царства Вэй удовлетворялись соединением каждого дворцового здания с платформами и теремами при помощи широкого коридора на сваях, который также служил для удобства передвижения в случае опасности. Впоследствии практически все Южные и Северные династии, как, например, Восточная Цзинь, копировали дворцы Лояна, кроме Западной Цзинь, непосредственно использовавшей дворцы царства Вэй. В композицию вносились изменения в зависимости от рельефа местности.

В отличие от дворцов, культовые сооружения этого периода представляют собой самостоятельную и быстро развивающуюся область архитектурного строительства, в котором самым характерным в это время являлось строительство буддийских монастырей. Продолжала развиваться и погребальная архитектура. Процветание буддизма позволило буддийским монастырям стать самыми важными религиозными и культовыми центрами. Среди них можно выделить два типа: наземный монастырь с пагодами и пещерный монастырь. Монастырь с пагодой являлся самой ранней архитектурной формой буддийского монастыря средневекового Китая, где пагода стала главной композиционной доминантой монастырского ансамбля, что соответствовало древнеиндийской традиции ритуального обхода вокруг ступы, которую в Китае заменила пагода. Обычно пагода возводилась в

центре двора монастыря, а сзади нее, с западной и восточной стороны строились жилища монахов и молитвенный зал. Впоследствии, по мере постепенного повышения статуса молитвенного зала, пагоду могли ставить отдельно от самого монастыря, а также размещать монастырь перед пагодой, в некоторых случаях пагоды вообще отсутствовали.

В исследуемый период существовало три формы буддийской пагоды: пагода-терем (многоэтажная пагода), пагода многокарнизного типа (миянь) и малая каменная пагода. Пагоды-терема были самыми высокими. Ранними формами были ханьские многоэтажные строения с дисковыми украшениями таша, которые в силу технологии строительства в основном были ограничены по высоте. К периоду Северной Вэй появились комбинированные высокие деревоземляные пагоды, принадлежащие к типу «терем». Например, пагода монастыря Юннин-сы в Лояне, которая является произведением буддийского архитектурного искусства того времени. Многокарнизные пагоды по большей части были построены из кирпича и камня, имея структуру плотного многоярусного сооружения с имитацией карнизов, за что они и получили свое название. В плане внешнего вида они имитировали многоэтажные пагоды, но на них нельзя было подниматься. Они подразделялись на два типа: пустотелые и сплошные. На данный момент самой ранней сохранившейся пагодой в Китае является пагода монастыря Суньюэ-сы, возведенная в эпоху Северной Вэй, которая является пустотелой пагодой многокарнизного типа. В этот период малые каменные пагоды имелись в основном в пещерных монастырях, они были небольшого размера и вырезались из основной породы камня. Их часто находят в пещерах Юньган близ города Датун провинции Шаньси. Пещерный монастырь являлся формой буддийского монастыря, пришедшей с запада. Обычно в крутом склоне горы выдалбливалась пещера, внутри которой помещали вылепленную либо вырезанную из камня статую Будды. Пещерные храмы украшали скульптурой и стенописью. Внутренняя структура и внешний

декор в большой мере имитируют строения с деревянной конструкцией. Самым ранним пещерным монастырем в Китае является монастырь древнего царства Куча около города Кэцзыэр Синьцзянского автономного округа. Вторым по времени создания считают пещеры Дуньхуана в провинции Ганьсу. Из принадлежащих эпохе Южных и Северных династий можно назвать пещерные монастыри, возведенные по указу чиновников периода Северной Вэй и пещеры Юньган в Датуне, а также пещеры Тяньлуншань в городе Тайюань; пещеры Лунмэнь в Лояне и пещеры в городе Гуньи; гроты Майцзишань (букв. Пшеничная гора) периода Западной Вэй в городе Тяньшуй и гроты Сянтаншань периода Северной Ци в городе Ханьдань. Так как через северные царства проходил Великий Шелковый путь, вследствие чего они много контактировали с внешним миром, то в этот период пещеры выдалбливали в основном в этих регионах.

В последние годы Восточной Хань военные смуты не прекращались, разграбление гробниц стало обычным делом, к тому же уровень социальной экономики далеко отставал от ханьского периода стабильности. Вследствие этого в эпоху Вэй-Цзинь правители строго придерживались идеи «скромного погребения», в большинстве случаев гробницу выдалбливали в склоне горы, но обязательными оставались сооружения, предназначенные для жертвоприношения предкам и «аллея духов» (дорога, ведущая к гробнице) и другие наземные сооружения гробниц.

Правители 16-ти варварских царств во многом следовали этническим традициям, также, не обходясь без наземных культовых сооружений. В эпоху Южных и Северных династий традиция наземных жертвоприношений только-только начала восстанавливаться. Самые ранние правители Северной Вэй поклонялись предкам в вытесанных в скале каменных «хижинах», а к периоду правления императрицы Фэн господствующий класс этой династии начал смешиваться с народностью хань и впитывать ханьский культурный уклад. Начиная с периода правления императора Сяовэнь, перед гробницами

стали возводить каменные «хижины», имитирующие деревянные конструкции, которые использовали для поклонения, а возле них возводили буддийский храм. Это является результатом смешения традиций племени сяньби и ханьского похоронного обряда. Буддийский храм в эпоху Северной Вэй был необходим, так как господствующий класс в это время исповедовал буддизм. В эпоху Северных династий имелся особый вид захоронения - помещение саркофага в каменный грот. Пещера № 45 гротов Майцзишань в городе Тяньшуй была гробницей императрицы Вэнь из рода Ифу, а в гротах Сянтаншань, как показывают исследования, северная, средняя и южная пещеры были могилами императоров Гао Хуань, Гао Чэн и Гао Ян, а статуи Будды, очевидно, повторяли их внешность. На юге традиция наземных гробниц в императорских захоронениях начала восстанавливаться в период правления императора Лю Юй Южной династии Сун. Однако, в них также лишь устанавливались каменные барельефы на «аллее духов». Последующие династии также следовали этой традиции. Однако, как в плане объема, так и в целом масштабы гробниц были далеки от грандиозных ханьских сооружений.

В декоративном оформлении погребальные камеры гробниц в этот период также развивались от простых к более роскошным. В отличие от красиво декорированных погребальных камер эпохи двух династий Хань, в период Вэй-Цзинь подземные дворцы императорских гробниц строились весьма примитивно. В большинстве случаев выдалбливали помещение в скале либо выкладывали из камня, внутри не было декора. В период 16-ти варварских царств эпохи Восточной Цзинь и на севере, и на юге одинаково руководствовались принципом «скромного погребения», которому подчинялись и подземные дворцы в гробницах. К эпохе Южных и Северных династий юг и север шли к стабильности, что создавало благоприятную ситуацию для восстановления погребального искусства.

В целом, в Северных династиях возводили гробницы с преобладанием живописного декора и резьбы по камню, в Южных – с преобладанием каменного декора.

Императорские гробницы в период Северных династий были похожи на гробницы периода Северной Вэй, подземные дворцы были довольно-таки скромными с небольшим количеством резьбы по камню, а захоронения аристократии были намного вычурнее, так как в это время местная аристократия обладала большими богатствами. Примером являются могилы раннего периода Сун Шаоцзу, могила Сыма Цзиньлун среднего периода и могила Лоужуэй позднего периода Северной Ци, могила Сюй Сяньсю, а также могилы Анцзя и Шицзюнь периода северной Чжоу. Широкое использование резьбы по камню и стенописи в гробницах на севере, очевидно, является результатом влияния географического положения и местных традиций. На севере сухой климат, и поэтому стенопись хорошо сохраняется. Правители северных династий были чужеземцами, которые подвергались влиянию западной культуры, поэтому искусство резьбы по камню было сравнительно развитым. Это стало более явственным после раскола Северной Вэй и захвата западных земель династией Северной Чжоу. Могилы Анцзя и Шицзюнь знамениты своей тонкой отделкой с помощью нанесения краски на резьбу по камню. Отдельные места на резьбе были покрыты сусальным золотом и обладали отчетливыми признаками иноземной культуры и зороастризма.

В императорских гробницах Южных династий сохранились обширные панно, выполненные при помощи выкладки декоративной плиткой. Самое знаменитое среди них – «Семь мудрецов из бамбуковой рощи и Жун Цици», что является одной из часто встречающихся тем в декоре гробниц эпохи Южных династий. Эта картина изображает сцену встречи Семи мудрецов из бамбуковой рощи (группа китайских философов-даосов, писателей и музыкантов, III в.) эпохи Вэй-Цзинь и отшельника Жун Цици периода Весен

и Осеней. В период военных смут на севере Китая в эпохи Восточной Цзинь и Южных династий режим власти на Юге удерживал контроль лишь над частью территорий, судьбу страны невозможно было предсказать. Клань и образованные люди Юга очень стремились к непринужденному и отвлеченному от мирской жизни духу Семи мудрецов из бамбуковой рощи, также считалось, что Жун Цици, будучи отшельником, имел общие черты с Семью мудрецами из бамбуковой рощи. Поэтому художник изобразил на одной картине представителей разных эпох, чтобы отдать дань уважения людям древности, хотя возможно, что это является проявлением даосской идеи поиска бессмертия в то время. Составной барельеф «Семь мудрецов из бамбуковой рощи и Жун Цици», хранящийся в Нанкинском музее, является лучше всего сохранившимся и наиболее изящно выполненным из обнаруженных на данный момент. Барельеф выложен из более чем 200 формованных керамических плиток. Левая часть начинается с изображения отшельника Жун Цици с лицом, обращенным вправо, а за ним мудрецы Жуань Сянь, Лю Лин, Сян Сю, Ци Кан, Жуань Ци, Шань Тао и Ван Жун. Среди них Жуань Сянь, Лю Лин и Сян Сю изображены отдельно, а Ци Кан и Жуань Ци, Шань Тао и Ван Жун попарно, смотрящими друг на друга, будто беседующими. Восемь персонажей на картине разделены деревьями гинкго, сосной, ивой и бамбуком. Персонажи изображены с помощью выпуклых линий в технике барельефа. Эти линии будто свободно парят в пространстве – такой стиль назывался «гаогу юсы мяо», что означает «линии развеваются подобно шелковым нитям». Персонажи на картине выглядят живыми, что соответствует определению Чжан Яньюаня относительно образов людей в живописи эпохи Южных династий «изящная фигура, тонкий облик» (термин происходит из стиля живописи художника эпохи Южных династий Лу Таньвэй (陆探微). В трактате «Записки о знаменитых художниках разных эпох» (历代名画记)) (автор Чжан Яньюань 张彦远, династия Тан) [125], являвшемся эстетическим стандартом в изображении людей, сформулированы иконографические требования к изображению человека: он

должен иметь изящную форму, тонкие черты лица и индивидуальный характер). Так как произведения живописи эпохи Вэй-Цзинь и Южных и Северных династий на бумаге и шелке не сохранились (сохранившиеся произведения Гу Кайчжи являются копией эпохи Тан, но не оригиналом), то данный составной барельеф имеет очень важное значение для исследования живописи эпохи Вэй-Цзинь. Составные настенные композиции эпохи Южных династий можно рассматривать в качестве результата непрерывного развития декора на камне в период Хань-Вэй, но они, несомненно, на порядок выше декора предыдущего периода не только в плане техники, но и в художественном аспекте.

Это время можно считать и началом развития сложившейся комплексной системы архитектурного декора. В целом, в строительной практике по существу изменений не было, поэтому архитектурный декор совершенствовались и приносили новое на уже имеющейся основе. В области керамики начали появляться украшения «чивэй», широко использовали глазурованную черепицу, узоры на карнизной черепице стали более утонченными и начали меняться в сторону абстракции. В силу расширения возможностей и подъема в сфере строительства металлический декор, выполнявший функции поддержки и укрепления, стал исчезать с балок, постепенно эволюционируя в формы декоративные, впоследствии ставшие основными - «мэньдин пушоу» (клепальные гвозди для украшения дверей и медные скобы с кольцом). В дереве структура перил и доугунов становилась все сложнее, начали широко использоваться разнообразные кессоны, потолочные доски «пинци», «пиньинь», резьба на деревянных конструкциях также становилась более изящной. Каменный рельеф проявлялся на различных столбах и основаниях, фундаментах, декоративной плитке, каменных перилах. Резьба была более тонкой, узоры сложными, их разновидностей становится больше. Плоская гравированная резьба прошлых эпох развилась в объемные барельефы. Роспись всей поверхности балок

постепенно была заменена на частичную роспись деревянных конструкций вроде стропил и перекладин. При этом, за исключением храмов и подземных дворцов в гробницах, внутренние и внешние поверхности стен больше не расписывали, в основном лишь покрывали их каким-либо цветом. Отделение покраски и орнаментального живописного декора от стенописи, вероятно, произошло в этот же период и определило стенопись как отдельный самостоятельный вид монументально-декоративной живописи, использовавшийся в декоре зданий, но ушедший от системы архитектурного декора.

Металлический декор. Как говорилось выше, в этот период использование металлических украшений сократилось. Например, такой деревянный элемент как поперечная балка («стенной пояс»), взаимосвязанный с цзиньганом, исчез, и это привело к тому, что место для цзиньгана как декоративного элемента перестало существовать. Его место постепенно заменяет полихромная роспись. Благодаря развитию торговли по Шелковому пути и взаимовлиянию народов и культур бурное развитие переживает искусство резьбы по камню. В круглой скульптуре каменные изваяния постепенно пришли на смену отлитым из бронзы статуям. В камне также стали выполнять таша - навершия буддийских пагод, а также цзишоу, устанавливаемые на коньках дворцов. Среди металлического архитектурного декора оставались пушоу сяньхуань, колокольчики и другой мелкий декор. На формы пушоу сяньхуань в этот период большое влияние оказал буддизм, и в сюжеты на основе форм предыдущих династий были добавлены узоры, имеющие отношение к буддизму. Например, к мотиву «корона трех гор» добавлялись 4 основных вида различных буддийских изображений, а именно: 5 буддийских гор, жимолостный узор, фениксы (либо птица гаруда), бодхисаттвы (ил.99). Декор клепальными гвоздями появился только в этот период, самые ранние записи об использовании таких гвоздей для декора зданий есть в «Лоян Целань Цзи» (Записи о буддийских монастырях Лояна),

где описывается возведение пагоды монастыря Юннин-сы 18-года царствования под девизом Тайхэ Северной Вэй (494 г.н.э.) в Лояне [145]. Однако, самой ранней археологической находкой является каменный внешний гроб, имитирующий форму здания, в могиле Сун Шаоцзу, которая относится к первому году царствования под девизом Тайхэ Северной Вэй (Ил.100). В первом случае на каждой двери было 25 бронзовых с позолотой клепальных гвоздей, во втором на дверях было только 14, а на других частях шляпки гвоздей были расположены беспорядочно. Отсюда можно сделать вывод, что в первый год царствования Тайхэ система расположения дверных гвоздей была еще несовершенной, а к 18-му году она уже превращается в отдельный вид декоративного оформления. Клепальные гвозди издавна предназначались для закрепления поперечных брусьев и составных частей дверных створок, но только после эпохи Вэй-Цзинь они становятся орнаментальным декором. Предполагается, что причиной этому послужило распространение в Китае иноземной культуры.

Декоративные колокольчики, или «цзиньдо», в большинстве изготавливались из меди или железа, подвешивались на нижней стороне карнизов зданий, либо на карнизах каждого этажа буддийских пагод, при дуновении ветра они издавали звонкие, мелодичные звуки. Колокольчики известны еще с эпохи Восточной Чжоу, но проследить, когда ими начали украшать здания, уже не представляется возможным.

В этот период немногочисленные царства со сравнительно высоким экономическим потенциалом и долгосрочной стабильностью поддерживали развитие зодчества, вследствие чего на этом этапе дворцовые здания и их декор были схожи с предыдущими эпохами. Медные элементы *цзишоу*, использовавшиеся на крышах дворцов, почти наверняка не сильно отличались от элементов эпохи Вэй-Цзинь. На данный момент соответствующих археологических находок не обнаружено, однако на изображениях дворцов в рельефах в пещерах Юньган можно увидеть

несколько подобных доказательных примеров, в большинстве своем это изображения стоячего феникса с раскрытыми крыльями на крышах (Ил.101). Что касается декора завершений буддийских пагод, то их можно разделить на 4 вида в порядке расположения от низа к верху: основание, купол, диски над куполом, ритуальная ваза (либо «драгоценная жемчужина»). Основание было квадратное, в форме пьедестала с декором в виде банановых листьев; купол в виде перевернутой полусферы, в то время форма была аналогична индийской; диски над куполом, которые также назывались «чашами для собирания росы», были в форме круглых дископодобных элементов, надетых на шест, обычно в нечетном количестве. На верхушке шеста устанавливалась ритуальная ваза. Из сохранившихся на данный момент буддийских пагод, в эпоху Северной Вэй на пагоде Суньюэсы можно было видеть основание элемента таша в виде лотоса, а купол, диски и «драгоценная жемчужина» были изготовлены из кирпича. Согласно исследованиям, в эпоху Тан-Сун был произведен ремонт, и теперь элемент не соответствует изначальной форме. Наиболее ранней сохранившейся каменной пагодой является пагода Цаотяньду эпохи Северной Вэй. Ее можно рассматривать в качестве уменьшенной модели традиционной многоэтажной пагоды. Таша на ней квадратной формы, имитирующей деревянные строения, имеется декор с изображениями Будды (Ил.102). На основании с четырех сторон присутствует декор в виде банановых листьев, на куполе установлено 9 дисков и «драгоценная жемчужина» (Ил.103).

Согласно записям, на пагоде монастыря Юннин-сы, которая была возведена в эпоху Северной Вэй, было установлено 11 дисков (в «Записях о буддийских монастырях Лояна» значится 30, похоже, что это ошибка при написании цифры 13), и на каждом диске по кругу подвешены колокольчики [145]. На верхнем диске установлена ритуальная ваза (из позолоченной бронзы), а на верхушке четыре стальных цепи, соединенных с четырьмя углами карнизов верхнего этажа. Если говорить в целом об использовании

металлического архитектурного декора, то он в последующие эпохи практически не меняется, а в его последующем развитии также не было никаких существенных прорывов.

Керамический декор.

В этот период керамический декор по-прежнему использовался на крышах строений и включал в себя два основных вида - черепицу (полукруглую и плоскую) и карнизный декор (цзишоу и чивэй). Самым большим отличием от предыдущих эпох было начало использования глазурованной черепицы и элемента чивэй. В этот период черепица во многом сохраняла особенности предыдущих эпох. Полукруглая черепица была сравнительно узкой и плоской, в передней части каждого ряда использовалась карнизная черепица. Декор карнизной черепицы подразделялся на надписи и изображения, причем по сравнению с эпохой Цинь-Хань они были более объемными. Основных узоров было четыре: лotosовый, изображение Будды с лотосом, орнамент в виде жимолости, узор с изображением маски животного (ил.104). В этот период в основном использовалась черепица без глазури. После того, как черепица подвергалась полировке и цементации, она приобретала темно-серый цвет (также в небольшом количестве встречалось покрытие красной краской). Но согласно записям, на дворцах эпохи Северной Вэй уже использовалась и глазурованная черепица, а археологические раскопки подтверждают это заявление.

В 30-е годы прошлого века японский ученый Мидзуно Сэйити в развалинах храма в западной части пещеры Юньган уже находил фрагменты глазурованной черепицы периода Северной Вэй, а в павильоне Института по исследованию пещер Юньган выставлен кусок плоской черепицы эпохи Северной Вэй, покрытый желто-зеленой глазурью, длина черепицы составляет 50 см, ширина – 36 см, толщина - 1,2 см, вес - 4,05 кг. Обнаружение такой черепицы еще раз подтверждает выводы ученых о том,

что глазурованная черепица возникла в эпоху Южных и Северных династий. Однако, уровень изготовления глазурованной черепицы в эпоху Северной Вэй все еще находился на начальном этапе. Как в отношении цветов, так и в отношении техники он не может сравниться с последующими эпохами. В силу единых обычаев буддийские здания и дворцы в древнем Китае принадлежали к одинаковому рангу. Отсюда можно сделать вывод, что в эпоху Северной Вэй, по крайней мере, в императорских дворцах и религиозных сооружениях, уже начали использовать глазурованную черепицу. [127, с. 42-46].

Начальная форма декоративного керамического элемента *чивэй*, устанавливавшегося на главном коньке, возникла в период поздней Восточной Хань. В то время появились похожие на хвост совы концы главного конька, загнутые кверху, а настоящее использование элемента *чивэй*, вместо имевшейся ранее крупной коньковой черепицы, началось лишь в эпоху Южных и Северных династий (ил.105). На данный момент на основе стенописи Дуньхуана, резьбы по камню на лицевой стороне гротов Майцзишань, архитектурных изображений на рельефах в пещерах Юньган и Лунмэнь мы можем представить, как выглядел в тот период элемент *чивэй*. Чивэй в целом был листовидной формы, на обоих концах завернутый к центру, угол заворота сравнительно большой, резьба не такая детализированная, как в последующие эпохи. Что касается самых ранних элементов *чивэй*, то изображения на рельефе в пещере Юньган, возведенной в период ранней Северной Вэй, свидетельствуют о том, что в то время были только декоративные элементы в форме хвоста совы, но не было вырезанных в форме рыбьего хвоста. К эпохе Западной Вэй на стенописи в гротах Майцзишань уже можно увидеть формы и изображения, похожие на рыбий хвост, однако все *чивэй* систематизировались к концу эпохи Южных и Северных династий. Это можно увидеть на примере изображения резных крыш, датируемых, вторым годом правления династии Суй под девизом

Кайхуан (582г., второй год после того, как основатель династии Суй Янцзянь объявил себя императором) и элементов в форме хвоста совы на каменном внешнем саркофаге, имитирующем форму здания, из могилы Ли Цзинсюня, датируемой четвертым годом правления Суй Дае (608г.). Во втором случае форма практически не имеет различий, что говорит о введении определенных стандартов (ил.106). Кроме элемента чивэй на коньках еще был декоративный элемент цзишоу. Вышеупомянутые металлические фигуры фениксов как раз относились именно к этому виду декора. На данный момент выводы об использовании керамического декора похожей формы на других зданиях высокого ранга, кроме дворцов (например, монастырях и буддийских храмах), можно делать, только исходя из изображений на рельефах. Кроме того, на рельефах в пещерах Юньган можно видеть, что на главных коньках использовались объемные треугольные украшения, которые делились на два вида: без декора и с декором, однако использовался ли такой декор на различных зданиях повсеместно, на данный момент пока неизвестно (ил.107).

Керамический кирпич, будучи широко распространенным и сформировавшимся в предыдущие эпохи строительным и отделочным материалом, в периоды Вэй-Цзинь, Южных и Северных династий также использовался в большом количестве. Но реальных артефактов в археологических раскопках обнаружено немного. На данный момент в пещерных монастырях есть гравированные рельефы, имитирующие либо напольную плитку, либо узоры из кирпича, выложенные в виде ковра. Керамический кирпич, использовавшийся в погребальных камерах, был основным строительным материалом для их сооружения. При этом в эпоху Южных династий он в большей степени являлся основным отделочным материалом для захоронений. Так как на юге почва относительно влажная, то стенопись в захоронениях знати на юге отнюдь не стала самой распространенной формой декора, поэтому в эпоху Южных династий

зародился составной барельеф. Этот вид декора отличался от кирпичных барельефов и пустотелого кирпича предыдущих эпох, где на каждом кирпиче было отдельное изображение. Кирпичи обжигались, а потом устанавливались в рассчитанных заранее местах, объединяясь в цельную композицию. Изображения были выпуклыми, в виде невысокого рельефа. Их оттискивали в формах. Такого рода составной барельеф позволил преодолеть ограничения кирпича с росписью и кирпичного барельефа относительно размера изображения, его можно было использовать для изображения более сложных сцен и более тонкого рисунка. Самой знаменитой композицией является «Семь мудрецов из бамбуковой рощи и Жун Цици», а также «Отшельник играет с тигром» и другие подобные сюжеты (ил.108). Составные барельефы обладали множественными сходными чертами с живописью эпохи Вэй-Цзин, вероятно, их начальный вариант вышел из рук знаменитых художников того времени. Так как этот вид декора сложен в создании, то в позднюю эпоху Южных династий он приходит в упадок, поэтому при составлении изображений часто возникали ошибки, а к эпохам династий Суй и Тан эта форма уже больше не использовалась.

Дерево в декоративной отделке. Деревянный декор обычно имел тесную связь с развитием деревянных конструкций. Деревянный декор этого периода, по сравнению с эпохой двух династий Хань, особых различий не имел. Классифицировать его следует по регионам (югу и северу). Вначале рассмотрим декор юга. В силу того, что военных смут было сравнительно мало, а положение в стране, при котором происходила смена власти, было относительно мирным, то, начиная со времени Восточной Цзинь и до поздней эпохи Южных династий, на юге смена власти происходила в основном по причине контроля трона влиятельными сановниками и введения модели мирного замещения императора, а не с помощью войны, как на севере. Поэтому, в течение долгого периода в государстве поддерживалась стабильность, контакты с иноземными народами были немногочисленными,

что также позволяло Восточной Цзинь и Южным династиям, как основателям династии народности хань, неуклонно сохранять традиции предыдущих эпох. Однако, по причине того, что литературных источников и исторических памятников, относящихся к эпохе Южных династий, на данный момент сохранилось сравнительно мало, мы можем делать выводы лишь на основе частичного обобщения форм декора эпохи Вэй-Цзинь и Северных династий.

Деревянный декор на архитектурных конструкциях также следовал традициям предыдущих династий, располагаясь как на концах, так и на всей балке. На потолке вырезали узоры в виде кессонов и пинци. Доугуны были в форме трехуровневой консоли, между ними наносили резной декор в виде шевронов. На оконных экранах в большей степени использовались линейные узоры, форма деревянных столбов была преимущественно круглой.

Из-за войн и частой смены власти архитектура на севере в период 16-ти варварских царств развивалась очень медленно, поэтому как в отношении архитектурных форм, так и форм декора в основном были заимствованы приемы эпохи Вэй-Цзинь, но техника была даже более отсталой. В период Вэй-Цзинь историческая обстановка на севере была стабильной, во всех областях началось восстановление хозяйства, особенно во время правления императора Сяовэнь, который продвигал курс китаизации. В области культуры север, с одной стороны, начал перенимать опыт юга, а с другой соединил множество иноземных форм художественного выражения. Таким образом, хотя от эпохи Северных династий и не сохранились постройки с деревянными конструкциями, но, исходя из большого количества изображений на рельефах по камню и изображений на стенописи, можно сделать вывод, что архитектурный декор севера и юга развивался идентично. Расположение декора и методы выражения были одинаковыми. Отличие заключалось в орнаментальных мотивах: учитывая довольно сильное влияние иноземных народов на севере, орнаменты, характерные для эпохи

Северных династий, на юге не использовались. Кроме того, потолочные доски были либо в виде пинци, либо это были открытые стропильные конструкции. Иногда вместо подвесного потолка на балки натягивалась ткань чэнчэнь (балдахин) с целью декоративного эффекта и защиты от пыли. В итоге, в пещерах возникли имитации крыш в форме навеса, и на данный момент невозможно установить, использовалась ли данная форма крыши в деревянных зданиях.

Живописный декор.

Как и в предыдущие эпохи, в периоды Вэй-Цзинь, Южных и северных династий живописный декор в основном включал в себя окрашивание цветом и стенопись. Функция окрашивания цветом состояла в определении цветовой гаммы здания. Кроме традиций предыдущих эпох применяли метод окрашивания стен в светло-голубой цвет, а также в красный, что являлось привычным для того времени и в большинстве использовалось в буддийских храмах и домах знати. Стенопись в эпоху Южных династий официально отошла от области интерьерного декора наземных сооружений и стала существовать как самостоятельная форма искусства. В основном она использовалась в постройках культового характера, таких, как, например, пещерные буддийские храмы. В гробницах росписи украшали захоронения знати юга и севера (в большей степени на севере). На данный момент самыми характерными образцами стенописи эпохи Северных династий являются захоронения Сюй Сяньсю и Лоу Жуй царства Северное Ци. Лоу Жуй, король Дун-ань династии Северной Ци, был родственником Гао Хуаня - основателя царства и ключевой фигурой в правлении, поэтому масштаб гробницы был довольно большим. Сюжеты в погребальной камере этой гробницы делятся на 3 вида: Первый – стенопись с религиозными сюжетами, украшавшая коридоры, ведущие к погребальной камере, и верхнюю часть самой камеры, отражающая религиозные верования хозяина гробницы и пристанище души после смерти (ил.109). Композиции, расположенные на стенах погребальной

камеры, рассказывали о блестящей жизни хозяина гробницы, включали сцены путешествий, развлечений, охоты и др. Потолок гробницы украшала карта звездного неба. Роспись выполнена клеевыми красками. Основными средствами художественной выразительности были заштрихованные фигуры с ясно очерченными контурами, заполнение цветом. Для придания объемности лицам использовался красный пигмент в технике цветовой градации, что отличалось от способов моделировки лиц в традиционной живописи, но было похоже на стенопись в пещере г. Кэцзыэр провинции Синьцзян (ил.110). Вполне очевидно, что здесь присутствует влияние западных регионов. Однако основой живописной техники являлось наследование стиля эпох Хань и Вэй-Цзинь. Это легкие, ясные, динамичные линии, главным образом передающие состояния людей и движения животных. Одновременно с этим в композициях появляется ощущение пространства, чувствуется большая реалистичность в изображении людей и их образной трактовки. Например, в гробнице Сюй Сяньсю было изображено 200 лошадей, причем все они отличались друг от друга, что демонстрирует высшее мастерство художника, поэтому можно считать, что это произведение вышло из рук знаменитого художника того времени.

Декор в виде полихромной росписи в деревянной архитектуре в основном концентрировался на балках и прочих конструкциях. Особенностью этого периода было то, что в узорах акцент делается на деталях. Так выделялись внутренние балочные конструкции, пинци, кессоны, внешние доугуны и выполнялось выделение средней части здания (этот вид декора назывался «опоясывание», он был распространен в эпохи Суй, Тан и Пяти династий). На данный момент самым ранним подобным образцом является полихромная роспись на деревянном доугуне в пещере №251 пещер Могао в Дуньхуане, она очень похожа на роспись доугунов, которая будет характерной для эпох Тан и Сун (ил.111). Что касается представлений об орнаментах в полихромной росписи, то о них можно судить по резьбе по

камню и стенописи в пещерных храмах. Основными орнаментами были треугольные, жимолостные, в виде летящих апсар, орнамент в виде стилизованного лотоса – все эти мотивы получили широкое распространение благодаря буддизму. Кроме этого, полихромную роспись также наносили по каменному рельефу, этот прием в основном использовался в погребальных камерах и на внешней стороне пещерных храмов. Например, дверные украшения в могилах Лоу Жуй, Сюй Сяньсю царства Северное Ци, могиле Аньцзя эпохи Северной Чжоу. Там в каменный барельеф втиралась краска, а затем наносилась позолота, что смотрелось крайне роскошно, а в возведенных в эпоху Северной Цзинь пещерах Юньган после втирания краски позолота не использовалась.

Каменный декор

Можно сказать, резьба по камню была одной из самых великолепных форм искусства эпохи Южных и Северных династий. Вторжение иноземных народов на севере и междоусобные войны правящих режимов стимулировали продвижение и развитие пришедшей извне культуры. Каменные рельефы и скульптура, являясь наиболее часто используемой формой искусства в западных и северных землях, находились под влиянием буддийской скульптуры индийской области Гандхары.

В наземных сооружениях из камня в основном изготавливали базы колонн, перила и стилобаты. Узоры на базах колонн в эпоху Северной Вэй становятся более сложными и объемными. Например, горельеф на базе колонны, обнаруженный в гробнице Сыма Цзиньлуна эпохи Северной Вэй. Это орнаменты с изображением лотосов и драконов, с четырех сторон базу колонны опоясывала круглая скульптура в виде танцоров, а в нижней части располагались рельефные узоры. Как и у колонн, функция основания дверного шарнира (камень-основание воротного столба) состояла в поддержке порога и дверной коробки. С помощью резьбы по камню им придавалась форма круглой скульптуры. Например, подушка дверного

шарнира, извлеченного из могилы Сыма Цзиньлуна, имеет форму лежащего тигра (ил.112). Начиная с эпохи Хань, стилобаты обкладывали кирпичом и камнем, к эпохе Южных и Северных династий на них стали вырезать узоры, а по верхнему краю окружали перилами. Перила состояли из стоек и горизонтальных досок, на которых вырезали орнаменты. В основном, это прямые линии и квадраты с загибом (перемежающиеся прямоугольники). Однако на данный момент подобные архитектурные детали этого периода не обнаружены, и мы можем сослаться лишь на изображения на рельефах. Кроме того, с четырех сторон стилобата в качестве водосточного отверстия были встроены каменные чашоу. Из наземных сооружений каменный декор больше всего использовался в буддийских пагодах и пещерных храмах. В этот период существовало 4 основных вида буддийских пагод: деревянные, комбинированные деревоземляные, построенные из кирпича и каменные. При этом в случае третьего вида камень не являлся основным строительным материалом. Каменный декор обычно использовался в основании пагоды либо в базе колонны, в основном, на деревянных либо деревоземляных пагодах, а также, возможно, в качестве локального декора в виде инкрустации на пагодах. Каменные же пагоды были полностью сделаны из резного камня. В пещерах эпохи Северных династий есть центральные пилоны и миниатюрные жертвенные пагоды. Центральные пилоны в виде пагод в пещерах являются продолжением традиции выполнения обхода вокруг пагоды ранними последователями буддизма. Поэтому как в ранних буддийских монастырях, так и в пещерных храмах молитвенные залы и статуи Будды не занимали главное место. Так как пещерные храмы обычно выдалбливали в скалах, то внутреннее пространство, конечно же, ограничивало высоту пагоды, и те миниатюрные пагоды, которые помещались в центре пещеры для служений, не могли быть высокими и величественными. Поэтому в ранних пещерных храмах оставляли пилон, из него потом вырезали пагоду с тетрагональной структурой, а на каждом ее этаже с фасада выдалбливали ниши для статуй Будды. Таким образом, были

выполнены пагоды в пещерах Юньган, в их декоре были вырезаны элементы, имитирующие конструкции деревянных построек – буддийские узоры и образы. Главная статуя Будды выделялась масштабно, а каждую грань пагодообразного пилона заполняли традиционные буддийские узоры и горельефы с изображением Будды. Кроме пилонов-пагод в пещерных храмах такого типа на стенах и потолочной части вырезали горельефы с буддийскими образами и орнаментами, которые покрывали цветом. Кроме того, для верующих, входящих в храм для служений, в технике вылепленного рельефа была выполнена грандиозная композиция в виде буддийских стран (ил.113). Позже внутренне устройство пещерных храмов стало меняться, появились такие пещеры, где главное место отводилось статуям. Такой тип внутреннего устройства пещерного храма зачастую имитировал деревянные строения, поэтому в плане декора это выглядело так, будто в пещере вырезали из камня копию деревянного храма. Были и имитации степных скотоводческих юрт с круглым завершением, например, в ранних пещерах Юньган. Также были имитации квадратных шатров с остроконечной крышей, которые чаще всего встречались в пещерах Могао в Дуньхуане, а также имитации ханьских строений, встречающиеся в средних и поздних пещерах Юньган и пещерах Лунмэнь в Лояне. Обычно в верхней части пещеры, в зависимости от типа имитируемого строения, высекали пинци, потолочные доски или кессоны, либо с помощью резьбы имитировали текстильный навес и балки. На полу вырезали имитации декоративного кирпича либо ковра, на стенах располагались рельефы либо стенопись с историями из буддийских трактатов, либо сюжеты с донаторами и т.п. На лицевой стороне фигуру главного Будды обрамляли другие резные декоративные композиции, например, в Гротах Майцзишань на лицевой стороне был вырезан рельеф в виде фасада деревянного здания, где балки, доугуны и чивэй точно передавали особенности деревянных конструкций.

Каменный декор гробниц мог располагаться в наземной и подземной части захоронения. Оформление наземной части в основном состояло из каменных цы и каменных статуй свиты. Подземная часть – из ритуального инвентаря, каменных дверей, каменных оснований и других элементов декора. Для эпохи Вэй-Цзинь в целом существовал обычай скромного погребения, поэтому при гробницах того периода не было парков, храмов для жертвоприношений, насыпей, резьбы по камню, каменных цы, а внутри, кроме выложенной кирпичом погребальной камеры, практически не было какого-либо декора. В эпоху Восточной Цзинь и 16-ти варварских царств происходила частая смена власти, и велись непрерывные войны, экономике был нанесен серьезный ущерб, у правителей не было ни денег, ни сил на постройку роскошных захоронений. Кроме того, под влиянием традиций эпохи Вэй-Цзинь и своеобразных обычаев погребения северных кочевых народов в этот период строили мало гробниц, и они были очень примитивными. Традиция возведения гробниц начала восстанавливаться в период Южных и Северных династий. Точнее, на юге этот процесс начался в эпоху Южной Сун при императоре Лю Юй, а на севере в эпоху Северной Вэй при императоре Сяовэнь, после того, как он перенес столицу в Лоян. Император Лю Юй родился простолюдином и постепенно прошел путь от воина до генерала Восточной Цзинь, а затем основал свою собственную династию. Во время его правления могущество государства Южных династий достигло расцвета. В процессе военных походов войска вернули отобранную в эпоху Хань Западную столицу Чанъань (ныне Сиань провинции Шэньси). Мощь и поддержка государства, чувство чести, обусловленное собственными достижениями – все это послужило предпосылками к возрождению традиции устройства гробниц, строительство которых началось при Южной династии Сун, а закончилось при династии Чэнь. В этом промежутке были небольшие изменения, но они всегда оставались в пределах одной большой системы. На земле обычно насыпали большой курган, перед гробницей размещали «дорогу духов». По обе

стороны от дороги ставили каменные статуи свиты. У гробниц императоров и князей это пара каменных скульптур мифологических животных – цилинь и бисе, один из них с одним рогом, а второй с двумя, также устанавливалась пара каменных столбов и каменная стела. Скульптуры животных (цилинь и бисе) в период от первых лет правления императора Лю Юй до заката Южных династий прошли долгий процесс художественной эволюции, также как искусство каменной скульптуры в целом: от обобщенной пластической трактовки к реалистичной, а в орнаментальных композициях от простых форм к более сложным.

В эпоху Южной династии Сун резьба по камню становится больше по объему, узоры упрощеннее, форма одиночных панелей утяжеляется, способ резьбы пока не полностью ушел от плоскости, и поэтому в пластике изломы на поверхности еще заметны. В позах животных чувствуется горделивая осанка и торжественный шаг: передняя и задняя левая лапы вытянуты вперед. Резьба по камню в эпоху Южной династии Ци развивалась более интенсивно, орнаментальные композиции усложняются, приобретают вид перевернутой буквы S, во фрагментах декор становится нарочито детализированным. Детали выполнялись с особой аккуратностью, в одном произведении использовали техники круглой скульптуры, рельефов и насечки. При Южной династии Лян наступил пик развития искусства вааяния из камня. Скульптуры животных изображали так, что они выглядели отважными и сильными, головы были большими, шеи длинными. Морды животных были обращены к небу, будто они шли вперед и всматривались вдаль.

Скульптурный декор периода династии Чэнь также был отмечен своеобразием. Фигуры животных эволюционировали в сторону изящества, передачи движения, мастера все более концентрировались на декоративности, декор усложняется и выполняется очень детально, в нем было больше новшеств по сравнению с предыдущими эпохами. Например, вытянутые кверху когти, отрыв от платформы (ил. 114).

В декоре каменных столбов, которые ставились возле захоронений, также отразились особенности эпохи. Такие столбы можно считать прототипом резных колонн последующих эпох, которые состояли из основания, ствола и капители. Возьмем для примера могилу Сяо Цзин эпохи Южных династий. В ней основания столбов состояли из двух частей. Нижняя часть была квадратной с вырезанными на ней в горельефе чудесными узорами. В верхней части располагался горельеф с двумя драконами, держащими жемчужину. Ствол колонны цилиндрический с 24 каннелюрами, подобно греческим колоннам. Капители представляли сюжетные композиции: отрок, кланяющийся Будде, согнувшийся под тяжестью силач и др.

Каменная квадратная панель вверху каменного столба могилы Сяо Цзин с указанием личности хозяина гробницы с текстами, словно отраженными в зеркале. На самом верху - купола, покрытые орнаментом с лотосами, а также резьба с миниатюрными бисе. Очевидно, что все эти элементы являются результатом коммуникаций между севером и югом. Например, капители в виде силачей, держащих тяжесть, или круглые столбы с каннелюрами заставляют вспомнить архитектуру Древней Греции (ил.115).

Устройство гробниц эпохи Северных династий несколько отличалось от эпохи Южных династий. Исходя из археологических находок, работа по камню включала статуи воинов и животных, каменные столбы и каменные цы. Возведение каменных цы имеет истоком «Каменные храмы предков» господствующего класса эпохи Северной Вэй народности сяньби (в 1987 г. он был обнаружен в пещере Гасянь – пещера отшельника) народности ороchon в автономном районе Внутренняя Монголия и признан колыбелью правителей рода Тоба народности сяньби эпохи Северной Вэй, о которых имеются исторические записи. В пещере есть каменный рельеф с сюжетом о том, как император Тай-У посылает людей на жертвоприношение предкам, что также подтверждает обычай высекания из камня храма для таких жертвоприношений, который, вероятно, объединился с обычаем возведения

каменных цы перед захоронениями в период Восточной Хань. Самым ранним каменным храмом перед гробницей, о котором есть исторические записи, является тот, который Сяовэнь-император Северной Вэй построил для своей бабушки императрицы Фэн. Храм находился в северной части современного города Датун провинции Шаньси (Датун был столицей Северной Вэй, историческое название - Пинчэн), ныне он уже не существует. Из "Канона водных путей с комментариями" Ли Даюаня можно узнать [49], что каменный храм напоминал своим внешним видом деревянное строение. Орнаментами были украшены ступени, перила, черепица и т.п. На фасаде располагались 4 столба из черного камня с резными узорами, с инкрустацией золотом и серебром. Внутри и снаружи со всех сторон были каменные пьедесталы с изваяниями и экраны из известняка. Все сооружение выглядело как храм, окруженный галереей. О форме каменных столбов в эпоху Северных династий можно узнать из захоронения И Цыхуэй периода Северной Ци (ил.116). Они по структуре похожи на столбы Южных династий, но на их стволе было только 8 граней. Кроме каменных хижин, столбов и статуй в могилах Северных династий ставили каменные цюэ и миниатюрные пагоды.

Форма и декор гротов Сянтаншань, как специфического примера захоронений Северных династий, в принципе сходны с другими пещерами того периода, только сзади главного Будды, в верхней части высокой ниши, сбоку было высечено небольшое пространство, куда помещали саркофаг (ил.117).

Резной декор в погребальных камерах Северных династий в основном можно видеть на дверях гробницы и погребальных принадлежностях, например, на платформе под саркофагом и на самом каменном саркофаге. Декор на дверях был выполнен в двух техниках: с окрашиванием рельефа и без окрашивания. Первый вид чаще встречался в императорских гробницах и захоронениях аристократии эпохи Южных и Северных династий, а второй - в

эпохи Северной Чжоу и Северной Ци. Каменные двери в эпоху северной Вэй состояли из трех частей: камень-подушка дверного шарнира, дверная рама и створки. Ранее о камнях-подушках дверного шарнира уже говорилось, они были в форме лежащих зверей, что можно видеть во многих захоронениях эпохи Северной Вэй в Пинчэне. Дверные рамы были двух видов, квадратные и аркообразные в верхней части. Первые встречаются в захоронениях аристократии, а вторые - в императорских гробницах, например, как в гробнице Юнгу вышеупомянутой императрицы Фэн. На дверных рамах зачастую фрагментарно вырезали рельефные орнаменты (ил.118). Другие примеры захоронений аналогичного периода показывают, что на дверных створках, вероятно, вырезали узоры в виде небольших выступов с целью имитации дверных гвоздей, как на деревянных дверях наземных сооружений. Кроме того, на двери вешали медные пушоу сяньхуань с золотой наводкой, либо сразу вырезали их на каменных створках. Каменные двери гробниц Северной Чжоу и Северной Ци были намного роскошнее, чем в эпоху Северной Вэй. Например, гробница Лоу Жуй Северной Ци и гробница Аньцзя Северной Чжоу, на каменных барельефах которых использовались техники втирания краски и позолоты. Возьмем для примера вышеупомянутую могилу Аньцзя. Хозяин гробницы, Аньцзя, дал прибывшему из Центральной Азии согдийцу должность «хранитель бодхисаттв», ответственную за дела, связанные с дипломатией и внешней торговлей. Он исповедовал зороастризм, и поэтому на резьбе в верхней части дверной притолоки (в гробнице Аньцзя эта часть и дверная рама были отдельными, являлись двумя разными элементами) есть изображения зороастрийских жрецов и верблюдов, несущих жаровни. Изображения выполнены довольно реалистично, в технике низкого рельефа. Выступы на поверхности отчетливы, в большинстве случаев они покрыты красной краской, а на некоторых ветвях и листьях нанесена позолота (ил.119). На дверных рамах вырезаны орнаменты чаньчжи (в виде сплетающихся веток растений) с виноградом, виноградные побеги также покрыты позолотой.

Такого рода каменная резьба с раскрашенным рельефом на дверях гробниц встречается вплоть до эпохи династии Суй.

К каменным ритуальным принадлежностям главным образом принадлежали саркофаги и каменные платформы под саркофагами, похожие на ложе. Структура и декор каменных саркофагов схожи с наземными сооружениями, здесь мы не будем повторяться. Каменное ложе саркофага состояло из собственно ложа и створчатой ширмы, на ложе вырезали орнаменты чаньчжи с виноградом и атлантами – силачами, держащими карниз. Например, в гробнице Сыма Цзиньлун на ширме ложа изображены сцены из жизни хозяина гробницы, как-то: пиры, путешествия, встречи с гостями, охота и т.п. Как и на дверях, в эпоху Северной Вэй рельефы на ложе не раскрашивались, а в эпоху Северной Чжоу рельефы покрывались краской и золотились, как, например, на ложе саркофага в гробнице Аньцзя. Очевидно, этот обычай был свойственен периоду после Северной Вэй, либо периоду Северной Ци и Чжоу.

Из-за непрерывных войн и конфликтов искусство архитектурного декора после эпохи Вэй-Цзинь погрузилось в период застоя, однако в это время оно впитало и множество культурных элементов от других народов. К тому же, расцвет буддизма тоже дал возможность усиленного развития культуры и искусства с опорой на религию. После того, как между югом и севером обстановка наладилась, элементы и достижения в культуре и искусстве каждой из сторон снова стали входить в контакт и влиять друг на друга. После объединения Китая под властью династии Сун все эти достижения были унаследованы следующей династией Тан, и на этой основе зародилась блестящая и процветающая танская культура. Поэтому, с точки зрения развития культуры и искусства Средневекового Китая, этот период можно охарактеризовать как важный в объединении и слиянии различных тенденций, сформировавших общекитайский художественный стиль эпох Суй и Тан.

2.2 Архитектурный декор династий Суй и Тан

В 581г. н.э. родственник по матери императора Северной Чжоу Ян Цзянь пришел ему на смену и объединил Северный Китай, постепенно усиливая свою власть, а потом основал династию Суй. В это время охваченная коррупцией династия Южная Чэн приходит в упадок, а мощь новой династии Суй все нарастает. Поднебесная снова пришла к объединению. Поэтому, при строительстве столицы и дворцов новой династии, император Янь Цзянь уже больше не применял тех ограниченных способов, что использовались в эпоху Вэй-Цзинь. Он, напротив, стремился к обычаям эпохи Цинь-Хань, старался воплотить в жизнь будущее процветание и величие объединяющей династии. С установлением новой династии обычно строили и новые дворцы, причем старались сделать их все выше и грандиознее, так как это служило своеобразным имиджем династии.

Под влиянием этих идей во дворцах династии Суй были возрождены огромные фундаменты из утрамбованной земли и масштабная планировка зданий. Постепенно сформировалась единая модель планировки, ориентированная с юга на север и состоящая из 3-х зон: внешней, средней и внутренней. При этом средняя и внутренняя зоны включали площади, которые образовывались между внешними и внутренними воротами дворца (включая сами внутренние ворота), а средняя зона являлась собственно центральным залом во дворце и выступала в качестве главного места для повседневных административных действий. Это было самым высоким и величественным зданием в дворцовом ансамбле. И, наконец, внутренняя зона, где жила императорская семья.

Данная тройная модель на самом деле являлась продолжением модели дворцовой планировки «цянъчао хоуцинь» («спереди помещение для проведения служебных дел, сзади внутренние покои императора»), а также модификацией горизонтальной планировки левой, средней и правой зон покоев периода Вэй-Цзинь.

После короткого периода династии Суй династии Тан в начале своего становления пришлось столкнуться с разрушенной экономикой, что было вызвано войнами между тюрками и по захвату территорий в последние годы династии Суй. По этой причине в первые годы правления императоров Удэ и Чжэньгуань дворцов строили сравнительно мало. В восьмой год правления императора Чжэньгуань Тайцзун был построен Ли Шиминь, а в последствии, на второй год правления императора Лун Шо Гаоцзун (Ли Чжи), расширен и реконструирован дворец Дамин. Будучи первым крупномасштабным дворцом, построенным правителем династии Тан, дворец Дамин пришел на смену дворцу Тайцзи, построенному в эпоху Суй, и стал местом, где жил и занимался государственными делами император.

Так как дворцовый комплекс Дамин был возведен на склоне и относительной возвышенности, то первоначально на месте внешней зоны были построены не дворцовые ворота, а большой дворцовый зал Ханьюань (ил.120). Высота стилобата зала Ханьюань составляет 15,6 метров, протяженность зала с запада на восток - 75,9 метра, протяженность с севера на юг составляла 41,3 метра. Главное здание включало 8 комнат, в глубине было 4 комнаты, по обоим сторонам стилобата было по терему, которые соединялись с главным зданием L-образными галереями, а на его высокую платформу вели пандусы. К северу от зала Ханьюань были построены залы Сюаньчжэн и Цзычэнь, каждый из них имел собственный двор, они были отделены стенами, но находились на одной и той же оси. Такой планировке подражали многие следующие поколения, например, отдельные залы во дворцовом комплексе Гугун (Тайхэ, Чжунхэ и Баохэ). Три дворцовых зала использовались для ежедневных дел императора. Из них в Ханьюане проводились крупные торжества и приемы гостей, Сюаньчжэне - текущие аудиенции, Цзычэнь был предназначен для повседневных дел императора и управления. Кроме трех залов в архитектурном ансамбле дворца Дамин было еще одно здание, которое использовалось для развлечений и увеселения

императора - дворец Линьдэ. Это было комплексное строение, состоящее из трех залов, соединенных между собой вертикально. Передний зал являлся одноэтажным, средний и задний - многоэтажными. К каждому с боков примыкало по терему, которые стояли на стилобате высотой в 7 метров и были соединены с главным зданием крытым помостом на сваях (ил.121). Такого рода комплексные дворцы являлись характерными для этого периода. Кроме дворцов в комплекс Дамин также входил искусственный водоем - пруд Тайечи, посреди которого был холм земли, символизирующий Пэнлай (сказочный остров бессмертных). Вокруг пруда располагалась галерея с различными павильонами и ландшафтными постройками для развлечения императора, чтобы он с женами и наложницами мог любоваться прекрасными видами.

Так как страна вернулась к объединению, то в эпоху династий Суй и Тан также начали строить крупные ритуальные постройки. Среди них выделяется Минтан (храм предков). Начиная со становления династии Суй, этот храм вошел в ансамбль дворцового комплекса, но из-за того, что интеллектуальная общественность постоянно спорила о форме и структуре храма Минтан и не пришла к единому мнению, то строительство храма предков было завершено только тогда, когда скончался император Гаоцзун (период правления 649—683 г.).

В древности считалось, что сооружение церемониальных построек связано с судьбой государства. Поэтому У Цзэтянь в качестве вдовствующей императрицы-регента (жена императора Гаоцзун, единственная в истории Китая женщина-император) с помощью решительной политики правления, непосредственно миновав полемику последователей конфуцианства, в скором времени вместе с группой советников утвердила план постройки храма, а по истечении года после начала работ строительство было завершено. Это здание, как и храм предков в восточной столице Лояне, называли «Тяньгун» (Небесный дворец) или «Ваньсян шэньгун» (Дворец

тысячи небожителей) (ил.122). Согласно историческим записям [149, с. 494—506] и археологическим раскопкам, постройка имела на 3 этажа, высота ее составляла 86,43 метров. Первый этаж был квадратный, с каждой стороны располагалось по большому залу с двухъярусной четырехскатной крышей, которые символизировали времена года и соединялись между собой L-образными галереями. Посередине первого этажа была центральная колонна, которая уходила в верхний этаж. Второй этаж был в форме 12-гранника, что символизировало 12 «больших часов». В древности в Китае использовались временные промежутки по 2 часа, начиная с 0 часов, они назывались по порядку 12-ти циклических знаков. На третьем этаже был зал с 24 гранями, которые символизировали 24 сезона по китайскому сельскохозяйственному календарю, и полигональная крыша. Эта конструкция здания, где низ был квадратным, а верх почти круглым, была использована для выражения концепта «круглое небо и квадратная земля». Функция храма Ваньсян шэньгун была такой же, как и у храма предков Западной Чжоу: использование для ежедневных аудиенций в главном зале (квадратном, на 1 этаже), а также совмещение с функцией совершения жертвоприношений Небу и Земле. В 16 метрах на север от храма Ваньсян находилось 5-этажное строение по типу терема – Храм неба. Так как он был крупным буддийским храмом, то в нем была огромная статуя Будды, выполненная в технике бескорпусной лакированной лепки³. Скульптура была полой, и в ней могло бы поместиться более 10 человек. Что касается высоты Храма неба, то в исторических записях имеется 2 мнения: первое – что он был выше храма Ваньсян шэньгун, и что с третьего этажа можно было увидеть верхушки крыш других зданий; второе мнение, что Храм неба был ниже храма Ваньсян шэньгун [86, с. 413-414]. Согласно первой точке зрения, высота Храма неба

³ Цзя чжу (夹纻)- это древняя китайская техника изготовления лакированных изделий, обычно используемая для статуй Будды. Сначала из глины вылепливалась заготовка, а затем марлю приклеивали лаком на поверхность заготовки; после того, как он высохнет, лак наносили снова, и так много раз. В конце заготовку вынимали, после чего изделие было готово. Статуи, изготовленные таким способом, не только обладали плавными и чертами и правдоподобием, но и были легкими по весу.

была идентична высоте пагоды монастыря Юннин-сы Северной Вэй (судя по данным известного исследователя архитектуры Ян Хунсюнь, высота пагоды монастыря Юннин-сы составляет 133, 7 метра, не включая таша) [149, с. 328-341]. Исходя из тогдашнего уровня развития техники, здание такой высоты можно было построить, и оно отвечало бы стилю правления императрицы У Цзэтянь, но необходимо учитывать, что пагода монастыря Юннинсы является комбинированной деревоземляной постройкой и не относится к полностью деревянным сооружениям, которые часто использовались в эпоху династии Тан, к тому же внутри нужно было еще разместить огромную статую Будды. В связи с этим мы можем рассмотреть здания схожего типа, относящиеся к династии Ляо, которая по времени была близка к периоду Тан. Это пагода Шакья монастыря Фогун в уезде Инсян и буддийский терем богини Гуаньинь монастыря Дулэ в уезде Цзисянь. На нижнем этаже первого здания есть 11-метровая статуя Будды, а на верхнем этаже второго здания расположена 16-метровая статуя богини Гуаньинь. Это объясняет, почему в Храме неба не могло возникнуть обычной для буддийских пагод центральной колонны, не говоря уже о деревоземляных постройках. Учитывая то, что сегодня высота терема Гуаньинь составляет 23 метра, исторические записи о высоте на 30 метров больше, должны быть верными. Принимая во внимание то, что высота статуи Гуаньинь составляет 16 метров, высота статуи Будды-Лочаны в пещерах Лунмэнь, построенных в период правления У Цзэтянь, - 17,4 метров, можно предположить, что высота статуи в Храме неба составляла около 20 метров (ил.123)

Что касается архитектуры династии Тан в целом, то в отношении архитектурных форм и конструкций наземных сооружений можно отметить, что они были практически идентичными, а основное отличие заключалось в планировке архитектурных ансамблей. Монастыри династии Суй основывались на планировке сооружений тогдашней столицы. Это был главный двор, вокруг которого группировалось несколько второстепенных

дворов. Также традиционно северная и южная часть ансамбля разделялась большим проходом. Главный двор располагался в центре северной части, а остальные - по бокам и в южной части. Южная часть делилась тремя вертикальными проходами на четыре зоны. Дворы были предназначены для разных функций, имели квадратную форму и были расположены также, как рынок в столице. Вертикальные проходы выходили на внешнюю стену храма, в которой было трое ворот. В главном дворе по оси с юга на север располагались: семиярусная пагода, передний и задний залы, трехэтажный терем, а по бокам симметрично примыкали пристройки. Пагоды были схожи с пагодами династии Тан, но имели небольшие отличия во внешнем виде. В основном пагоды династии Тан, возведенные по приказу чиновников, были квадратной формы, наверху был установлен таша. Но были и специфические образцы, как, например, возведенная при императоре Гаоцзуне пагода монастыря Цыэнь-сы (ныне «Большая пагода диких гусей» в Сиане). Первоначально она была построена по образцу пагоды аналогичного периода в индийском городе Бодхгая, в форме усеченной пирамиды, с пятью ярусами, которые постепенно уменьшались снизу вверх. На платформе вверху был установлен таша, по углам – небольшие башенки, подобно появившейся позднее «пагоде алмазного трона». С каждой стороны каждого этажа были ниши со статуями Будды. Но во время правления У Цзэтянь ее перестроили в буддийскую пагоду ханьского стиля и увеличили количество ярусов до 10. Та пагода, которую мы видим сегодня, обложена кирпичом и представляет собой новую реконструкцию в эпоху династии Мин (ил.124).

В эпохи династий Суй и Тан государство было единым, сильным и процветающим, поэтому продолжала совершенствоваться система устройства гробниц. На поверхности земли к захоронению вела «дорога духов», которую оформляли каменные скульптуры, в ансамбль входили храмы для жертвоприношений, под землей был устроен длинный коридор,

идуший под уклон, который вел в погребальную камеру, которую перекрывал купольный потолок.

Благодаря единству государства архитектурный декор периодов Суй и Тан впитал в себя особенности как севера, так и юга Китая. К тому же, вслед за увеличивающимися связями с другими странами, в архитектурном декоре стали использовать больше иностранных элементов, а также различные материалы. Декор становится более систематизированным и стандартизованным, и каждая конкретная форма декора обрела свои особенности.

Металлический декор

Со времен эпохи Вэй-Цзинь использование металлов в строительстве и архитектурном декоре отошло на второй план, так как сложность обработки и себестоимость металлов была очень высока. В силу того, что, используя более дешевые материалы, можно было добиться такого же или даже более значимого декоративного эффекта, металлы больше не применяли так широко и они постепенно утратили популярность. Однако металлы продолжали использовать либо для декоративных элементов большого размера, либо в сочетании с другими материалами декора. Во времена династий Суй и Тан крупными декоративными элементами в основном были таша на буддийских пагодах и большие статуи. Как уже отмечалось, металлические таша являлись традиционными завершениями пагод. Из наиболее ранних, сохранившихся в Китае металлических таша известны фрагменты, датируемые эпохами Ляо и Сун. Поэтому о формах и декоре металлических таша мы можем судить лишь на основе дошедших до нас каменных таша, а также образцов аналогичных периодов, сохранившихся в Японии. Пагоды-терема пришли в Японию из Китая через Корейский полуостров. Во времена династий Суй и Тан в Японии весьма почитали китайскую культуру, и, кроме того, провели реформы по образцу китайской государственной системы и культуры. Таким образом, японская архитектура

этого периода обладает огромной ценностью для исследования архитектуры Китая. Среди сохранившихся в Японии пагод с металлическими таша периода Суй и Тан различают возведенные в 15-й год Суико (примерно соответствует 3 году правления под девизом Дае династии Суй, 607 год н.э.) пятиярусную пагоду (годзюното) в храме Хорюдзи и возведенную в VIII веке Восточную пагоду храма Якусидзи, а также возведенную в пятый год Тэнтё (соответствует пятому году правления под девизом Тайхэ династии Тан, 828 г.) пятиярусную пагоду (годзюното) храма Муродзи в префектуре Нара (ил.125). Сравнив металлические таша этих пагод с каменными таша аналогичного периода династии Тан, мы можем сделать следующие выводы. Во-первых, танские металлические таша состояли из трёх частей – основания, ярусов с четырёхскатной крышей и дисками над крышей, а под дисками устанавливался похожий на банановые листья декоративный элемент «янлянь» (обращенный вверх лотос). Количество дисков обычно было нечетным, размер либо пропорционально уменьшался от нижних к верхним, либо был одинаковым. На каменных таша периода Северной Вэй диски были сверху и снизу небольшими, а посередине крупными, веретенообразной формы. Однако, на данный момент не сохранилось металлических таша такой формы, и поэтому вопрос об использовании их в эпоху династии Тан остается открытым. На металлических дисках и на крышах пагод подвешивали колокольчики, которые назывались цзиньдо. Они упоминаются ещё в письменных памятниках эпохи Северной Вэй. Украшения, завершающие диски, на разных пагодах были разными. На пагодах Хорюдзи и Якусидзи не было «водяного дыма» (шуй янь). По сведениям исследователя архитектуры Лю Дуньчжэня, они трансформировались из изображений «огненного дыма» (хо янь) [105, с. 14]. На пагоде храма Муродзи была размещена ритуальная ваза; выше нее располагался «драгоценный полог» либо «драгоценная жемчужина», причем полог являл собой форму зонта, вокруг располагались колокольчики цзиньдо, а также металлические цепи, которые шли от верхушки пагоды к каждому коньку, тем самым выполняя

функцию укрепления таша. Однако, на пагодах храмов Хорюдзи и Якусидзи не было «драгоценныхпологов». Вероятно, это было связано с различиями в структуре самой пагоды и способе установки таша. «Драгоценная жемчужина», которая размещалась в самой верхней точке, – это традиционный элемент декора таша тех буддистских пагод, которые имели символику «небесного дворца» и были предназначены для хранения священных реликвий буддизма.

Танские пагоды оказали большое влияние на пагоды последующих династий Ляо, Сун. Однако, что касается таша, эти металлические декоративные элементы периода Тан в значительной мере сохранили форму древних эпох, а более поздние периоды таша в плане компоновки различных элементов становятся гораздо свободнее.

В период династий Суй и Тан самым известным, кроме таша, декоративным металлическим элементом следует считать скульптуру *Дубхе*. Это крупный монумент колоннообразного типа, который был возведен в эпоху У-Чжоу, с целью популяризации правления императрицы У Цзэтянь. Ответственными за возведение были племянник императрицы У Саньсы и персидский аристократ Арохань, бывший чиновником при танской династии [96, с. 2434]. Название «Дубхе» происходит от звезды Дубхе в созвездии Большой медведицы. Монумент располагался в южной части императорского дворца и символизировал Полярную звезду, что было аналогично созвездию Синь (одно из 28 китайских зодиакальных созвездий), символизирующему Небесный дворец, то есть храм предков Минтан. Согласно записям во «Всеобщем зеркале, управлению помогающем» и «Старой истории Тан», высота монумента Дубхе составляла 105 чи (танский чи равен 29,5 см), диаметр - 12 чи, ширина каждой из восьми граней по 5 чи. На колонне было вырезано: «Возведенный вассалами памятник императору великой Чжоу», а также имена гражданских и военных чиновников, вассальных князей; в нижней части колонны была отлита конструкция в виде горы, которую

опоясывали отлитые из меди свернувшийся дракон и цилиндр; в верхней части колонны располагался узорный полог с орнаментами в виде облаков и тумана диаметром 30 чи. Сверху этого стояли 4 дракона, держащих выпуклые линзы, высотой 10 чи (ил.126) [96, с. 2436]. Из приведенного описания можно сделать вывод, что структура монумента Дубхе в значительной мере была унаследована от каменных колонн эпохи Южных и Северных династий, а ее восьмигранная форма определенно является иностранным элементом. Традиция устанавливать за воротами дворца каменные столбы и колонны также была унаследована более поздними поколениями. Например, у ворот Тяньаньмэнь в Пекинском музее Гугун есть парные каменные столбы династии Мин.

В эпоху династий Суй и Тан мелкий металлический декор в основном был представлен пушоу сяньхуань и головками дверных гвоздей. В течение всей этой эпохи не было больших изменений в форме пушоу сяньхуань. В основном это были объемные головы зверей, обычно льва, а вокруг маски вырезали фоновые узоры (ил.127). Для узора из дверных гвоздей уже был определен стандарт в их количестве и расположении. В эпоху Тан на одной створке было пять рядов, что являлось традицией, унаследованной от Северной Вэй.

Керамический декор

Керамический архитектурный декор эпохи династий Суй и Тан по-прежнему можно подразделить на два основных вида. К первому относится кровельный декор, а именно черепица и оформление коньков; другой тип декора – это керамическая плитка, широко использовавшаяся в укладке пола и фундаментах зданий. Сочетание черепицы и форм коньков в эпоху династий Суй и Тан уже превратилось в стандарт. Утвердилась и форма черепицы, фланец (часть между двумя рядами полукруглой черепицы), который уменьшился и не особо отличался от последующих эпох. В эпоху Суй вновь возродилась техника обжига глазурованной черепицы, а к эпохе

Тан она уже широко использовалась. В церемониальных зданиях цвет черепицы был в основном зеленый, также мог использоваться синий, который иногда комбинировался с небольшим количеством других цветов. В обыкновенной архитектуре черная черепица комбинировалась с обычной серой. Узоры на круглой черепице династии Тан не были такими богатыми, как в предыдущие эпохи, в основном это были орнаменты в виде цветов лотоса (ил.128).

В этот период самым важным из кровельного декора было оформление конька. Происходит эволюция древних форм, что главным образом выразилось в формировании стандартизации элемента чивэй и трансформации его в элемент чивэнь. В более поздние эпохи коньковая черепица в передней части диагонального конька трансформировалась в украшения в виде зверей. Сначала рассмотрим элемент чивэй. На каменном саркофаге из гробницы Ли Цзинсюня можно увидеть изображение чивэя, поэтому можно сделать вывод, что к началу эпохи династии Суй на них уже начали появляться весьма аккуратные узоры в виде рыбьих плавников. Такая форма сохранялась вплоть до среднего периода династии Тан, только в период расцвета этой династии чивэй был более длинным и выделяющимся. Согласно имеющимся на данный момент результатам археологических раскопок, в средний период династии Тан на спинке чивэй появились элементы, состоящие из множественных металлических палочек, либо единичные элементы Т-образной формы, которые назывались «цянте» или «цзюйцюэ». Изначально они использовались для того, чтобы птицы не строили гнезда на вершухе элемента чивэй, но одновременно обладали и фиксирующей функцией.

В период расцвета династии Тан нарастали культурные связи Китая с иностранными государствами. В это время в Китай с Запада приходят многие новые декоративные мотивы, например, изображение козерога. В это время изменяется и внешний вид элемента чивэй, появляются скульптурные формы,

напоминающие мифологическое существо в виде козерога с телом рыбы, головой дракона, раздвоенным хвостом и ртом, «глотающим» конек. На данный момент самой ранней формой чивэнь является образец, извлеченный из гробницы императора Сюаньцзуна династии Тан, а также изображение, вырезанное на камне в монастыре Линъюнь-сы в горе Лэшан, которое близко к нему по времени создания (ил.129). У этих элементов были драконьи головы, на голове рога, как у козерога, а на рыбьем теле были оставшиеся от элемента чивэй сосцы. В течение всей эпохи Тан внешний вид элемента чивэй постепенно детализировался. Например, хотя элемент чивэнь в главном зале монастыря Фогуан-сы в провинции Шаньси является подражанием поздней династии Юань, он практически сохранил внешний вид образцов династии Тан, а именно драконью голову, сосцы и рыбий хвостовой плавник (ил.130). Исходя из имеющихся на данный момент археологических находок и изображений на рельефах и росписях, можно заключить, что на элементах чивэй в эпоху Тан не было декора в виде рыбьей чешуи. Такой декор, должно быть, появился только в эпоху Пяти династий, хотя не исключается и редкое использование его эпоху Тан. Об этом свидетельствуют элементы чивэнь на главных воротах монастыря Дулэ-сы в Цзичжоу, возведенного на второй год правления Тунхэ династии Ляо (девятый год правления под девизом Тайпин Синго династии Северной Сун, 984 год н.э.). Однако Цзичжоу (на сегодняшний день относится к городскому округу Тяньцзиня), где был возведен монастыря Дулэ-сы, постоянно принадлежал царству Ляо после того, как в поздний период Пяти династий император поздней Цзинь, Ши Цзинтан, уступил его этому царству, а в 984 году н.э. военные конфликты между династиями Сун и Ляо еще не были полностью завершены. Поэтому здания, возведенные в этот период, в значительной мере являлись наследием поздней Тан и эпохи Пяти династий, можно даже утверждать, что они строились прямо по их образцу (ил.131). В эпоху Суй и Тан на диагональных коньках, а также на главных коньках некоторых зданий пониже рангом укладывали коньковую черепицу. Такая черепица по размеру

была больше, чем обычная карнизная, как правило, на ней были тисненные узоры с изображением маски животного, как, например, на найденной при раскопках дворца Дамин карнизной черепице с ворот Чжунсюань (ил.132). Такая черепица с мордами животных делилась на два вида, серую без глазури и глазурованную. Она развивалась от коньковой черепицы предыдущих эпох, и к эпохе династии Сун из укладываемой на передних частях диагональных карнизов черепицы постепенно превратилась в декор в виде животных.

Керамический кирпич в эпоху Тан использовался широко, например, при возведении стен, при обкладывании стилобатов, укладке пола и т.п. По области использования он подразделяется на кирпич стеной и напольный. В эпоху Тан кирпич делился на квадратный, из которого возводили стены и декоративный, использовавшийся для облицовки. Обычно на главной стене здания декоративный кирпич не использовался, при возведении применялась кладка «притирка кирпичей по швам», когда каждый кирпич вышлифовывался одинакового размера с четкими прямыми углами. Кладка осуществлялась без раствора. Для скрепления швов использовали только клейкий рис или пшено, из которых варили клейстер и вливали его в швы. Возведенная таким образом стена была невероятно крепкой, каждый кирпич был плотно подогнан, а поверхность стены была очень гладкой. Начиная с династии Тан и до династии Цин эта технология применялась только при постройке императорских дворцов, монастырей и других строений высокого ранга, и кроме того при возведении городских стен важных укрепленных городов. Декоративный кирпич или плитка главным образом использовались при облицовке стилобатов зданий, например, на фасадах с четырех сторон, угловых поверхностях, а также на буддийских пагодах и городских стенах. Среди узоров на декоративной плитке были мотивы, символизирующие удачу, орнаменты с растениями, животными, буддийскими персонажами и т.д. Для их создания обычно использовалось тиснение и резьба.

Исходя из изображений, сохранившихся на росписях, можно увидеть, что поверхности стен покрыты множеством узоров с повторяющимися и переплетающимися между собой растениями и цветами. Возможно, использовалась глазурованная плитка с инкрустацией. Археологические раскопки также доказали, что в то время действительно использовалась подобная декоративная плитка. Кроме того, применялся способ вставки декоративных элементов из глазури в столбы и фундамент здания (ил.133).

В эпоху династии Тан керамическая плитка в основном укладывалась на пол и главным образом была квадратной формы, только иногда встречалась прямоугольная плитка. На данный момент, основываясь на образцах резьбы по камню из руин дворцов, раскопок гробниц и пещер, можно представить, как была декорирована напольная плитка эпохи Тан. Она была украшена тиснением различных искусных орнаментов в виде растений, животных, геометрических узоров и т.п. Среди растительных орнаментов наиболее часто встречаются лотосы, а также цветочные розетки, пионы. Из животных – образ цилиндра, фигуры верблюда, кролика и др. Чаще на пол укладывали плитки с одним и тем же законченным орнаментом, иногда чередовали разные узоры, но в то же время применяли и способ, когда декор выкладывался из нескольких плиток (ил.134).

Деревянный декор.

Эпоха династий Суй и Тан стала расцветом в развитии деревянных конструкций, но в это время одновременно наблюдается тенденция к уменьшению использования деревянного декора. Эта причина имела определенное сходство с постепенным упадком металлического декора, то есть использованием материалов с меньшей себестоимостью и более выразительным декоративным эффектом. Деревянные элементы зданий – это как несущие элементы, конструкции перекрытий (пиньинь, пинци и кессоны), так и дверные коробки, оконные рамы и перила. Несущие элементы включали в себя доугуны и балки. В эпоху династии Суй и Тан

доугуны становятся более сложными, усовершенствованными и крупными по объему. Базовая структура доугуна была унаследована и последующими эпохами. В масштабных зданиях, таких как дворцы и крупные храмы, на доугунах и балках резной декор уже не наносили. Постепенно резьбу сменяет декоративная роспись, и впоследствии декоративное оформление зданий главным образом основывалось на технике росписи, о чем будет сказано ниже.

Колонны в эпоху Тан были гладкими цилиндрическими, а появившиеся в эпоху Южных и Северных династий колонны с каннелюрами были только в каменных или металлических сооружениях (например, упомянутый выше Дубхе).

В некоторых домах аристократии либо дворцовых зданиях использовался способ приклеивания деревянных пластинок. Для этого древесину с красивой текстурой и приятным запахом нарезали тонкими пластинами, а затем закрепляли на поверхности колонны. Себестоимость такого способа была сравнительно высокой, поэтому его применение было ограниченным, и даже в императорских постройках он встречался нечасто.

Как и в предыдущие эпохи, во времена династий Суй и Тан в интерьерах делали подвесные потолки, главным образом используя пинци либо пиньинь и кессоны (ил.135). Однако, исходя из имеющихся на данный момент фрагментов зданий, в эпоху династий Суй и Тан структура кессонов была простой, и для декора больше использовалась техника росписи.

Основываясь на сохранившихся фрагментах зданий и изображениях стенописи, можно судить о формах оконных рам. Это окна с вертикальным средником, в период средней и поздней Тан их покрывали сложные узоры в виде черепашого панциря. В эпоху Тан широко использовались деревянные перила, обычно их делали из горизонтальных деревянных частей, грудные доски использовали мало. Согласно изображениям на танской стенописи, из

дерева также составляли орнаменты с ортогональными элементами, которые выполняли функцию перил (ил.136). Такие элементы «мелких столярных работ», как пинци, пиньинь, кессоны, двери и окна и т.п. (деревянные элементы, не несущие нагрузки, назывались «малыми столярными работами») в эпоху Тан уже практически уступили свое место росписи зданий, но не исключалось использование деревянных инкрустаций либо разных узоров в отдельных зданиях.

Живописный декор

Говоря о живописном декоре, мы должны рассмотреть цветовую гамму зданий эпохи династий Суй и Тан. В это время стены зданий обычно белили, а деревянные конструкции (балки, ворота, оконные переплеты) окрашивали в красный цвет. Оконные переплеты и доугуны частично окрашивали зеленым, а выступающие части белым или черным. На крышах зданий высокого ранга применялась зелено-голубая глазурованная черепица, либо зелено-голубая с резными краями в комбинации с серой черепицей. В плане цветовой гаммы использовались цвета, контрастные по тону (теплый-холодный) со стеной. Кроме комбинации базовых цветов на деревянных элементах зданий и гуньянях (треугольное пространство между двумя доугунами) также широко применялся живописный декор. Развиваясь до этого около тысячи лет, роспись в эпоху Тан уже сформировала практически совершенную систему декора, однако она еще не была такой точной и шаблонной, как в последующие эпохи. Так как объем использования доугунов в эпоху династий Суй и Тан был огромен, то основной живописный декор приходился не на балки, а на доугуны: на них, как правило, наносили орнаменты. Однако, на данный момент от эпохи Пяти династий и династии Сун сохранилось очень мало образцов, хотя есть мнение, что в эпоху Северных династий нанесение узоров на доугуны уже существовало. Исходя из стенописи в пещерах Дунхуан, гробницах танской аристократии, а также сохранившихся образцов строений, можно видеть, что на балках в эпоху Тан

больше всего использовалась красно-белая роспись, то есть на окрашенную в красный цвет балку наносили орнамент белого цвета с круглыми либо квадратными мотивами. Также часто встречался способ, при котором архитрав (в китайской архитектуре эта часть находилась ниже, чем в западном понимании, и кроме того соединялась с колоннами) делился на части восьмью белыми квадратами одинакового размера, между которыми располагались семь красных квадратов. В древности этот способ называли «семь красных и восемь белых». Однако, сколько на самом деле изображали белых квадратов, определялось длиной архитрава. Самые ранние записи об этом способе есть в «Образцах строительства» – трактате по архитектуре периода династии Сун [57, с. 68]. Однако, исходя из имеющихся на данный момент образцов, можно считать, что его прототипы уже существовали в эпоху Северных династий, а в эпоху Тан этот способ уже использовался достаточно широко (ил.137).

На основе стенописи эпохи Пяти династий и остатков деревянных строений раннего периода династии Сун можно предположить (ил.138), что и в эпоху Тан на балки наносили ещё один вид декора чаньчжи (орнамент в виде сплетающихся веток растений и цветов). Об этом свидетельствуют рельефные узоры на каменных притолоках дверей в гробницах эпохи Тан, на которых можно увидеть похожий декор. Расписной орнаментальный декор украшал и колонны. На росписях пещерного монастыря Дуньхуана можно видеть, что на верхнюю и центральную части колонн наносился орнамент в виде цветов лотоса.

Каменный декор.

В эпоху Тан каменный скульптурный декор чаще всего украшал стилобаты крупных зданий, пещерные храмы, а также каменные двери погребальных камер. Обязательным элементом декоративного оформления светских и культовых сооружений также была каменная скульптура. В эпоху Тан стилобаты крупных зданий обкладывали кирпичом и камнем.

Первоначально этот приём использовался только для пьедесталов статуй в буддийских постройках, а в эпоху Тан он постепенно становится установившейся практикой для крупных зданий. Обычно каркас стилобата формировался из крупных продолговатых кусков камня, остальные части выкладывали из керамического кирпича, а в пьедесталы скульптур иногда вставляли каменные плиты с резьбой. Водосточные воронки (или чишоу) в стилобате, начиная с эпохи династий Суй и Тан, главным образом вырезали из строительного камня, на поверхности некоторых чишоу были обнаружены следы краски. Нанесение краски на рельеф – прием, часто встречающийся в эпоху Северных династий. На кирпичных зданиях последующих эпох также есть следы раскраски. На фундаментах в ранний период эпохи Тан часто использовали деревянные перила, а в средний период каменные перила стали традиционными. Так как каменные перила не могли быть возведены из больших цельных кусков, в отличие от деревянных перил, то их делали по частям из каменных плит определенного размера. Каждая плита соединялась с балясинами. Сами каменные плиты и верхние части балясин были украшены горельефами и круглой скульптурой, а также орнаментами в виде растений и животных.

В самых известных из пещерных монастырей эпохи Тан, пещерах Дуньхуаня и пещерах Лунмэнь в Лояне, можно исследовать как лепку на стенописи, так и резьбу по камню (ил.139). Способы декора в пещерных храмах главным образом наследовали традиции эпохи Северных династий. А именно: в горном обрыве пробивали пещеру, имитировали наземные деревянные сооружения, и в связи с этим некоторые конструкции деревянных наземных сооружений и их декор – росписи, узоры и др. – могли быть выражены посредством резьбы по камню. Например, в пещерах Лунмэнь есть резьба, имитирующая напольную плитку или ковры, а в верхней части пещеры есть имитация кессонов. Из узоров использованы буддийские цветы бао-сян, летящие апсары, лотосы и др. В эпоху Тан в

монастырях часто устанавливали колонны с именем Будды и каменные фонари. Колонны с гранями и резьбой были подобны уменьшенным стелам, на каждой грани вырезали буддийские каноны, а на основании и на капители – орнаменты, в большинстве своем это буддийские лотосы и мифологические животные. Каменные фонари имели вид каменных домиков, поставленных на столбы, они обычно устанавливались вдоль дорожек и снаружи зданий.

В танских гробницах высокого ранга устанавливали шисяншен («каменные статуи, подобные живым» - фигуры, защищавшие гробницу). Такой порядок официально сформировался в период правления Тан Гаоцзуна и У Цзэтянь, а при Тан Тайцзун Ли Шиминь еще не принял законченную форму. В гробнице Чжаолин есть 14 статуй вассалов, вырезанных из камня, а в стену вставлены барельефы с изображением шести любимых скакунов хозяина (ил.140). К периоду правления Тан Гаоцзуна и У Цзэтянь такой порядок оформления гробниц уже сформировался. Исходя из сохранившихся на сегодняшний день остатков гробницы Цянлин (общая могила Гаоцзуна и У Цзэтянь), перед танскими императорскими гробницами устанавливали пару каменных столбов, пару летящих лошадей, пару страусов (горельеф), 5 пар каменных лошадей (из них 3 пары - это лошади с ведущими их людьми), 10 пар каменных статуй людей, держащих в обеих руках по мечу, пару каменных стел, 61 каменную статую вассалов и пару львов. Кроме статуй вассалов, призванных прославлять единство покорившихся и объединенных императором земель, остальные скульптуры должны были служить символом преемственности власти последующих императоров династии Тан (ил.141). Каменная погребальная монументальная скульптура в эпоху Тан, устанавливаемая перед гробницами, имела строгие ограничения по рангу. Могилы министров с пятого по первый класс имели основание надгробий в форме черепахи, надгробие (без основания) было высотой в 9 чи, в верхней части могильного памятника вырезали узоры с драконами. В гробницах чиновников 6 и 7 класса могли использоваться только квадратные основания

надгробий, надгробие было высотой в 4 чи, верхняя часть была круглой. Шисяншен ставились только чиновникам 5 класса и выше, из них для чиновников третьего класса – по паре каменных статуй людей, тигров, козлов, 4 и 5 класса – по паре каменных статуй людей и козлов. Каменная погребальная скульптура танских гробниц была детально проработанной, но достаточно сдержанной, однако формы и силуэты были не такими изящными, красивыми и живыми, как в эпоху Южных династий. Скульптуры были выполнены в натуральную величину.

Важную символическую и семантическую роль в китайских погребениях всегда играли каменные двери гробниц. По внешнему виду двери гробницах эпохи Тан во многом были схожи с эпохой Северных династий. В верхней половине были полукруглые притолоки, на которых вырезали стоящих фениксов и орнаменты в виде стилизованных листьев и трав. В нижней половине была квадратная дверная коробка, на которой вырезали орнаменты чаньчжи, но на резьбу краску не наносили.

Благодаря открытой и толерантной к социальной среде и беспрецедентной мощи государства китайская цивилизация в эпоху Тан смогла впитать в себя лучшие традиции иноземного искусства, с течением времени превратить их в часть своей культуры. А затем, обогащенная новыми достижениями, китайская культура оказала влияние и на близлежащие регионы (Корейский полуостров, Япония, Индокитайский полуостров, острова Рюкю и т.д.). И по сей день в Японии можно увидеть множество исторических памятников китайской культуры эпохи Тан. В общей истории искусства архитектурного декора Китая эпоха династий Суй и Тан является важным связующим звеном двух крупных периодов истории Китая, от доциньской эпохи и династии Северной Сун до династий Мин и Цин. В этот период были аккумулированы все достижения предыдущих двух тысяч лет и оказано огромное влияние на развитие искусства последующих эпох. Архитектурный декор в эпоху Тан достиг чрезвычайно высокого

уровня, система декора в разных формах после многочисленных подъемов и спадов сформировалась окончательно. После эпохи Сун все новшества в архитектурном декоре касались лишь художественной стилистики, а не изменений в самой системе декора.

2.3. Архитектурный декор династии Сун и периодов правления династий Ляо и Цзинь (960-1279)

В период от основания царства Лян в 907 году и до уничтожения Сун Тайцзуном династии Северной Хань и объединения государства в 979 году Китай прошел через пору смут. В истории это время получило название эпохи Пяти династий и Десяти царств. В этот период в области Чжунъюань и прилегающих северных и южных регионах происходила постоянная смена власти, и поэтому в сфере архитектуры и архитектурного декора главным образом наследовался стиль эпохи поздней Тан. В 960 году н.э. Тайцзу-император династии Сун Чжао Куаньинь пришел на смену династии Поздней Чжоу и основал династию Северную Сун. Государство по большей части было уже объединено, поэтому в развитии зодчества, архитектурного декора и других видов искусства наблюдается относительное единство. Строго говоря, государство Сун не было единой династией: северные и северо-западные территории были потеряны, а в начале становления государства попытки завоевать северные территории не принесли успеха, тем более, что потеря Ганьсуйского коридора привела к потере контроля над западными регионами и невозможности сухопутного сообщения с внешним миром. Учитывая то, что захват районов военными наместниками в последние годы династии Тан составлял опасность для центральной власти (император-основатель династии Сун, в свою очередь, тоже захватил власть посредством военного переворота). Династия Сун с первого дня основания опиралась на интеллектуальную элиту общества, проявляла уважение к образованным людям, тем более что почтение к ним было очень популярно в народе.

Высокоразвитая экономика способствовала высокому развитию различных профессий и специальностей, а также культуры. Феодалное общество Китая в эпоху Сун переживает пик культурного развития. Архитектура в это время становится более изящной, архитектурный декор отличается роскошью, разнообразием и мастерством исполнения, но исчезает величие и размах. В эпоху династии Сун при возведении зданий отказались от колоссальных стилобатов из утрамбованной земли. Поскольку пекинский императорский дворец династии Сун был реконструирован на основе оригинального дворца в Бяньчжоу (ныне г. Кайфэн), то его размеры не были такими огромными, как у зданий эпохи Тан. В компоновке и структуре дворца уже начала проявляться тенденция к большему комбинированию, при которой дворец состоял из нескольких архитектурных ансамблей, каждый из которых, в свою очередь, состоял из сравнительно крупного здания и нескольких прилегающих вспомогательных сооружений. Архитектурный декор дворцов эпохи Северной Сун был в четком соответствии с рангом зданий, но в его видах можно выделить общие тенденции. Использовалась полихромная роспись деревянных конструкций, глазурованная черепица на крышах, облицовка фундаментов кирпичом. В интерьере потолки украшали кессоны с искусной резьбой и живописью (потолок пинци) с роскошными орнаментами. Отношения между культовой и светской архитектурой в Китае были не такими, как на Западе. Дворцы, жилищные постройки и др. на Западе отличаются от монастырей и церквей. В Китае же, если судить по форме и конструкции самого здания, а также его декору, монастырский храм являлся лишь отдельным видом дворцовой архитектуры. Исключение составляли гробницы, буддийские пагоды и пещерные храмы. Наземные культовые деревянные сооружения не имели отличий от обычных светских, и только в плане выбора узоров для декора они были различны. Кроме деревянных и каменных пагод в эпоху Сун также появились глазурованные пагоды, сверху донизу выложенные глазурованной плиткой. Вся плитка обжигалась согласно единому стандарту, что указывает на высокий уровень

технологии в то время. В эпоху Северной Сун внутреннее убранство гробниц все также ориентировалось на интерьеры наземных сооружений, но, по сравнению с предыдущей эпохой, отличалось более тонкой работой. Погребальные камеры обычно украшали очень искусной резьбой. С помощью невысоких рельефов изображали элементы архитектуры – доугуны, двери, окна, а также сцены из жизни хозяина гробницы. В эпоху Сун на резные кирпичи еще наносили краску, а на соответствующие части строения полихромную роспись. Самой характерной является сунская гробница Боша в уезде Юйчжоу провинции Хэнань, а также гробница Сун Сылан, которая хранится в Музее древнего искусства в г. Лояне. Так как гробницы императоров династии Сун не были обнаружены археологами, то нам лишь остается делать выводы об их структуре и декоре по гробнице Юаньдэ-императрицы, где применялась комбинированная техника резьбы по камню и росписи.

Правящий режим династии Ляо на севере Китая был основан этнократией национального меньшинства – кочевого народа кидань. Они основали государство раньше, чем Северная Сун, а также заняли обширные площади компактного проживания ханьцев, например, «16 округов Янь Юнь» (протянувшиеся от Яньцзина до Юньчжоу Шестнадцать округов). Так как уровень цивилизации там был изначально низким, то после основания государства широко перенималось танское государственное устройство и ханьская культура. Архитектура в тех местах по стилю была очень приближена к архитектуре поздней Тан. Конечно же, после заключения между Ляо и Сун Чаньюаньского союза в 1005 году между двумя царствами в течение длительного времени поддерживался относительный мир. Многочисленные контакты между двумя правительствами и обмен в сферах экономики и культур ускорили китаизацию господствующего класса в царстве Ляо. Это привело к тому, что в области культуры и искусства Ляо подверглось сильному влиянию династии Сун. Эпоха поздней Северной Сун

началась с того, что чжурчжэни, находившиеся на северо-востоке Китая, основали царство Цзинь, постепенно уничтожили царство Ляо и Северную Сун, а также стали контролировать большие территории к северу от реки Хуанхэ. Сын последнего императора династии Хуэйцзун-императора Кан-король Чжао Гоу объявил себя императором в Гуйдэ (ныне городской округ Шанцю провинции Хэнань). Кроме того, он установил столицей Линьань (ныне город Ханчжоу провинции Чжэцзян), а новая династия получила историческое название Южная Сун. Собственная культура царства Цзинь не достигала уровня царств Ляо и Западное Ся (западное название - Тангутское царство), поэтому их архитектура во многом перенимала стиль царства Ляо и северных территорий династии Сун. В итоге, после двух династий Сун, Тангутское царство прошло через режимы власти Ляо и Цзинь (девиз правления на тангутском языке - Дабогао), являясь государством с локальной раздробленностью. Царство Западное Ся было основано полководцем Ли Юаньхао, который принадлежал к народности дансянов из провинции Сычуань. В отличие от Ляо и Цзинь, Тангутское царство ранее было окраинной областью Ся, принадлежащей поздней Тан, а правителем этой области был Тоба Сыгун (так как он помог династии Тан усмирить бунт, то ему был пожалован княжеский титул и фамилия Ли, а основатель Тангутского царства Ли Юаньхао был его потомком). Ко временам правления Ли Юаньхао представители этой народности уже в высокой мере китаизировались. Сформировавшаяся после основания государства тангутская культура впитала больше ханьских элементов, нежели цзиньских или ляоских. В ранний период Тангутского царства сосуществовали культура дансянов и ханьская, а после среднего периода царство полностью повернулось к ханьской культуре. Так как монгольские правители разрушили Тангутское царство и его культуру, то сегодня можно делать лишь ограниченные выводы относительно архитектуры и декора этого царства. Картина на сегодняшний день является лишь верхушкой айсберга.

На данный момент сохранилось довольно много остатков сунской архитектуры. Кроме того, благодаря дошедшей до нас книге «Образцы строительства» мы можем делать довольно четкие выводы относительно архитектурного декора эпохи династии Сун.

Металлический декор. Металлический декор династии Сун в отношении разновидностей схож с предыдущими эпохами. Главным образом это были дверные гвозди, пушоу и таша на буддийских пагодах. В эпоху Сун дверные гвозди на официальных зданиях размещали по 7 штук по вертикали и горизонтали, что символизировало 7 звезд в созвездии Большой Медведицы. По форме головки их были либо круглые, либо имели вид лотоса. Как известно, лотос был одним из важных буддийских символов, в Китае в основном его можно увидеть в декоре гробниц и буддийских храмов. В отличие от династии Сун, в регионах под властью Ляо и Цзинь больше использовалось четное количество гвоздей. Например, в монастыре Дулэ-сы в уезде Цзисянь и монастыре Фогуан-сы на горе Утайшань использовано по 6 штук по вертикали и горизонтали. В этот период дверные гвозди преимущественно изготавливали из чугуна. В эпоху Сун было три вида пушоу - с маской животного, с растительным орнаментом и с кольцом без декора. Первых сохранилось мало, но их можно увидеть в захоронениях, на немногих официальных зданиях и на сунской керамической утвари. Пушоу с растительными орнаментами, как правило, в виде лотоса, дополнялись дверными гвоздями с лotosовым узором. Главным образом такие пушоу можно увидеть в захоронениях и на буддийских зданиях. Обычные пушоу без орнаментов были с плоской поверхностью, геометрической формы, сверху на них прикреплялось дверное кольцо. Они были чисто функциональными и использовались в постройках простого народа (ил.142).

Металлические таша на буддийских пагодах эпохи Сун изготавливали преимущественно из бронзы и чугуна. В отношении формы было два типа: один тип, пришедший из архитектуры Южных и Северных династий,

сохранил основную структуру таша эпохи Суй и Тан. Другой тип по форме напоминал тыкву-горлянку. Таша этого вида короткий и толстый, обычно с основанием и двумя-тремя сферическими декоративными элементами, формирующими основной объем, либо с завершением в форме тыквы-горлянки. По размеру таша второго вида были меньше, чем первого. Таша на двух пагодах парка Лохань (возведены в седьмой год правления под девизом Тайпин Синго династии Сун, 982 г.) являются образцами первого типа таша этого периода. Их длина составляет 1/4 от высоты всей пагоды, снизу вверх по порядку следуют основание, купол, чаша для сбора росы, 6 дисков одинакового размера, насаженных на шест, драгоценный полог, ореол, тыква-горлянка. Форма следует образцу эпохи династий Суй и Тан (ил.143). Из-за большой длины прочность таких таша была относительно низкой, а их установка достаточно сложной. Вследствие этого таша стали развиваться в направлении короткой и толстой формы. Например, возведенная на второй год правления под девизом Циннин династии Ляо (третий год правления под девизом Чжихэ династии Сун, 1056 г.) пагода Шакья монастыря Фогуан-сы в уезде Инсянь провинции Шаньси (в то время принадлежал династии Ляо). Таша на ней включил в себя составные части предыдущих эпох, только не был тонким и длинным (ил.144). Возведенная в первый год правления под девизом Хуанью династии Сун (1049 г.) глазурованная пагода монастыря Кайбао-сы в Восточной столице (столица династии Сун, ныне г. Кайфэн провинции Хэнань) имеет таша в форме тыквы-горлянки, структура которого очень проста и состоит из купола и огромной «драгоценной жемчужины» (ил.145). Будучи монастырём, возведенным в императорском доме в столице согласно указу императора, эта пагода является весьма характерным для своего времени образцом. Отсюда мы можем узнать, что на пагодах, возведенных по указу правительства, таша в форме тыквы-горлянки уже стали основным типом, из чего следует, что в ляоской архитектуре присутствовало определенное отставание (например, сохранилось много отличительных черт династии Тан). В этот период существовала еще одна

особенная форма таша, а именно таша на пагоде монастыря Юаньцзюэ-сы в уезде Хуньюань, возведенном на третий год правления под девизом Чжэнлун царства Цзинь (1158 г.). На самой верхушке таша был размещен флюгер в виде феникса, который двигался в соответствии с направлением ветра. На данный момент он является единственным примером на территории Китая (ил.146). Кроме описанных выше форм металлического декора в эпоху Сун также существовали железные пагоды с металлической облицовкой. Их функция была сродни монументам, по размеру они были меньше, чем обычные пагоды, но больше, чем колонны с именем Будды в эпоху Северных династий. По форме они имитировали деревянные пагоды, отдельные части отливали из металла и затем собирали вместе. Железные пагоды в монастыре Юйцюань-сы в уезде Данъян провинции Хубэй, а также в монастыре Чунцзюэ-сы в г. Цзинин провинции Шаньдун являются шедеврами среди строений подобного типа (ил.147). Железная пагода в храме Юйцюань-сы имитирует собой деревянную пагоду-терем. Это восьмиугольная 13-этажная пагода-терем, ее высота составляет 16,94 м. На корпусе пагоды было установлено более 2 тыс. литых бронзовых статуй буддийских персонажей (среди них 1824 статуи Будды). Пагода в храме Чунцзюэ изначально была восьмиугольная с 7 этажами, а позднее, на девятый год правления под девизом Ваньли династии Мин (1581), пристроили еще два этажа. Теперь пагода имеет 9 этажей, высота ее составляет 23,8 м. Кроме литого декора, имитирующего декор деревянных зданий, также имеется 56 литых статуй Будды.

Керамический декор. Керамический декор в эпоху Сун включал два типа: черепицу и кирпич. Черепица в это время отмечена особым усовершенствованием технологии изготовления, формообразования и декорирования. Кирпич по-прежнему декорировался невысокими рельефами. В эпоху Сун среди кровельного декора черепицы, кроме широко использовавшихся в предыдущие эпохи элементов чивэнь, вадан (карнизная

черепица), также были распространены элементы цзишоу и черепица для стока дождевой воды. В отношении декора и образа чивэнь эпохи Сун претерпели большие изменения. Прежде всего, из козерогообразной рыбы-дракона чивэнь постепенно превратился в дракона, плавники на теле рыбы редуцировались, а рыбья чешуя начала распространяться по телу. На данный момент самыми ранними дошедшими до нас образцами являются чивэнь на воротах в монастыре Дулэ-сы города Цзичжоу (ныне уезд Цзисянь в старом городе, район Цзичжоу города Тяньцзинь, в то время принадлежал царству Ляо). Кроме этого в верхней части чивэнь начали появляться основания для закрепления элемента цзюйцюэ (изготавливались из множества железных прутиков, применялись для того, чтобы птицы не вили гнезда на элементе чивэнь), подобно элементу в виде меча, который назывался *цянте* в последующие эпохи. На спинке чивэнь размещали небольшой декоративный элемент в виде головы дракона, который назывался *бэйшоу* (зверь на спине). Резьба на элементах чивэнь эпохи Сун стала более детальной, реалистичной. Кроме того, с широким распространением глазурованной черепицы в эпоху Сун элементы чивэнь на зданиях высокого ранга тоже часто стали делать глазурованными. Прекрасным образцом глазурованного чивэнь, дошедшим до нас, является чивэнь в зале Баоцзя цзяоцан (Библиотека буддийских текстов) монастыря Хуаянь-сы в г. Датун (Ляо), однако в отношении внешнего вида ляоские чивэнь ближе к стилю династии Тан. Чивэнь на картине «Жуйхэ» Хуэйцзун-императора (1083-1135г.) является правдивым изображением чивэня на дворцах эпохи Сун. Кроме этого, на некоторых местных строениях использовались чивэнь особой формы. Например, в южном регионе есть двухголовый чивэнь – то есть его хвостовая часть сделана в виде головы птицы. Такая форма уже существовала в эпоху Тан. К примеру, такой чивэнь был найден в могиле Тайлин династии Тан. Еще один пример - изображения элемента чивэнь в могиле Мэн Чжисян династии поздней Шу (эпоха Пяти династий) и в монастыре Ганьлуань в уезде Тайнин провинции Фуцзянь (ныне разрушен при пожаре). Чивэнь на главном зале

монастыря Чунфу-сы династии Цзинь в г. Шочжоу провинции Шаньси выполнен в виде извивающегося дракона, чем отличается от других регионов, но очень походит на чивэнь последующих эпох Юань и Мин в регионе Шаньси; надо полагать, что он впоследствии стал прототипом для изготовления элементов чивэнь этого региона (ил.148).

Кроме чивэнь, среди декоративных элементов конька крыш в эпоху Сун также появлялись элементы, называемые цзишоу, которые включали в себя чуйшоу (располагались на диагональных коньках), либо цяншоу (располагались на продольных коньках), выполненные в виде калавинок (мифологическая птица) либо небожителей, драгоценной жемчужины и сидящих животных. Чуйшоу размещали на передней части диагонального конька, в виде головы животного с рогами, что являлось эволюцией формы водосточной черепицы предыдущих эпох. Сидящие животные располагались на четырех диагональных коньках здания, и каждая группа включала разные образы животных: дракона, феникса, цилиня, льва, коня небесного владыки, мифическую рыбу, обезьяну. Обычно было 8 скульптур, способ комбинации животных и порядок их расстановки варьировались. В передней части каждого ряда сидящих животных размещали керамический элемент в форме птицы калавинки. Калавинка – это образ мифологической птицы с человеческой головой, обитательницы буддийского рая, которая прекрасно пела. В регионах под влиянием Ляо и Цзинь этот декоративный элемент часто заменяли образом воина. Очевидно, это связано с тем, что этнократия этих народностей придавала большое значение военному искусству. Также были варианты, когда фигурка воина размещалась на главном коньке, например, в монастыре Чунфу-сы династии Цзинь в г. Шочжоу. И, наконец, декоративный элемент «драгоценная жемчужина», представленный в виде огненного шара. Согласно способу установки различали три вида данного декора: первый, когда шляпкам гвоздя на карнизе и водостоке придавали вид драгоценной жемчужины; второй, когда его устанавливали на верхушке

полигональной крыши здания, при этом основание было круглой формы, а пламя имело 4 и 8 языков; третий вид устанавливался на главном коньке с основанием в виде извивающегося дракона, пламя жемчужины было с двумя языками (ил.149).

Способ, когда карнизная черепица круглой формы дополнялась водосточной черепицей треугольной формы, в эпоху Сун уже сформировался. Так называемая водосточная черепица помещалась в передней части плоской черепицы, а на ее поверхности, как и у карнизной черепицы, также было тиснение и орнаменты. В эпоху Сун на поверхности карнизной черепицы и водостока использовалось 4 основных вида орнаментов: драконы, маски животных, лотосы, а также цветы и травы. Орнамент с драконами главным образом использовался на дворцах и императорских постройках. К примеру, на глазурованной пагоде монастыря Кайбао-сы, которая входила в комплекс императорского ансамбля и была построена по его указу. В передней части карниза каждого этажа пагоды размещена карнизная черепица с узором в виде драконов (ил.150). Остальные три вида использовались в декоре монастырских и других построек. Сунская карнизная черепица унаследовала реалистичный стиль предыдущих эпох, а ее изготовление стало более тщательным. Этот период оказал большое влияние на формы и декор карнизной черепицы последующих эпох.

Техника обжига глазурованных элементов в эпоху Сун достигла чрезвычайно высокого уровня. Это были не только разнообразные цвета глазури, изящный внешний вид, но и возможность обжигать различные стандартизированные элементы, использовать инкрустацию по всей поверхности. Зародились строения с инкрустированным декором, самым характерным образцом которых является глазурованная пагода в монастыре Кайбао-сы. Глазурованная пагода в монастыре Кайбао-сы была возведена в первый год правления под девизом Хуанью династии Сун (1049 г.). Она состояла из 13 этажей, высота составляла 55 метров, тип – восьмиугольная

пагода-терем. Она является самой ранней сохранившейся в Китае глазурованной пагодой, а также первой глазурованной пагодой, о которой существуют конкретные исторические записи. Пагоду инкрустировали имитирующими дерево и различными керамическими декоративными элементами, всего на пагоде использовалось более 50 различных глазурованных элементов. Из цветов использовались комбинации коричневого и зеленого. Так как такой цвет был похож на ржавчину, то впоследствии люди стали называть такие строения «железная пагода». Их строили, копируя одну и ту же форму.

Керамический декор был многообразен и включал буддийскую скульптуру (ниши со статуей Будды, летящие апсары, бодхисаттвы, донаторы, стоящие монахи и т.д.); орнаменты в виде растений и цветов (цветы бао-сян, гранат, лотос, пион и т.п.); изображения животных (лев, дракон, цилинь и т.п.). Кроме того, на пагодах применяли декоративную выкладку из кирпича согласно заранее подготовленному эскизу (ил.151). Уже упоминавшаяся нами пагода монастыря Кайбао-сы может являться ярким образцом, дающим нам полное представление об искусстве глазурованной керамики среднего периода династии Северной Сун. Однако, если сравнивать с глазурованной плиткой, отреставрированной в эпоху ранней Мин, которая имеется в декоре, то в цветовой гамме эпохи Сун больше красного цвета и колорит не такой яркий, керамические глазурованные элементы относительно грубы, а технология обжига уступает более совершенной технологии последующей эпохи Мин.

В эпоху Сун рельефный декор кирпичей являлся выдающейся частью керамического архитектурного декора. В основном такой кирпич применялся в облицовке буддийских пагод и погребальных камер гробниц. Очевидно, что сунские рельефы на кирпичах в отношении техники ближе к резьбе в пещерных храмах, а не к составным картинам из кирпича эпохи Южных династий. Составные картины из кирпича эпохи Южных династий

выполнялись способом тиснения, обжига и собственно выкладывания композиции, причем орнамент выполнялся на первом этапе. Рельефный кирпич эпохи Сун сначала выкладывали, а затем только наносили резьбу. Поэтому первый вид в значительной степени зависел от рельефа отжимных форм, благодаря чему можно было воспроизводить стандартизованные копии, а второй вид был уникальным и больше полагался на уровень мастерства ремесленника, в этом случае декор каждого здания обладал собственной уникальностью. Среди элементов с резьбой по кирпичу на внешней стороне пагод декор часто имитировал резьбу по дереву, особенно на пагодах многокарнизного типа. Они являются монолитными пагодами из кирпича, на которые невозможно подняться. Кроме того, наружная резьба этих пагод была достаточно богатой, декоративные элементы, вырезанные под дерево, главным образом были на дверях и окнах, а буддийские статуи обычно располагались в нишах. Такие ниши вырезали на каждой стороне пагоды, и в соответствии с размером фасада решали, поместить ли с двух сторон от статуи Будды прислуживающих бодхисаттв, летящих апсар, небесных гениев (ил.152). В эпоху Сун тоже были пагоды со вставками из декоративного кирпича, изготовленного с помощью форм. Например, пагода в монастыре Тяньцин-сы в городе Кайфэн провинции Хэнань (пагода По, или Шестиугольная пагода). На поверхности этой пагоды внутри и снаружи много разнообразных статуй и буддийских образов. Согласно подсчетам, на сегодняшний день есть более 5000 декоративных кирпичей 108 разных видов.

Скульптуры Будды, которые располагались снаружи и внутри, раскрашивались. Но, исходя из сохранившихся фрагментов, следует, что, по-видимому, между наружными и внутренними изображениями все же есть отличия. На внутренних стенах пагоды есть грунт, на который была нанесена стенопись, а на статуи Будды краску наносили без грунта, в основном малахитового цвета. На сохранившихся фрагментах стенописи эпохи Сун есть узоры в виде облаков, будто объединяющие вместе все ниши со

статуями Будды, предназначение которых состоит в создании эффекта царства небожителей со множеством Будд (ил.153). Судя по сохранившимся на данный момент образцам, снаружи пагод не сохранилось остатков какого-либо цвета, и только на поверхности статуй Будды на втором этаже есть остатки краски. Фон окрашен малахитовым цветом и закрывает имя строителя пагоды, написанное тушью. На лице статуй есть следы киновари (ил.154), согласно методу, общепринятому в старину. На внешних стенах пагоды, должно быть, грунт не применялся, а цвет наносили на поверхность кирпича. Часть красителя просачивалась в кирпич, и поэтому после тысячи лет под дождем и ветром там все еще сохранились его остатки.

Применение в захоронениях различных кирпичей с резьбой в большом количестве в качестве декора является главной особенностью декора гробниц династии Сун, и эпоха Цзинь унаследовала эти традиции. В сунских гробницах согласно размеру погребальной камеры и в соответствии с пропорциями настоящих зданий делали масштабирование, вырезали такие же доугуны, двери, окна, мебель, как у наземных сооружений, а также сцены из жизни людей. В сунских захоронениях использовался способ комбинации резьбы и полихромной росписи по кирпичу. Например, сунские могилы Байша в уезде Юйчжоу провинции Хэнань и Сун Сылан в Лояне являются характерными образцами (ил.155). В могилах эпохи Цзинь не наносили краску на резьбу, а просто изображали различные узоры с помощью резьбы. Родовая могила семьи Дуань в уезде Цзишань округа Хоума провинции Шаньси является произведением искусства резьбы по кирпичу эпохи Цзинь. Резьба в погребальной камере сверху донизу делится на три части: нижняя часть является как бы основанием, в центре расположена наземная часть здания, где показаны сцены из жизни хозяина гробницы, а верхняя часть является крышей. Самыми часто встречающимися композициями для резьбы на кирпиче являются: «Двадцать четыре примера сыновней почтительности», «Женщина открывает двери», а также танцоры и артисты китайского

национального театра, причем обычно хозяин гробницы изображался в виде статуи, сидящим в центре композиции (ил.156). В захоронениях династии Ляо больше использовалась стенопись и живописный декор, о чем будет сказано ниже.

Деревянный декор. В последующие эпохи с похвалой отзывались об искусно выполненных деревянных элементах, а также тонкости и сложности резьбы деревянного декора эпохи Сун. На зданиях эпохи Сун резьба по дереву применялась на дверных створках, оконных экранах, перилах, колоннах, потолочных досках пинци, кессонах, элементах сюаньюй, жэцао (сюаньюй и жэцао - декоративные элементы соответственно ромбовидной и треугольной формы, в основном использовались на торцах четырехскатной полувальмовой и нависающей двускатной крыш).

Дверные створки делились на три части: верхняя – с оконным экраном, чтобы пропускать свет, средняя область прямоугольной формы, которая называлась яохуабань («пояс с цветами», так как в этой части дверной створки часто вырезали цветы), нижняя часть – область квадратной формы, которая называлась цзоцюньбань («юбка»). Для декоративной отделки были предназначены средняя и нижняя часть створок, на которых вырезались различные орнаменты. Разные формы экранов на дверных створках главным образом основывались на решетчатой структуре. В «Образцах строительства» описаны два основных вида: узор цюлу (многократно повторяющийся орнамент с окружностями) и узор с квадратными секторами [59. с.164-167]. Однако, на рельефах из захоронения эпох Сун, Ляо и Цзинь можно видеть еще и треугольные орнаменты, в виде старинных монет, черепашьего панциря, ромбовидные, крестовидные, в виде свастики (буддийского креста) и т.д. На поясе дверной створки обычно использовали орнамент чаньчжи с цветами и травами, на нижней части створки также вырезали орнаменты с цветами и травами (ил.157). После среднего периода эпохи Тан деревянные перила на стилобате уже полностью заменили

каменными плитами с резьбой, однако на верхних этажах строений по типу терема все еще оставались деревянные перила. К тому же, сунские произведения живописи показывают, что деревянные мостовые балки в эпоху Сун существовали в большом количестве, а перила сверху мостовых балок также были выполнены из древесины. Перила в эпоху Сун именовались балюстрадой. Из иллюстраций к «Образцам строительства» можно увидеть, что форма сунских деревянных перил (во дворцах, монастырях и других подобных строениях высокого ранга) очень близка к форме каменных [59, с.186-187]. Всего существовало два вида балюстрад: двухъярусная и одноярусная. В двухъярусной балюстраде в нижней части была еще одна длинная планка (деревянная планка с вырезанными цветами «хуа» называлась «хуабань»). Столбики перил использовались для их деления. Декоративные головки столбиков вырезали в форме янлянь (лотоса), между столбиками были поручни (поперечные соединяющие планки) и грудные доски. Поручни были круглого, квадратного, шестиугольного, восьмиугольного сечения, а между поручнем и грудной доской размещалась короткая поддерживающая стойка. Стойка состояла из двух частей. Верхняя назвалась юньгун, на ней вырезали одинарные и двойные облака, узоры с гранатом, цветы, подобные живым. Нижняя часть была двух видов – веретенообразной и треугольной формы. Веретенообразные назывались инсянь («нарост на шейке»), и использовались на двухъярусной балюстраде. Треугольные стойки назывались цосян (кит.撮项, «сужающаяся шейка») и использовались на одноярусной балюстраде. Сверху грудной доски было три поперечных планки. В резьбе преобладали орнаменты в виде стилизованных листьев и трав, и на их фоне часто встречаются изображения единорогов. В двухъярусной балюстраде применялся способ компоновки трех планок в форме правильного треугольника, который назывался дися (кит:地震, «заря над землей», т.е. подобно лучам солнца на горизонте). На них вырезали орнаменты в виде облаков, лотосов, пионов (ил.158). Колонны зданий издавна были важным местом декорирования. Исходя из дошедших до наших

дней памятников, на колоннах эпохи Сун главным образом использовался живописный декор. Однако существуют и специфические примеры, такие как деревянные колонны с вырезанными на них извивающимися драконами. Этот прием описан в «Образцах строительства» [59, с. 202]. На сегодняшний день единственными сохранившимися экземпляром сунских колонн с извивающимися драконами являются колонны в зале Святой Матери храма Цзиньцы⁴ в городе Тайюань провинции Шаньси (ил.159).

При отделке потолка в сунских зданиях использовались потолочные доски пинци, пинбинь и кессоны. Из них отделка пинци была двух видов: барельеф и полихромная роспись. Композиции барельефов обычно представляли сложные узоры. Доски с разными узорами могли использоваться как по отдельности, так и вперемешку. Структура узоров на потолке пинци эпохи Сун главным образом делится на 2 основных вида. Первый - с композицией «квадрат, обрамляющий круг», в которой круг выступал главной зоной декора. Из орнаментов были сферические, кольчатые, с драконами, фениксами, лотосами и др., всего 9. Углы потолочной доски пинци заполнялись орнаментами в виде стилизованных листьев и трав. Второй – когда потолочная доска просто полностью покрывалась орнаментами, которых существовало 11 видов - под черепаший панцирь, сферические, в виде хурмы, снежинок и др. [59, с. 174-185,200]. В эпоху Сун встречаются большие и малые восьмиугольные кессоны. В центральной части кессона, так называемом «ясном зеркале», композиции были выполнены либо рельефом, либо полихромной росписью. На более высококлассных кессонах использовались такие декоративные мотивы, как «небесный дворец» и «терем». Под «небесными дворцами» и «теремами»

⁴ Храм Цзиньцы является залом, построенным в память правителя Тан Шуюй царства Цзинь периода Весен и Осеней. Главным залом является Зал Святой Матери, посвященный И Цзян, матери первого правителя царства Цзинь Тан Шуюй и жене императора Чжоу Увана. В древнем Китае был обычай называть мать правителя или императора «Святой Матерью». Например, в эпоху династии Цин, если находящийся у власти император был рожден не женой предыдущего императора, императрицей, то после его восхода на престол жена предыдущего императора называлась бы «матушка-вдовствующая императрица», а родная мать императора - «Святая Мать-императрица». Поэтому до того, как в конце династии Мин христианство проникло в Китай, смысл понятия «Святая Мать» был совсем не таким, как в христианской культуре.

понимают деревянные декоративные элементы в виде теремов, пропорционально уменьшенные и соединенные между собой. Они использовались не только на кессонах, но и на фодаочжан (вид пышно украшенной деревянной ниши для статуи), на бицан (шкафы для хранения книг с сутрами, которые ставили вдоль всех четырех стен в буддийских монастырях), а также на вращающихся шкафах для хранения сутр, которые размещали в центре храмового зала. Декор в виде «небесных дворцов» размещали на всех четырех сторонах кессона, в пространстве между кессоном и доской пинци (между ними есть разница в высоте), таким образом, изображение в центре кессона находилось над «небесными дворцами». Подобное, сохранившееся до наших дней произведение искусства, находится в главном зале монастыря Цзинту-сы в уезде Инсянь провинции Шаньси. Согласно иллюстрациям в «Образцах строительства», бицан с небесными дворцами и теремами имели форму арки [59, с.192-196]. Существует лишь один образец, аналогичный описанному в книге – шкаф для сутр эпохи Ляо в зале Баоцзя цзяоцан монастыря Хуаянь-сы в городе Датун (ил.160).

Существовала и резьба по дереву с функцией собственно украшения. Это кровельный декор сюаньюй (ромбовидный элемент, похожий на подвешенную рыбу «юй») и жэцао (резьба на торцах фронтовых досок). Сюаньюй размещали посередине торцевой части крыши сюаньшань (нависающей двускатной), а по обеим сторонам от него располагался элемент жэцао треугольной формы. Элементы сюаньюй и жэцао были двух видов, простые и с резными узорами в виде облаков. На концах фронтовых досок главным образом вырезали орнаменты с драконами, фениксами, а также цветами и травами (ил.161).

Живописный декор. Живописный декор эпохи Сун делится на два вида: полихромная роспись на зданиях и стенопись в гробницах. Согласно «Образцам строительства», цветная роспись на зданиях делится на 6 видов:

пятицветная роспись (уцай бяньчжуан), роспись няньюй, роспись в сине-зеленой гамме с отделением градацией, роспись цзелюй, роспись даньфэнь шуаши, цзацянь (когда несколько видов использовались вместе). Пятицветная роспись и роспись няньюй считались декором высокого ранга, а роспись в сине-зеленой гамме с отделением градацией и роспись цзелюй – среднего ранга, роспись даньфэнь шуаши – низшего ранга.

Самой характерной особенностью полихромной росписи эпохи Сун является использование разной градации цветового тона. С помощью градации тонов цвета разной глубины передавались иллюзионистические эффекты пространственных изгибов поверхности. Вероятно, изначально это была рельефная живопись, которая пришла в Китай с Запада. Техника рельефного рисунка очень похожа на асист христианских икон (ил.162). Широкое использование градации цвета в эпоху Сун говорит о том, что эта форма выражения уже была достаточно зрелой. Обычно, чтобы изобразить более выраженный эффект объема, применялась симметричная градация и техника отделяющей градации. Под симметричной градацией имеется ввиду выполнение градации к линии стыка двумя смежными цветами от темного к светлому, чтобы изобразить границы линии рельефа (ил.163). Отделяющая градация – это выполнение градации от центра в обе стороны, и эти две стороны с помощью смежных цветов образуют симметричную градацию (ил.164). Следует помнить, что при выполнении градации используют один цвет, с помощью которого получают разные оттенки (либо используют минеральный пигмент разной степени густоты, например, в китайской живописи выделяли оттенки азурита и малахита разной глубины исходя из разной плотности пигмента). При симметричной и отделяющей градации обычно использовали два разных цвета, и тогда получалась градация смежных цветов (например, сине-зеленая, красно-желтая симметричная градация). Также бывает градация с дополнительным цветом (например, красно-синяя, красно-зеленая симметричная градация).

Полихромная роспись в эпоху Сун обладала очень сложной системой цветов, благодаря которой достигали особых выразительных приемов. Так как количество цветов природных минеральных пигментов и искусственных красителей было ограничено, то в сунской полихромной росписи широко применялись растительные лаки-красители, которые обычно обладали сравнительно высокой прозрачностью. Поэтому в сунской росписи использовался способ, при котором сразу наносился кроющий цвет, а с помощью прозрачного цвета менялся тон, таким образом, цвета становились более насыщенными. Например, красно-желтый цвет получали градацией белого цвета и киновари, а после нанесения гуммигута на ней образовывался красно-желтый тон. Такие традиционные для китайской живописи технические приемы будут и в дальнейшем характерны для росписи зданий.

Что касается места расположения полихромной росписи в эпоху Сун, то она была на всех выступающих наружу деревянных элементах здания, таких как доугуны, балки, притолоки, колонны. На каждой декорируемой поверхности оставляли «окантовочную линию» или обрамление. Наносили цвет способом градации и формировали симметричную градацию с фоновым цветом внутри линии окантовки. На обоих концах каждого отрезка рабочей поверхности архитрава (наружный горизонтальный деревянный элемент здания) также изображали головки жезла «жуи» (жуи - элемент традиционной китайской утвари), а между ними наносили узоры, соответствующие стилю на балках. Такие головки жезла «жуи» считаются прототипом элемента «цзаотоу» в росписи последующих эпох Мин и Цин. Полихромная роспись колонн делилась на три части – роспись капители, ствола и основания. В зависимости от разного вида росписи существуют разные способы декора и разные используемые цвета. На концах и стволе фронтовых досок обычно применяли полное покрытие цветом и нанесение орнаментов, на потолочных досках пинци и рамках также изображали соответствующие орнаменты. (ил.165)

В эпоху Сун росписью самого высокого ранга и обладающей самым сложным колористическим эффектом являлась пятицветная роспись. Этот тип росписи базировался на таких основных цветах, как красный (киноварь), желтый (желтая охра и гуммигут), синий (азурит и малахит), белый (свинцовые белила), черный (тушь). Для окантовочных линий на поверхности росписи применяли синюю, зеленую либо красную градацию. Пространство внутри окантовки использовали для нанесения соответствующего цвета в качестве фона и нанесения узоров. Это и есть так называемый «способ отделения» (то есть чередование используемых цветов). Внутри окантовки в качестве фона был синий цвет, а для самой окантовки использовали красную градацию, узоры наносили, чередуя красный, красно-желтый и зеленый цвета. Если фоновый цвет был красный, то для окантовки применяли синюю, зеленую либо красно-желтую градацию, а для узоров – красно-желтую, красную, синюю градации. Пятицветная роспись использовалась в наибольшем количестве орнаментальных композиций. Это 9 цветочных видов орнаментов, из них наиболее часто используемыми были композиции с гранатом, цветами бао-сян, лотосом. Кроме того, 6 кольчатых видов (琐文, орнаментов в форме кольчуги); два вида композиций с летящими небожителями – апсарами, калавинками; 3 вида с птицами – фениксами, попугаями или золотистыми фазанами, утками-мандаринками; 5 видов с людьми, оседлавшими птиц; 4 вида с животными; 3 вида с людьми, оседлавшими животных либо ведущими их за собой, а также 2 вида орнаментов с облаками. Кроме сюжетов с животными и людьми, остальные мотивы использовались самостоятельно, а композиции с небожителями и животными комбинировали с цветочными и кольчатыми узорами, либо отдельно изображали фон, заполненный облаками. Способ декора колонн был следующим: капители расписывали орнаментом, имитирующим парчу либо кольчатыми композициями, между нижней частью капители и стволом колонны выполняли фриз синей, зеленой либо красной градации. На ствол колонны наносили цветочные орнаменты, могли быть вставки с

изображениями феникса, а на основании изображали орнаменты, соответствующие тем, которые были на капители: под парчу либо кольчатые. При таком способе сверху и снизу орнаменты были обрамлены фризом градации, а в самой нижней части изображали лотосы с красной или синей градацией. Торцы фронтовых досок расписывали лотосами с градацией, чередуя синий и красный цвета, либо изображали драгоценную жемчужину и агатовые узоры. Стволы фронтовых досок были двух форм, которые должны были отвечать узорам на торцах. Если на торце были лотосы и драгоценные жемчужины, то на стволе был цветочный узор, а если на торце был агатовый узор, то в месте, граничащем с торцом, выполнялась окантовка с градациями синего, зеленого и красного цветов, а остальное пространство покрывалось однотонным цветом (ил.166).

В росписи нянькой основной гаммой была сине-зеленая, ее общая структура похожа на пятицветную роспись, а количество используемых орнаментов на 4 меньше, чем в пятицветной росписи. На балках применяли синюю либо зеленую градацию. Если окантовка была с зеленой градацией, то внутри окантовки наносили орнаменты бледно-зеленым цветом, а фон темно-синим, и кроме того формировалась симметричная градация с линией окантовки, синий цвет переходил в зеленый. Орнаменты внутри окантовки также выполняли с помощью сине-зеленой градации, иногда дополняя её желтым цветом. На капитель колонны наносили пятицветные либо сине-зеленые орнаменты под парчу, ствол был зеленого цвета, который выступал фоном для орнаментов. На основании колонны применяли красную градацию либо помещали лотосы с синей градацией. На торцах фронтовых досок изображали драгоценную жемчужину и лотос, а на стволе – орнаменты в сине-зеленых тонах либо просто покрывали зеленым цветом (ил.167).

Основной цветовой гаммой росписи с отделением градацией являлась сине-зеленая, а основной формой выражения – градация. По количеству линий градации роспись делилась на два вида: с двойной и тройной

градацией. Наглядным проявлением росписи такого типа является окантовочная линия и выполнение симметричной градации внутри границ окантовки, причем градация сливается с этой линией. Если сама окантовка была синего цвета, то внутри нее использовался зеленый, и наоборот. Порядок симметричной градации был таков: от темного тона к светлому тону. В случае тройной градации две внешних линии являлись симметричной градацией от темного к светлому тону. Центральная линия представляла градацию от центра к краям: от темного тона – к светлому тону. Если в градации центральной линией была красная, то это называлось «тройная градация с отделением красным». Капители колонн выполнялись в форме четырех головок жезла жуи с градацией в сине-зеленой гамме (четыре головки жезла образовывали крестообразную форму), а на самой колонне изображали узоры с побегами бамбука либо окрашивали ее в зеленый цвет, на основании колонны выполняли орнаменты с лотосами либо под парчу с градацией синего. На торце фронтовых досок изображали драгоценные жемчужины либо лотосы, а ствол окрашивали в зеленый цвет (ил.168).

Полихромная роспись цзелюй - роспись, при которой поверхность балок окрашивалась в тона бордового, а граница окантовки чередовалась с градацией синего и зеленого. На балках и притолоках изображали окантовку и головку жезла жуи, затем заполняли однотонным цветом, либо изображали текстуру кедрового или розового дерева, вследствие чего такой способ получил название «кедровый декор». Если внутри линии окантовки изображали узоры на красном фоне, то такая роспись называлась «цзелюй с завязывающимися цветами». На капители и основании колонн фон был красный, а гуммигутом изображали сопряженные квадраты и круглые орнаменты, либо узор под парчу. Ствол колонны окрашивали зеленым, либо изображали орнаменты с побегами бамбука. Фронтовые доски полностью окрашивали зеленым, на торцах изображали драгоценную жемчужину с сине-зеленой градацией (ил.169).

И последний вид росписи – даньфэнь шуаши, принадлежал к росписи низшего ранга. В этом случае элементы окрашивали бордовым цветом либо желтой охрой, градацию не использовали, а отдельные части украшали штрихами белого и черного цветов. Предшественницей этого типа росписи была красно-белая роспись эпохи Тан (ил.170).

Кроме вышеописанных видов была еще полихромная роспись с золотом, для этого использовали твореное и сусальное золото. Однако, в «Образцах строительства» ей не дано подробного описания. Судя по дошедшим до наших дней зданиям, такой вид росписи действительно существовал. Обычно контуры окантовки и переплетения орнаментов обозначали с помощью позолоты. В «Образцах строительства» описано золочение как с использованием полимента (на водной основе), так и морданта (на масляной основе), причем первый способ очень похож на золочение икон. В конце нужно было отполировать позолоченную поверхность агатом либо зубом животного. Однако, из-за того, что до нас дошло лишь ограниченное количество образцов сунской росписи, на данный момент на наземных сооружениях еще не было обнаружено росписи самого высокого ранга – пятицветной. Из росписи наземных сооружений и погребальных камер была обнаружена только роспись няньюй и другие типы росписи более низкого ранга, поэтому сейчас все работы по восстановлению проводятся только на основе иллюстраций в «Образцах строительства».

Кроме изображения архитектурных элементов, интерьеров и нанесения росписи на резьбу по камню, на стенах сунских могил также изображали сцены из жизни хозяина могилы. Захоронения династии Ляо тоже унаследовали эту традицию, например, на стенах родовой могилы семьи Чжан в городе Сюаньхуа провинции Хэбэй с помощью стенописи изображены деревянные архитектурные конструкции и сцены с людьми. На своде есть изображения двенадцати знаков Зодиака, которые являются самыми ранними из сохранившихся на сегодняшний день в Китае (ил.171).

Каменный декор. Элементы каменного декора в эпоху Сун главным образом использовались на стилобатах, основаниях колонн, в меньшей степени на колоннах. Монументальная скульптура по-прежнему ставилась перед гробницами (статуи шисяншен), а также в подземных дворцах усыпальниц императора и членов императорской семьи. Основной формой декора была резьба, согласно изобразительным приемам она делилась на 5 видов: тиди иньци, тиди циту, яди иньци, цзяньди пинса, супин.

Тиди иньци – это резьба, при использовании которой всё, кроме основного декоративного изображения, убиралось на задний фон, само изображение выполнялось в барельефе, а край оформлялся переходом с помощью загиба. *Тиди циту* – все, кроме основного декоративного изображения, убиралось на задний фон, основное декоративное изображение выполнялось в форме горельефа. *Яди иньци* – по контуру изображения вырезалась линия, а сбоку выполнялся переход с помощью скоса. *Цзяньди пинса* – на гладкой плоской поверхности вырезался контур изображения, на границе изображения переход с помощью загиба не выполнялся. *Супин* – на гладкой поверхности вырезали декоративное изображение (ил.172). Обычно на каменных элементах одного здания применяли много разных техник резьбы, но на одном элементе в этот период использовалась только одна основная техника. Каменные стилобаты эпохи Сун состояли из двух частей – корпус стилобата и каменная балюстрада. В этот период уже был распространен стилобат в виде пьедестала для статуи. Корпус стилобата делится на верхнюю, среднюю и нижнюю части. На верхней и нижней частях применялся декор янянь (обычный цветок лотоса) и фулянь («покрывающий лотос», т.е перевернутый вниз).

В декоре стилобата в основном использовалась техника резьбы яди иньци. Средняя часть корпуса стилобата была чуть поджата, она называлась «затянутый пояс», и рельефный каменный декор, главным образом, располагался на этой части. На четырех вертикальных фасадах стилобата

размещали граненые каменные колонны, в пространстве между ними размещали планки; на колоннах вырезали орнаменты с изображениями облаков и дракона, силачей, поднимающих тяжести (своеобразных атлантов). С помощью техники тиди циту выполняли орнаменты с цветами и травами, а с помощью техники яди иньци на планках вырезали изображения людей, трав и цветов. На четырех гранях фасада размещали каменные колонны квадратного сечения. Сверху на них в технике тиди циту вырезали орнаменты с изображениями облаков и дракона, вьющегося феникса, изображения льва, а с боков изображали орнаменты с гранатом, волнами и т.п. в технике яди иньци (либо вовсе не использовали резьбу). Чишоу – декоративный элемент в виде головы дракона, который на стилобате вырезали в технике круглой скульптуры и размещали сбоку стилобата. Структура и декоративные изображения каменных перил на стилобате очень схожи с деревянными, техника резьбы в каждой части немного отличается. На юньгуне (верхняя часть перил) использовали технику яди иньци, на планке нижней части больше применяли тиди иньци, на декоративных головках столбиков перил вырезали элементы янлянь и фулянь (лотосы, как правило сверху был обычный цветок - янлянь, а снизу перевернутый - фулянь), а на них ставились скульптуры львов (ил.173).

Использование каменных оснований колонн в зданиях древнего Китая во все времена было общепринятым явлением. Кроме отдельных периодов, ратовавших за «экономный стиль», в большинстве случаев на основании колонны вырезали различные орнаменты. Конечно же, в эпоху династии Сун, при которой государство было густонаселенным и богатым природными ресурсами, а образованные люди занимали лидирующее положение, красочные орнаменты тоже были в центре внимания. Согласно записям в «Образцах строительства» [59, с.7-10], на сунских колоннах и фундаменте в технике тиди иньци вырезали орнаменты с гранатом, драконом на воде. Для фонового орнамента воды использовали технику яди иньци, также

выполняли цветы бао-сян, пионы, в технике цзяньди пинса вырезали жимолостные орнаменты и др. Кроме того, использовали декоративные элементы янлянь и фулянь для придания формы основанию колонны (ил.174). Если в здании использовались колонны (на внешнем карнизе здания), на этих каменных колоннах вырезали различные орнаменты. Для вырезания орнаментов на каменных колоннах, описанных в «Образцах строительства», использовались техники яди иньци и цзяньди пинса, для каменных колонн с извивающимися драконами использовали технику тиди циту [59, с. 21]. Однако, исходя из сохранившихся на данный момент каменных колонн, только внутри хижины Чуцзу в городе Дэнфэн есть резные изображения воинов, выполненные в технике яди иньци, а на внешних колоннах изображены орнаменты чаньчжи в технике тиди иньци, как и на большинстве сунских колонн, причем в «Образцах строительства» эта техника не упомянута. Что касается техник цзяньди пинса и тиди циту, то каменные колонны эпохи Сун с такими техниками резьбы пока не обнаружены.

Как упоминалось ранее, колонны с извивающимися драконами имеются в зале Святой Матери храма Цзиньцы, однако они деревянные, а самый ранний образец каменной колонны такого типа датируется эпохой Мин. Есть только один похожий образец эпохи Сун, обнаруженный в гробницах царей Западной Ся. Это столбик перил с извивающимся драконом, на котором использована техника резьбы тиди циту (ил.175).

Среди императорских гробниц этого периода статуи шисяншен есть только в гробницах Северной Сун в городе Гуньи провинции Хэнань и в царских гробницах Западной Ся. Так как гробница Южной Сун является временной (император Южной Сун надеялся однажды вернуть утраченные территории и перенести могилу в гробницы в Гуньи, поэтому гробница Южной Сун построена сравнительно примитивно), то вследствие этого там нет статуй шисяншен. Императорские гробницы династий Ляо и Цзинь главным образом строились в горе, горизонтально либо в виде тоннеля,

идущего вниз. Традиции этих народов достаточно сильны, и в их гробницы статуи шисяншен тоже не помещали. Сюжеты и образы монументально-декоративной скульптуры в гробницах Северной Сун разнились в зависимости от ранга усопшего. В императорских гробницах были изображения реальных и мифологических животных – тигров, козлов, львов, птицы жуи цинь (существо с головой лошади, шеей дракона, телом феникса и крыльями птицы Пэн), единорога, похожего на льва, с чешуей на теле и конечностях, с верхней челюстью, запрокинутой вверх, с рогом на носу. В скульптуре появляется жанровый аспект. Это статуи дрессировщиков, ведущих слонов, погонщики лошадей, дворцовые служащие. Покой владыки охраняли генералы в парадной форме с оружием, вооруженные воины в доспехах. В почетной свите были вассалы (послы небольших соседних государств), гражданские чиновники. Общее количество генералов, охраняющих гробницу, было 48 (24 пары). В гробнице императрицы общее количество статуй обычно составляло 26 (13 пар), без генералов, охраняющих гробницу. Перед могилами государственных деятелей ставили по паре декоративных столбиков, статуи животных и людей, в количестве восьми. Перед могилами членов императорской фамилии скульптур лошадей и ведущих их людей было на одну пару больше, чем у государственных деятелей.

В ранний период эпохи Северной Сун пластическая моделировка форм статуй, установленных перед гробницами, была достаточно обобщенной, без детализации, чувствовалось влияние стиля поздней Тан. Начиная со среднего периода, характер пластики стал меняться в сторону более вытянутых, изящных пропорций, скульптуры стали выглядеть более живыми, реалистично изображенными, поверхности прорабатывались более тщательно, детально. К позднему периоду резьба стала еще более подробной, однако в то время мощь государства Северной Сун ослабла и количество статуй начало уменьшаться (ил.176). С ослаблением императорской власти

более бедным становится и украшение гробниц. Из сунских императорских гробниц только в гробнице Юаньдэ-императрицы, матери Чжэнцзун-императора династии Сун, обнаружили на стенах в подземном дворце раскрашенные рельефы, тогда как гробницы знатных сановников оставались богато украшенными. Но, так как императоры эпохи Сун придерживались принципа бережливости при похоронах, то степень роскоши гробницы Юаньдэ далеко уступает, например, сунской могиле Боша и многим другим могилам периода династии Цзинь, принадлежащим обычным людям (не имеющим императорского происхождения).

Эпоха династии Сун являлась периодом высокого развития экономики и культуры феодального общества. Долгосрочная стабильность и атмосфера относительной свободы в культуре создали очень благоприятные условия для развития сунской культуры и искусства. В оформлении архитектуры был полностью использован опыт прошлых эпох Хань, Тан, подведен своеобразный итог и одновременно сложилась строгая и логичная система архитектурного декора, основанного на более совершенных технологиях в обработке различных материалов. После эпохи Вэй-Цзинь ханьская культура в области Чжунъюань постоянно вступала в конфликт с иноземными культурами. В эпоху Сун пришедшая в эту область иноземная культура полностью впиталась и претерпела изменения, и, хотя архитектурный декор последующих трех династий в отдельных случаях и подвергался влиянию иноземных культур, общие формы и способы декора уже совсем не менялись. Изредка появлялись иностранные элементы, используемые лишь для украшения, ввиду чего период от эпохи Вэй-Цзинь до Тан и Сун в данной работе называется периодом развития и становления китайского архитектурного декора.

Глава 3. Архитектурный декор династий Юань, Мин и Цин

Династия Юань – 1271 г. – 1368 г.

Династия Мин – 1368 г. – 1644 г.

Династия Цин – 1644 г. – 1912 г.

В конце тринадцатого века Великий хан Хубилай Северного Монгольского государства принял предложение китайских министров провозгласить себя императором в столице Даду (в настоящее время Пекин) и основать Великую династию Юань. Династия Юань была объявлена новой правящей династией области Чжунъюань, и, после падения династии Сун в 1279 году, территории Центральной равнины были вновь объединены. Впервые в истории Китая национальное меньшинство стало правящей династией.

Усвоение китайской культуры Юаньской династией отличались от бывших захватнических режимов государств Северная Вэй, Ляо, Цзинь, Западное Ся и будущей правящей династии Цин. Во время правления династии Юань, хотя правящая верхушка старалась подражать китайскому образу жизни и вводить китайские традиции, ведущими во многом оставались монгольские традиции и традиции других западно-азиатских культур, поэтому вплоть до 1368 года, когда под ударами минских войск пал город Даду и царствующий дом Юань бежал в Великую Пустыню Гоби, государство все еще не было полностью китаизировано, как при правителях династий Ляо и Цзинь. Во многом, поэтому в архитектуре и архитектурном декоре династии Юань в большей степени прослеживалось смешение культур разных народностей. Во время правления династии Юань население в большинстве своем состояло из монголов, исповедующих тибетский буддизм, «цветноглазых» (так называли людей другой национальности, обычно это жители Ближнего Востока или Западной Азии, включая жителей из районов Восточной Европы; название сложилось из-за разнообразия

цветов роговицы у людей), исповедующих магометанскую веру и несторианское учение, собственно китайцев, которых еще называли южане, по сравнению с северными китайцами, они включали в себя ханьцев и китаизированные народности – киданей, чжурчжэней и тангутов, исповедующих конфуцианство, даосизм и традиционный ханьский буддизм. Существующее разнообразие религий поспособствовало появлению элементов различных религиозных культур в архитектуре и архитектурном декоре.

В 1368 году лидер китайской повстанческой армии районов Янцзы и Хуайхэ, Чжу Юаньчжан провозгласил себя императором в Нанкине, объявил о начале правления великой династии Мин и в том же году завоевал столицу Юаньской династии Даду. Десять лет спустя Китайская империя завершила объединение страны, став династией с ханьской культурой в качестве основной. В начале основания династии культурная система была разработана на основе первоисточников династий Тан и Сун, поэтому архитектура и архитектурный декор династии Мин имеет большое сходство с архитектурой этих династий. Тем не менее, культура и искусство – это непрерывный процесс развития и эволюции. Даже если правители династии Мин в стремлении восстановить систему двух династий Тан и Сун старались вытеснить архитектурные формы династии Юань, то наследие архитектурных традиций этого периода игнорировать было нельзя. В отношении религии основными течениями династии Мин по-прежнему были конфуцианство, буддизм и даосизм, что, однако, не противоречило существованию и других религий. Поэтому тибетский буддизм, ислам и проникший в Китай в конце династии Мин католицизм смогли гармонично сосуществовать в Китае. На сегодняшний день сохранилось большое количество религиозных строений, за исключением конфуцианских, буддийских и даосских архитектурных сооружений, которые выполнены в тибетско-буддийском стиле, большинство из них являются буддийскими

пагодами. В 1644 году власть поздней Цзинь северо-восточных районов Китая использовала повстанческую армию для завоевания Пекина и стала правителем области Чжунъюань, а также основала династию Цин. Несмотря на то, что правителями поздней Цзинь являлись маньчжуры (а точнее потомки чжурчжэней, основавших царство Цзинь), для того, чтобы продемонстрировать статус ортодоксального преемника правящей династии области Чжунъюань, династия Цин унаследовала традиции династии Мин в сфере государственного устройства, политической системы, культуры и искусства. Таким образом, архитектуру и архитектурный декор династии Цин в основном можно рассматривать как наследие и результат развития династии Мин. Кроме того, так как император династии Цин также являлся лидером тибетского буддизма, в большом количестве возводилась и была сохранена буддийская архитектура в тибетском и ханьско-тибетском стиле. Поскольку со времен династии Цин от периода правления под девизом Канси до периода правления под девизом Цяньлун императоры интересовались западной культурой, то достаточно много католических миссионеров имели возможность получить должность при маньчжурском дворе и применять свои знания в создании астрономической календарной системы, возведении садов и живописном искусстве. Среди таких миссионеров наиболее известным был Джузеппе Кастильоне. В период правления императора под девизом Юнчжэн этот миссионер участвовал в проектировании и возведении императорского дворцово-паркового комплекса Юаньминъюань, в котором находилось большое количество зданий, оформленных в западном и западно-китайском стиле. С внедрением западной архитектурной модели в Китае появились новаторские методы западного оформления, которые применялись в китайских архитектурных сооружениях. Тем не менее, элементы западного стиля существовали только во дворце Юаньминъюань и не были распространены по всей стране.

Время от династии Юань до династии Цин являлся последним периодом развития древнекитайского архитектурного декора, его также можно рассматривать как период его расцвета и одновременно, угасания. Прежде всего, с точки зрения перспектив развития, династия Юань из-за ее сравнительно недолгого существования и ограниченного влияния на последующие эпохи рассматривается только как переход между династиями Сун и Мин; во времена династии Мин положение перехода от предыдущего к последующему было ядром системы архитектурного декора, а архитектура династии Цин являлась более развитой за счет архитектурной базы династии Мин, но процесс развития отдельных видов архитектурного декора был не совсем схож.

Металлические элементы декора широко применялись в зданиях высотного типа. Металлические строения (например, медные дворцы, железные пагоды) и металлические монументально-декоративные скульптуры изготавливались на основе литейного искусства, поэтому их конструкции были более сложными, а форма сооружений выглядела более изящной. Глазурованные элементы, используемые в области керамического декора, были чрезмерно популяризованы и даже, в некотором роде, излишне применимы. Кровли религиозных сооружений, принадлежащих какому-либо рангу, полностью покрывались глазурованной черепицей, а глазурь, используемая в дворцовых сооружениях, выглядела гораздо богаче, чем та, которая применялась в зданиях обычных людей, поскольку в них могли использовать большое количество инкрустаций глазурью, глазурованных деталей и сооружений небольшого размера. Технология обжига глазури данного периода является более совершенной по сравнению с периодом правления династии Сун, поскольку внешний вид глазури становился более изысканным, а цвет имел богатую палитру. Деревянный декор унаследовал сложные и изысканные черты архитектурного декора династии Сун, а также превзошел своих предшественников. Однако из-за того, что централизация

власти феодальных династий Мин и Цин достигла в Китае своего пика, иерархическая система усилилась и имела определенные правила. Например, использование резного деревянного декора на расписном потолке пинци и кессонах было строго ограничено, а резьба, украшавшая деревянные конструкции сооружений, в силу рангового характера применения полихромной росписи, в большинстве своем использовалась в богатых особняках. После развития архитектурной полихромной росписи при династии Юань и завершения ее перехода от династий Тан и Сун к династиям Мин и Цин сформировалась строгая ранговая система росписи, которая применялась в официальных сооружениях. Требования к используемым цветовым оттенкам стали более строгими, а виды цветной живописи более разнообразными. Помимо официальной формы полихромной росписи, в некоторых районах династий Мин и Цин также сформировалась местная форма живописи, которая заключала в себе характерные черты данной местности и широко применялась в сооружениях, выполненных в неофициальном стиле. Наконец, каменный декор. Из-за упадка декоративного убранства в гробницах династий Мин и Цин, основными объектами каменного декора стали стилобат, который устанавливался в нижней части сооружения, и декоративная скульптура. Говоря в целом, каменный декор унаследовал характерные черты тщательной гравировки и изящной резьбы династии Сун. В отличие от вышеупомянутых декоративных форм, развитие каменного декора не обладало сильным прорывом. Ввиду важности архитектурного декора династии Мин в этой главе основное внимание будет уделено этой династии, а именно будет подробно рассказано о развитии архитектурного декора данного периода.

3.1 Общие сведения о развитии архитектуры в период правления династий Юань, Мин и Цин

Для изучения архитектуры дворцов данного периода мы разделим исследуемый материал на две части: дворцовая архитектура династии Юань

и дворцовая архитектура династий Мин и Цин. На сегодняшний день от Императорского дворца, находившегося в столице Юаньской династии Даду, сохранилось лишь небольшое количество развалин. Большая часть сооружения была разрушена в начальный период правления династии Мин, во время возведения Императорского дворца в Пекине (нынешнее название «Гугун», Запретный город в Пекине). Основные сведения об архитектуре императорского дворца династии Юань были получены в ходе изучения древних литературных памятников, таких как «Чогэнлу», «Гугун Илу», а также на основании археологических раскопок. Императорский дворец династии Юань, располагавшийся в столице Даду, представлял собой дворцовый комплекс, на территории которого располагалось несколько больших и малых дворцовых залов. Дворцовый ансамбль был огражден внешними стенами, за которыми находились три отдельных дворца, а именно: императорский дворец Данэй, дворец Лунфу и дворец Синшэн, а также, искусственный пруд Тайечи. В настоящее время это озера Бэйхай и Чжунхай, которые являются частью парка Бэйхай и Чжуннаньхай и искусственная гора "Циншань". В период правления династии Мин искусственная гора "Циншань" носила название "Вансуйшань", а в период правления династии Цин – "Цзиншань", в настоящее время именуется как парк "Цзиншань", он расположен в северной части музея Гугун. У больших дворцовых залов находились собственные дворцовые ограды, а в малых залах ограда формировал внутренний двор. Структура таких дворцов является одним из примеров в истории китайской архитектуры, который является воплощением военной системы кочевого народа "воэрдо". "Воэрдо" переводится как "орда" и означает "юртовый дворец", а точнее дворцовый архитектурный ансамбль из юрт, в центре которого располагалась юрта предводителя орды, юрты для подчиненных, обслуживающего персонала и многих других. Орда служила местом, как для проживания, так и для ведения служебных дел. Но при возведении императорского дворца перед архитекторами стояла задача создать такой архитектурный ансамбль, который должен был

продемонстрировать законность власти монгольских правителей, сохранив черты дворцовых сооружений китайского стиля, но при этом, введя черты и своей этнической системы. Центральной частью императорского дворца в Даду являлся "Императорский дворец Данэй", который располагался на линии центральной оси города Даду. В императорской резиденции главным строением был зал императорского дворца под названием Дамин (место для больших аудиенций либо для проведения важных торжественных церемоний) и павильон для ведения ежедневных административных дел Яньчунгэ, а также зал Юйдэ для почитания буддийских божеств. Здания Дамин и Яньчунь по-другому называют «залы Гунцзы» (так как их форма напоминает китайский иероглиф "工" (Гун)). В данных сооружениях прослеживались черты архитектуры династии Сун. Согласно заключениям по исследованному материалу, оба здания являлись сооружениями с двухъярусной четырехскатной крышей (такие здания в китайской традиционной архитектуре считались сооружениями высокого ранга), выполненных в ханьском стиле. По обеим сторонам главных зданий находились боковые залы, а с их северной стороны внутренние покои, использовавшиеся для отдыха императора. Для возведения двух небольших архитектурных ансамблей с центром в залах Дамин и Яньчунгэ устанавливались ограждающие стены и четверо ворот. Каждый из них следовал ханьской дворцовой планировке «цянъчао хоуцинь» - «спереди здание для проведения служебных дел, сзади внутренние покои императора». Однако, с точки зрения устройства больших дворцов, планировка этих двух зданий отличалась от прошлых династий. В планировке традиционного ханьского дворца при главном зале в качестве части «цянъчао» не строилась часть для проживания, а часть «хоуцинь» напротив, являлась местом, в котором можно было одновременно и отдыхать, заниматься текущими служебными делами, и развлекаться. Также примером такой планировки могли служить зал Ханьюань во дворце Дамин династии Тан, при котором не было покоев, а

император занимался текущими делами и отдыхал в зале Линдэ, схожем по функции с залом Яньчуньгэ.

Помимо трех вышеуказанных дворцов, в императорском дворце Данэй располагались рабочие комнаты, предназначавшиеся для проживания обслуживающего персонала, например, комната для поваров, комната для разносчиков спиртных напитков и т.д. Дворец Лунфу, расположенный на западной стороне императорского дворца Данэй, изначально являлся восточным дворцом наследного принца (в древние времена восточный дворец являлся местом проживания наследника престола), а впоследствии был дворцом, в котором проживали мать, наложницы и жены императора. Главными объектами являлись зал Гуантянь в восточной части и парк Юйюань в западной части. Главный зал Гуантянь также имел форму залов Гунцзы. На северной стороне здания Гуантянь было построено большое количество жилых помещений для обслуживающего персонала. Дворец Синшэн, расположенный к западу от императорского дворца и к югу от дворца Лунфу, был построен для императора Юань Уцзуна и его матери. Планировка дворца была схожа с дворцом Данэй. Синшэн и находящийся за ним зал Яньхуагэ располагались на линии центральной оси в направлении с севера на юг. Оба здания имели собственные дворы, а с двух сторон линии центральной оси находились надворные постройки, окруженные несколькими стенами. Помимо зданий для размещения наложниц императора и обслуживающего персонала также существовали оружейный склад и дворцовая академия наук, однако главными зданиями все же оставались места для проведения досуга и культовых жертвоприношений (Ил.177).

Наиболее характерным из дворцовой архитектуры периода двух династий Мин и Цин являлся Запретный город в Пекине (ныне музей Гугун). Однако он не был первым образцом дворцовой архитектуры династии Мин. В 1368 году Чжу Юаньчжан провозгласил себя императором в Нанкине и объявил об основании династии Мин. После объявления начались споры по

поводу того, где будет располагаться столица. Изначально Чжу Юаньчжан хотел основать столицу в его родном городе Фэнъян провинции Аньхой, а Нанкин сделать лишь временной столицей. Поэтому на следующий год после провозглашения Чжу Юаньчжана императором его главный помощник Ли Шаньчжан и генерал армии Тан Хэ построили в городе Фэнъян дворцовый комплекс Чжунду. Первоначальная модель дворцового комплекса Чжунду была ориентирована на резиденцию У-короля в Нанкине (до того, как Чжу Юаньчжан объявил себя императором, в период поздней Юань, во время политического режима власти "Ханьсун", Чжу Юаньчжан называл себя У-королем) и должна была стать ее улучшенной версией. Согласно проводимым раскопкам было выяснено, что дворцовый комплекс Чжунду включал в себя главный дворец императора Фэнтянь, городские ворота Фэнтянь, расположенные к югу от главного дворца, и два зала – Уин и зал Вэньхуа, предназначенные для военных дел и для интеллектуальных занятий, расположенные на востоке и западе от городских ворот Фэнтянь. К северу от главного дворца Фэнтянь находился дворец наложниц императора, что соответствовало планировке "цянъчао хоуцинъ". Дворец Фэнтянь был огромных размеров и намного превышал габариты дворца в Нанкине и Запретного города в Пекине. Декор дворца также был чрезвычайно красив. Однако, из-за разного рода проблем работа с декоративным оформлением архитектуры затянулась на несколько лет, поэтому Чжу Юаньчжан на шестом году правления под девизом Хун У (1373 г.) оставил замыслы основать императорскую столицу в городе Фэнъян и принялся за расширение Нанкинского дворца. Вид и планировка императорского дворца в Нанкине были разработаны на основе дворцового комплекса Чжунду, а позднее во время возведения Запретного города в Пекине императором Мин Чэнцзу была построена его полная копия. Императорский дворец династии Мин был построен в соответствии с планировками «саньчао умэнь» («три помещения для ведения важных государственных дел и пять врат»), «цянъчао хоуцинъ» («спереди помещение для ведения повседневных служебных дел, сзади покои

императора»), «цзоцзу юшэ» («слева помещение для поклонения предкам, справа для поклонения земле»), записанными в памятнике китайской классической литературы «Чжоуские ритуалы». Пять врат – это ворота императорского дворца династии Мин, расположенные по порядку с юга на север, а именно ворота Дамин (главные ворота императорского города, в период правления династии Цин именовались как ворота Да Цин, во время становления Китайской Народной республики - ворота Чжунхуа, во время образования Нового Китая они были снесены, на сегодняшний день в данном месте располагается мавзолей Мао Цзедуна), ворота Шуньтянь (в период правления династии Цин именовались как Врата небесного спокойствия (Тяньаньмэнь), в настоящее время используется это название), ворота Дуаньмэнь, ворота Умэнь, ворота Фэнтянь (в период правления династии Цин именовались как ворота Тайхэ). Три помещения для государственных дел во дворце подразделялись на внешний зал для аудиенций, зал для аудиенций по делам управления и зал для частных аудиенций. Внешнее помещение для аудиенций располагалось к югу от ворот Дамин и предназначалось для проведения церемоний, объявления приказов, решения вопросов, связанных с судебными тяжбами, военными операциями, передачей пленных и т.д; помещение для аудиенций по делам управления предназначалось для проведения заседаний, решения вопросов, связанных с докладными записками императору, оно располагалось к югу от ворот Фэнтянь и к северу от ворот Умэнь. До периода правления династии Мин и династии Цин под девизом Цяньлун применялась система «Юймэнь Тинчжэн», которая означала, что ежедневная аудиенция проводилась на площади у ворот Фэнтянь. Император находился по центру ворот Фэнтянь и обсуждал вопросы, связанные с официальными делами императорского двора; зал для частных аудиенций относился к жилым покоям императорского дворца и был предназначен для ежедневных встреч императора с министрами. За воротами Фэнтянь были построены три однокорпусных дворцовых зала: зал Фэнтянь (соответствует нынешнему залу

Тайхэ), зал Хуагай (нынешний зал Чжунхэ) и зал Цзиньшэнь (нынешний зал Баохэ), которые соответствовали трем аудиенциям, проводимым за воротами Фэнтянь. Зал Фэнтянь являлся главным залом императорского дворца, а также архитектурным сооружением с двухъярусной четырехскатной крышей и галереей, соединявших восточную и западную веранды. Зал Фэнтянь неоднократно горел. Под новым названием Тайхэ, расположенный в Запретном городе Пекина, он был восстановлен в период правления династии Цин под девизом правления Шуньчжи. Веранды с восточной и западной стороны были снесены. Так как в период правления династии Цин отсутствовала крупногабаритная строительная древесина, размеры восстановленного зала были намного меньше, чем зала Фэнтянь, существовавшего при династии Мин. Зал Хуагай представлял собой архитектурное сооружение с одноярусной четырехскатной крышей. На сегодняшний день его копией является зал Чжунхэ, расположенный в Запретном городе Пекина. Цзиньшэнь представлял собой здание с двухъярусной четырехскатной полувальмовой крышей. На сегодняшний день его копией является зал Баохэ, также расположенный в Запретном городе Пекина. Обычно он использовался в качестве места для проведения встреч с министрами, а в период правления династии Мин также служил местом для ведения служебных дел. К северу от трех больших залов располагалась территория Заднего дворца для императорских жен и наложниц. Он был огражден стеной, а вход оформлен дворцовыми воротами Цяньцин, от которых до ворот Куньнин были построены три идентичных зала, а именно зал Цяньцин, зал Цзяотай и зал Куньнин. Среди них зал Цяньцин в период правления династии Мин и в начале правления династии Цин использовался в качестве опочивальни императора, а также служил местом для проведения ежедневных встреч с министрами. После того, как император династии Цин под девизом правления Юнчжэн переселился в зал Янсинь, в период правления императора династии Цин под девизом Цяньлун, когда была упразднена система «Юймэнь тинчжэн», зал Цяньцин стал использоваться

для ежедневной аудиенции во дворце. Зал Куньнин являлся опочивальней императрицы. Однако фактически в период правления династии Мин и Цин императрица не проживала длительное время во дворце, а только лишь в период бракосочетания с императором. Вдоль линии центральной оси с двух сторон императорского дворца и ворот Фэнтянь была построена государственная структура Уин по управлению служебными делами. Зал Вэньхуа являлся центром архитектурного ансамбля, а на территории Заднего дворца, кроме различных пристроек, располагались шесть западных и шесть восточных малых дворцов, в которых проживали жены и наложницы императора. После захвата области Чжунъюань династия Цин использовала планировку Запретного города династии Мин и восстанавливала поврежденные сооружения заново, благодаря чему у императоров последующих периодов появилось небольшое количество дополнительных строений. В целом была сохранена планировка Запретного города и большое количество зданий династии Мин. (Ил.178).

3.2. Культурные сооружения династий Юань, Мин и Цин

В истории древнего Китая, большинство династий, за исключением отдельных периодов, были довольно толерантны к различным религиям, что привело к существованию множества различных культурных сооружений в истории Китая. Помимо буддийских и даосских зданий, существовали также несторианские, зороастрийские, манихейские, иудейские, католические храмы, мечети, однако кроме буддийских, даосских и мусульманских сооружений, от прочих культурных построек практически ничего не осталось. В настоящее время сохранившимися религиозными сооружениями династий Юань, Мин и Цин являются в основном буддийские (включая ханьский буддизм, тибетский буддизм), даосские и несколько мусульманских зданий. Большинство из них были построены по типу ханьских дворцов, а в декоре отдельных зданий внутри архитектурного ансамбля использовались формы и орнаменты, характерные для данной религии. При династии Цин, из-за

почитания господствующим классом тибетского буддизма, в области Чжуньюань было построено большое количество тибетско-буддийских монастырей, среди которых наиболее характерным являлся архитектурный ансамбль Вайбамяо (восемь монастырей, окружающие Бишу Шаньчжуан, летнюю усадьбу императоров династии Цин), расположенный в городе Чэндэ провинции Хэбэй. На его территории находились смешанные ханьско-тибетские монастыри и тибетско-буддийские монастыри. Среди них находился монастырь Путоцзунчэн, который также известен как «Маленький дворец Потала». В период правления династии Цин он использовался в качестве загородного императорского дворца для паломничества к Панчен-ламе. Помимо архитектурного ансамбля в Чэндэ, в области Чжуньюань было построено большое количество тибетско-буддийских и тибетских монастырей (после периода правления династии Юань многие тибетско-буддийские монастыри были заменены на монастыри ханьского буддизма), которые в основном отличались формами пагод. Самыми известными из них были Белая пагода монастыря Мяоин (династия Юань) и Белая пагода в парке Бэйхай (династия Цин), расположенные в Пекине. Кроме вышеупомянутых пагод тибетского типа в данный период также существовали агоды «алмазного трона». Большое распространение получили керамические глазурованные пагоды. Мусульманская архитектура главным образом представлена в виде мечетей и «гунбэй» (мусульманских мавзолеев). Два данных вида зданий можно рассматривать как преобразование ханьской архитектуры, в них сочетались некоторые мусульманские и ханьские элементы. Поскольку даосизм являлся исконной религией Китая, то даосская архитектура полностью совпадала по стилю с китайской традиционной архитектурой. Во времена династий Юань, Мин и Цин также появились многоэтажные сооружения по типу терема. При даосской системе различные храмы для поклонения небесным и земным богам были выполнены в подобной форме, наиболее известные из них - дворец Юнлэгун (династия Юань), расположенный в городе Жуйчэн провинции Шаньси, даосский

архитектурный ансамбль на горе Уданшань и монастырь Яньцингуань (династия Юань) в городе Кайфэн и т.д.

Культовые даосские постройки этого периода включали храмы для поклонения небесным и земным богам (например, Храм Неба, Храм Земледелия и т.д.), как храмы предков (например, храм для почитания императоров прошлых династий, храм Таймяо для почитания предков, Дворцовый зал почитания предков в Гугуне) и храмы, воздвигнутые для почитания небожителей, предков семьи или крупных деятелей, мудрецов. Наиболее характерными являются Храм Конфуция в городе Цюйфу провинции Шаньдун, а также гробницы (включая храмы для почитания усопших, кладбища и подземные дворцы). Храмы для поклонения небесным и земным богам, храмы предков и храм Конфуция не сильно отличались от традиционных дворцовых залов в плане общей архитектурной формы. Здесь мы можем выделить только один своеобразный архитектурный тип – Храм Неба в Пекине. Храм Неба периода династий Мин и Цин под названием Минтан в прошлые эпохи являлся архитектурным сооружением для поклонения небесным и земным богам, однако сегодняшний Храм Неба, не совсем соответствует архитектурной форме, существовавшей при прошлых династиях. В ранний период династии Мин главным зданием в Храме Неба являлся квадратный зал с круглым стилобатом (ныне зал Цинянь). Круглый фундамент назывался «юаньцю», или алтарь (в эпохи прошлых династий юаньцю подразумевала собой не фундамент, а террасу, образуемую пространством между храмом Минтан и окружавшей его стеной), а главным залом являлся Минтан (в период правления династии Мин именовался как зал Даци). Такая конструкция в виде комбинации квадрата и круга совпадала со способами постройки предыдущих династий, но в период династии Мин под девизом Цзяцин император превратил зал Даци в круглое трехэтажное здание с полигональной крышей под названием зал Цигу, которое использовалось для поклонения Богу урожая. В период правления династии

Цин зал Цигу именовался Цинянь, а в период правления под девизом Гуансюй после того, как он сгорел, его первоначальный вид был полностью восстановлен. Император под девизом правления Цзяцзин в южной части зала Даци возвел новую окружающую террасу юаньцю, которая служила местом для поклонения предкам, в форме круглого трехъярусного стилобата, выложенного глазурованной плиткой, и на этом стилобате не было никакого строения. В период правления династии Цин под девизом Цяньлун глазурованную плитку на террасе заменили на светло-серую гранитную, также были добавлены балюстрады и декоративные элементы в виде голов драконов (чишоу).

В архитектуре храмов для поклонения предкам и мудрецам древности использовалась форма китайских традиционных дворцов высокого ранга. Обычно такие сооружения были перекрыты двухъярусной четырехскатной крышей (Храм императорских предков в Пекине, Дворцовый зал почитания предков в Гугуне, Главный обрядовый зал в Храме Конфуция, расположенном в городе Цюйфу, зал Линьэнь в Тринадцати гробницах династии Мин), а также четырехскатной полувальмовой крышей (Храм для почитания императоров прошлых династий). Размер и внутреннее пространство таких храмов были больше, чем у обычного буддийского храма, а декоративное оформление необычайно пышным, однако зачастую в разных дворцах использовался разный декор. Например, полихромная роспись хуньцзинь (с полным покрытием позолотой) в храме императорских предков и в зале Фэнсянь в Гугуне, а также каменные колонны с изображением извивающегося дракона в главном обрядовом зале Храма Конфуция в Цюйфу. Что касается архитектуры гробниц, то правителей и аристократов династии Юань хоронили тайно, не оставляя надгробий и парков при гробнице, поэтому детали архитектурных форм гробниц не выяснены до конца. Правители династий Мин и Цин, как и в предыдущие времена, строили парки при гробнице и подземные дворцы. На входе в парк при гробницах

находились каменные колонны и статуи шисяншен. За залом Линэнь располагалась открытая постройка минлоу, холм Баодин, (могильный холм и небольшая башенка перед ним), а под холмом был возведен подземный дворец. В период правления династий Мин и Цин гробницы и подземные дворцы императоров и князей выкладывали из камня. В декоре также иногда использовалась резьба по камню (согласно материалам о раскопках в гробнице Динлин императора династии Мин под девизом правления Ваньли, а также о разграбленной и потому публично открытой гробнице Дунлин династии Цин), что также можно назвать характерной особенностью гробниц этих двух династий. Кроме того, в гробницах использовалось минимум декора – например, сохранилось очень мало остатков роскошной резьбы по камню и стенописи, датируемой ранним периодом династии Мин.

3.3. Архитектурный декор династий Юань, Мин и Цин

Металлический декор. Металлический декор данного периода является одним из великих достижений прошлых династий и подразделяется на три основных вида: металлический декор кровли, декор дверей и окон, а также медные сооружения и металлические статуи. Первый вид – декор кровли, он содержал в себе следующие декоративные элементы: медная черепица, декор конька (в виде фигурок зверей) и декоративный элемент таша. Медная черепица и медные фигурки зверей главным образом использовали на сооружениях тибетского стиля и в медных храмовых залах. Детали изготавливали из латунного сплава, а затем поверхность покрывали позолотой. Наиболее характерным сооружением, в котором применялись такие декоративные элементы, является тибетско-буддийское здание Юйхуагэ, которое было построено в период правления династии Цин под девизом Цяньлун и располагается в Запретном городе Пекина. Внешний вид данного здания не нарушал целостность гармонии Запретного города, поскольку архитектура была выполнена в традиционном китайском стиле. Кровля полигональная, отлита из позолоченной меди. На четырех коньках

кровли были установлены позолоченные медные фигурки дракона, а по центру находилась небольшая позолоченная пагода в тибетском стиле (Ил.179). Металлические таша подразделялись на два основных типа: таша на многоэтажной буддийской пагоде и таша на тибетской пагоде. Таша в виде дерева относится к первому типу и известна с начала периода правления династии Сун и до периода правления династии Юань, когда происходил процесс упрощения и китаизации. В первую очередь исчез трон Сумеру, а к ранней Мин в основной части таша остались только купол и диски над ним. В период средней Мин древообразные таша были полностью заменены на таша в форме тыквы-горлянки (Ил.180). Таша на тибетской пагоде в период правления династии Юань напоминали миниатюрные ступы, например, Белая пагода монастыря Мяоин-сы династии Юань в Пекине. Таша на ней состоял из фундамента, корпуса в виде вазы, трех ярусов дисков и драгоценной жемчужины, которые были полностью покрыты позолотой. Миниатюрная тибетская пагода, расположенная на кровле вышеупомянутого терема Юйхуагэ, может рассматриваться как восстановление таша династии Цин. К периоду правления династий Мин и Цин декоративные миниатюрные ступы были заменены элементами в форме полумесяца (яньюэ) и драгоценными жемчужинами, также отдельно встречались ритуальные вазы или тыквы-горлянки. Однако, к эпохе Цин основными формами таша на тибетской пагоде были полумесяц (яньюэ), драгоценные жемчужины и пламя (хоянь) (Ил.181).

В период правления династий Мин и Цин металлический декор ворот и дверей подразделялся на два вида: первый предназначался для декора дворцовых ворот и ворот внутреннего двора, второй – для дверей дворцовых комнат. Их металлический декор был различным, так как эти два вида предназначались для разных целей. В металлическом декоре сплошных дверей без окон использовалось три вида декоративных элементов: "баое", дверные гвозди (мэньдин) и пушоу сяньхуань. Среди них баое представлял

собой медный либо железный укрепляющий функциональный и одновременно декоративный элемент, который устанавливался на нижней части вала дверной створки. Обычно на элементах бао в императорском дворце вырезали орнаменты в виде облаков и дракона и украшали их позолотой (Ил.182). Дверные гвозди в период правления династий Мин и Цин использовались в соответствии с определенной системой правил. Например, на главных воротах императорского дворца и резиденции членов императорской фамилии династии Мин (на каждой дверной створке) вдоль и поперек устанавливалось по 9 бронзовых с позолотой дверных гвоздей, в общей сложности на одной створке их было 81. Простые министры не могли использовать дверные гвозди. В период правления династии Цин 81 дверной гвоздь мог использоваться только в императорском дворце, в резиденции членов императорской фамилии их могло быть 63 (9 по вертикали и 7 по горизонтали), а в резиденциях высшей аристократии – 45 штук (9 по вертикали и 5 по горизонтали). Элемент пушоу сяньхуань, который применялся на сооружениях высокого ранга в период правления династий Мин и Цин, стал полностью декоративным, символизирующим статус и личность владельца. Таким образом, пушоу и сяньхуань объединили в единое целое. Они изготавливались из ковanej листовой меди имели чисто декоративное назначение: функции ручек для открывания дверей у них не было. Элемент пушоу, используемый в императорском дворце и резиденциях высшей аристократии, был в виде головы мифологического животного, напоминавшего дракона. Голова была наклонена вниз и имела кудрявую львиную гриву (в традиционной культуре Китая образ льва достаточно сильно отличался от реального, он произошел от мифического существа Суаньни), на макушке животного были рога. Пушоу в императорском дворце имел трехслойную кудрявую гриву и острые рога, выражение было свирепым и озлобленным, брови густыми, торчащими вверх. Пушоу в резиденциях высшей аристократии, имел двухслойную кудрявую гриву, круглые рога, тонкие брови, благожелательный образ. Элемент сяньхуань в императорском

дворце династии Мин был в виде двух колец, где на нижнем кольце располагался гравированный облачный узор. В резиденциях высшей аристократии сяньхуань состоял из одного кольца с гранями по краю (Ил.183). К эпохе династии Цин элемент пушоу напоминал образ льва, с кудрявыми бровями и двухслойной кудрявой гривой. По сравнению с династией Мин, пропорции были увеличены, резьба узоров выполняется более детально. Как и в династии Мин, форма сяньхуань осталась прежней, в виде двух колец, однако на верхнем и нижнем кольце находилось гравированное декоративное изображение летающего дракона, играющего жемчужиной (ил.184). Декор дверей, установленных в помещениях, был схож с прошлыми династиями: верхнюю часть двери занимало окно, а на нижней части располагалась дверная створка. Такие двери были инкрустированы металлическими пластинками, которые назывались «мянье», их изготавливали из меди либо железа, и украшали резными узорами. Согласно своей форме и месту расположения, пластинки мянье подразделялись на «даньгуай цзяое», которые устанавливали на двух верхних углах; «шуанжэнь цзые», которые находились в средней части дверной створки и «шуангуай цзяое», располагавшиеся на нижних углах. Мянье были декорированы орнаментами фигурами дракона или феникса, совместными изображениями дракона и феникса; или дракона и облаков. Стилизованные орнаменты в виде вьющихся трав, пионов, жимолости, орхидей, геометрических узоров, семь видов с жезлом жуи, также украшали пластины мянье. Среди них в трех больших залах Запретного Города, в зале Янсинь, во дворце Шоукан и в залах наиболее высокого ранга применяли декоративные орнаменты с изображением дракона и облаков. В других дворцовых залах использовались декоративные орнаменты с отдельным драконом, фениксом, совместными изображениями дракона и феникса, либо с цветами и травами. В свою очередь, в сооружениях низкого ранга применялись геометрические орнаменты либо орнаменты с жезлом жуи (Ил.185).

Металлические сооружения, главным образом пагоды, в период правления династии Сун уже были широко распространены. Конструкционные детали такой пагоды отливали из чугуна, а затем собирали в единое целое. В основном они были полыми. Из-за ограничения по прочности конструкции и материалов металлические пагоды в то время были достаточно тонкими и невысокими. В период правления династии Мин конструкция металлических пагод претерпела изменения. Несмотря на то, что они по-прежнему были полыми, внутри, чтобы увеличить прочность, стали закладывать кирпич. Железная обшивка была расположена снаружи кирпича, и за счет этого появилась возможность увеличения высоты и диаметра пагоды, а также возведения пагод, на которые можно подниматься (Ил.186). На поверхности железной пагоды обычно изображали конструкции, имитирующие деревянные, но не полностью копирующие их. На каждом фасаде пагоды располагались декоративные орнаменты, тексты из буддийских сутр, имена ремесленников, которые создавали пагоду, а также имена верующих, которые отдавали пожертвования на строительство пагоды. С древних времен Китай являлся страной, где мало меди, и по этой причине изделия из неё ценились более высоко, чем изделия из железа, которые было легче получить и обработать. В период средней Мин пагоды, отлитые из меди, являлись самыми распространенными, их формы были изящны, техника исполнения – совершенной, а декоративное оформление насыщенным. Однако из-за того, что в таких пагодах не используется та же конструкция, что и в традиционных буддийских пагодах, их размер был невелик и скорее напоминал колонну с именем Будды, а не архитектурное сооружение. В период правления династий Мин и Цин другим сравнительно популярным видом архитектурного сооружения являлся медный храм. Впервые такой храм был возведен в период династии Юань. Сохранившийся на сегодняшний день медный храм Уданшань, построенный на 11 год правления династии Юань под девизом Дадэ (1307 год н.э), по некоторым предположениям является первым медным храмом в истории Китая (Ил.187).

Медные храмы строились из латунного сплава и обычно покрывались позолотой, поэтому их стали называть золотыми храмами. Изначально это были даосские сооружения, а позже они постепенно стали использоваться и в буддизме. Архитектурная форма медного храма, которая была популярна в эпохи Мин и Цин произошла от возведенного в 1418 году золотого храма даосского монастыря Тайхэгун на горе Уданшань. Его наиболее существенным отличием от золотых храмов династии Юань является то, что храм монастыря Тайхэгун представлял собой настоящее металлическое сооружение, а золотые храмы династии Юань были больше похожи на ниши со статуями, которые по форме имитировали дворец. Золотой храм монастыря Тайхэгун был возведен на гранитном стилобате, длина фасада составляет 4,4 метра, глубина 3,2 метра, а высота 5,5 метра. Это было сооружением с двухъярусной четырехскатной крышей. Конструкция здания полностью повторяла деревянные сооружения, поскольку оно было собрано из множества элементов, имитирующих деревянные. В здании были медные стены, на кровле – медная черепица, медные декоративные элементы чивэнь, цзишоу (фигурки животных). На медных балках нанесены резные орнаменты с полихромной росписью. В интерьере медного храма потолок с кессонами, колонны и фундамент также выполнены из меди и покрыты позолотой (Ил.188). После завершения строительства золотой храм монастыря Тайхэгун стал образцом для возведения такого рода медных сооружений. В эпоху Мин по всей стране было построено большое количество медных храмов, однако они не копировали золотой храм Тайхэгун. Иногда в этих строениях использовалась четырехскатная полувальмовая крыша и они имели вид двухэтажного терема. К поздней Мин золотой храм стал обязательным сооружением в больших храмах божества Чжэнью (даосские сооружения для почитания мифического императора Чжэнью). Со временем он стал нести символическую нагрузку, не являясь достаточно крупным сооружением, в котором действительно можно было проводить служения, как в монастыре Тайхэгун. Технология возведения медных храмов в эпоху Цин уже была

полностью освоена. При династии Цин большое количество медных материалов использовалось и в тибетско-буддийской архитектуре. Наиболее известными примерами такой архитектуры являются павильон Баюньгэ в парке Ихэюань в Пекине и павильон Цзунцзингэ в дворцово-парковом комплексе Бишу Шаньчжуан («Горное убежище от летнего зноя») в городе Чэндэ. Все элементы терема Цзунцзингэ, включая пол, были отлиты из меди и дополнены изящными узорами. Однако, к глубочайшему сожалению, в 1944 году здание было разрушено японскими захватчиками (Ил.189). Необходимо уточнить, что металлические сооружения древнего Китая, как правило полностью имитировали деревянные конструкции и декор архитектуры.

Использование металлических монументально-декоративных скульптур во дворцах известно с давних времен. В эпохи династий Мин и Цин металлические декоративные скульптуры, расположенные во дворцах, в основном отливали в виде львов, птиц и иных зверей. Из сохранившихся металлических декоративных скульптур эпох Мин и Цин, расположенных в Запретном городе Пекина перед воротами Тайхэ и Цяньцин находилась пара медных львов. Поскольку ворота Тайхэ являлись главными воротами императорского дворца, а в эпохи Мин и Цин в основном местом, где проводились аудиенции. Скульптуры медных львов были громадными, а внешний их вид был достаточно величественным. Эта пара медных львов является реликвией династии Мин (скульптуры не были позолочены). Ворота Цяньцин отеделяли помещения для служебных дел и покои императора. Скульптуры львов, расположенные за воротами, были гораздо меньше по сравнению со львами у ворот Тайхэ, однако они были декорированы позолотой. Данная пара львов также является реликвией династии Мин, однако причины, почему скульптуры львов у ворот не были позолочены, пока неизвестны (Ил.190). Кроме того, в Запретном городе находилось еще пять пар медных львов, которые располагались у пяти разных дворцовых

залов, и не подчинялись какому-то определенному порядку. Дворцовые залы Тайхэ и Цяньцин являлись сооружениями высокого ранга, выполненными согласно планировке «цяньчао хоуцинъ». Перед стилобатами этих залов, с левой и правой стороны, были установлены скульптуры медного журавля и Сюань-У (мифологический образ черепахи с головой дракона, тело которого обвивала змея; Сюань-У является одним из четырех божеств древности), которые символизировали долголетие в даосизме. Кроме медного журавля и Сюань-У, в Запретном городе также есть позолоченные медные статуи феникса, оленя, дракона, цилиня и единорога, входивших в восьмерку самых почитаемых животных (Ил.191). Металлические статуи украшали не только дворцы, но и императорские сады династии Цин. Юаньминъюань, самый известный императорский сад династии Цин, был спроектирован и построен миссионерами на основе стиля западных садово-парковых ансамблей. Перед фасадом здания Хайяньтан находился фонтан в виде 12 медных скульптур, изображающих 12 животных китайского календарного цикла. Скульптуры имели тело человека и голову животного. На сегодняшних офортах, выполненных западными художниками, видно, что все скульптуры изображены в традиционных китайских одеяниях, с мордами, обращенными к центру, они стоят либо на коленях, либо сидят. По сохранившимся на сегодняшний день медным головам животных можно понять, что техника исполнения этих статуй была совершенной, мелкие детали смоделированы очень тщательно, а выражение морд было очень живым. Для тех времен такие медные скульптуры являлись работой высшего класса (Ил.192). Металлические скульптуры украшали только императорские архитектурно-парковые ансамбли. Они являлись одним из знаков высокого статуса.

Керамический декор. Разница между керамическим декором данного периода и прошлых династий заключается в том, что декоративное оформление глазурью являлось более разнообразным и распространенным искусством, чем резьба по кирпичу, которая ушла на второй план по причине

упадка украшения гробниц. Что касается декоративного оформления глазурью, то в данной главе будут затронуты два аспекта: декоративное оформление кровли и декоративная облицовка зданий при помощи инкрустации керамическими элементами. В эпоху династии Мин, помимо черепицы основной круглой и плоской черепицы, также существовал декор завершающей части карниза (карнизная черепица, водосток), фигурки цзишоу (таошоу, чуйшоу либо цяншоу, сидящие фигурки, головы животных вэньшоу). Черепица, в свою очередь, подразделялась на глазурованную и обычную, не покрытую глазурью. По цвету, глазури черепица делилась на желтую, красную, сине-зеленую, белую и черную. Они символизировали пять стихий даосской философии. На практике глазурованную черепицу применяли в трех вариантах: монохромной, многоцветной и двухцветной (то есть по краям кровли применялась черепица одного цвета, а установленная внутри краевой части оформлялась другим). Для элементов чивэнь, в силу их специфической формы, можно было использовать один оттенок в качестве основного и в дополнение к нему два-три других цвета. Что касается конкретных способов использования глазурованной черепицы, то в течение эпохи династий Юань, Мин и Цин была сформирована целостная система, однако, вследствие небольшого количества сохранившихся сооружений и письменных материалов династии Юань, в данной главе будут подробно рассматриваться способы использования глазурованной черепицы только династий Мин и Цин. Династия Цин унаследовала эти способы и внесла в них некоторые изменения. Прежде всего, глазурованная черепица применялась только в императорских дворцах, резиденциях высшей аристократии, парках и садах, императорских гробницах, монастырях и т.п. Обычные служащие, богатые торговцы и простой народ не имели права ее использовать. Глазурованная черепица желтого и красного цветов предназначалась для сооружений высшего ранга, сине-зеленого – рангом ниже, черного цвета – для сооружений низшего ранга. До начала периода средней Мин желтая глазурованная черепица украшала только основные

залы императорского дворца и крупногабаритные храмы Конфуция (храмы для почитания Конфуция; Храм Конфуция, расположенный в городе Цюйфу провинции Шаньдун является самым значимым). К эпохе Цин под девизом Цяньлун область применения глазурованной черепицы расширилась, её использовали в крупных буддийских монастырях, она была преимущественно желтого цвета. Глазурованная черепица пурпурного цвета была найдена в ходе раскопок развалин дворца Чжунду династии Мин, которая, согласно предположениям, применялась в дворцовых залах, однако в ныне сохранившихся сооружениях она не была обнаружена. В отличие от глазурованной черепицы желтого цвета, сине-зеленая глазурованная черепица в эпоху Мин главным образом применялась в резиденциях членов императорской фамилии и крупных монастырях императорского дома. Например, в здании минского Храма для почитания императоров и правителей прошлых династий зал «Цзиндэчуншэн» в храме для почитания императоров и правителей прошлых династий, который являлся архитектурным сооружением династии Мин, однако в эпоху Цин под девизом Цяньлун глазурованная черепица здания была заменена на черепицу желтого цвета, которая сохранилась до сегодняшнего дня. Глазурованная черепица белого цвета была найдена в ходе раскопок развалин парковой зоны дворца Чжунду династии Мин, однако на ныне сохранившихся зданиях таких образцов не было обнаружено. Глазурованная черепица черного цвета в период эпохи Мин и Цин предназначалась для сооружений низшего ранга. В эпоху ранней Мин данная черепица применялась в резиденциях герцогов и маркизов, народных монастырях, захоронениях наложниц императора, а также в служебных помещениях императорского дворца (здания, в которых проживали дежурные военнослужащие и обычный персонал, выполняющий мелкую работу). На кровлях минских захоронений наложниц императора использовалась глазурь зеленого цвета, переходящего в черный цвет. Однако, исключительным примером использования черной черепицы является здание монастыря Чжихуа-сы династии Мин, расположенного в Пекине. Данный

монастырь был построен по указу Инцзун-императора Мин (Инцзун – храмовое имя императора династии Мин, Чжу Цичжэня) и являлся фамильным храмом старшего дворцового евнуха Ван Чжэня. Учитывая декоративные элементы чивэнь, а также кессоны с изображением золотого дракона, выполненные в форме небесного дворца, данный храм вполне можно считать сооружением высокого ранга, который соответствовал статусу уважаемого в то время Ван Чжэня. Однако кровля данного монастыря была украшена глазурованной черепицей черного цвета, и, возможно, это было связано с первоначальным статусом Ван Чжэня. Несмотря на то, что Ван Чжэнь занимал высокий пост и удостоился благосклонности императора, он все же являлся простым министром, поэтому на его фамильном храме не могла использоваться глазурованная черепица желтого цвета, которая применялась в императорских дворцах, также это касалось и глазурованной черепицы сине-зеленого цвета, используемой на религиозных сооружениях императорского дома. После периода правления династии Мин под девизом Чэнхуа (Чэнхуа – девиз правления Сяньцзун-императора династии Мин), в монастырях использование глазурованной черепицы черного цвета постепенно сходило на нет, и в таких сооружениях стали использовать черепицу светло-зеленого цвета, а также обычную неглазурованную черепицу. В эпоху Цин, помимо служебных помещений императорского дворца, черная черепица применялась в тереме Вэньюань-гэ, который служил библиотекой (поскольку черный цвет символизировал воду и защищал книги от огня). Согласно материалам, полученным в ходе археологических раскопок и записям из литературных источников, в эпохи Мин и Цин глазурованная черепица в соответствии с размерами подразделялась на десять типов. Чем крупнее был размер детали, тем выше считался ранг сооружения. Например, в зале Тайхэ, расположенном в Гугуне, использовалась черепица второго типа, но ранг строения определяли и по размерам элементов чивэнь, а также количеству декоративных фигурок сидящих на кровле животных. Чем крупнее был

размер чивэнь, чем больше он содержал все себе элементов (глазурованные чивэнь на официальных зданиях обжигали не целиком, а собирали по частям), тем выше считался ранг сооружения. Самый крупный, сохранившийся на сегодняшний день чивэнь находится в зале Тайхэ в Пекине и состоит из 13 элементов.

В период правления династий Мин и Цин декоративное оформление карнизной черепицы и дождевого желоба было выполнено в виде рельефных изображений. В императорском дворце это рельефы феникса и дракона с пятью когтями на лапах, а в резиденциях членов императорской фамилии и народных монастырях драконы имели четыре когтя. Кроме этого, также были рельефы в виде цветов и трав, масок животных и буддийских орнаментов. В период правления династии Юань коньки кровли выкладывали черепицей, а в эпохи Мин и Цин коньки изготавливали из обожженных глазурованных элементов. На коньках сооружений официального типа отсутствовал излишний декор, в постройках низкого ранга можно было увидеть рельефные композиции из растений. Наиболее известными являются подобные сооружения региона Шаньси (Ил.193).

Декоративные фигурки цзишоу, устанавливаемые на коньках крыш, делились на три вида: вэньшоу (головы животных), чуйшоу (либо цяншоу) и цзошоу (сидящие животные). В первую очередь рассмотрим декоративные фигуры вэньшоу, которые в прошлых династиях называли чивэнь, они устанавливались на обоих концах главных коньков. Поскольку во всех трех династиях Юань, Мин и Цин основная форма вэньшоу перешла из формы рыбы-козерога в образ дракона, то элементы чивэнь стали именоваться как «лунвэнь» («лун» обозначает «дракон»). В целом, в форме элемента чивэнь династии Юань прослеживаются традиции династии Сун и царства Цзинь. Хвост дракона закручивался, а сам вид напоминал рыбу-дракона, который выглядел достаточно оживленно и очень выразительно. Основными цветами глазурованной керамики были желтый, зеленый, черный и белый (Ил.194). В

период правления династии Мин, благодаря системе казенных ремесленников (казенные ремесленники династии Мин находились под управлением правительства и обладали особым правом места жительства, регулярно переезжая для осуществления работ по всей стране), официальная форма и метод изготовления элементов получили широкое распространение. Общий вид элемента чивэнь в официальном стиле династии Мин и династии Юань были максимально схожи, однако разница заключалась в том, что в минском чивэнь была несколько изменена концептуальная идея и пластика. (Ил.195). Чивэнь эпох Мин и Цин состояла из нескольких частей: вэньшоу (голова), вэньшэнь (тело), цзяньба (рукоять меча) и бэйшоу (животные, сидящие на спине). Декоративный элемент вэньшоу – голова дракона. В период правления династии Мин раскрытая пасть дракона была огромной, а нос поднят вверх. В эпоху ранней Мин нижняя челюсть вэньшоу украшал рыбий плавник, голву венчала кудрявая грива. Позже плавник исчез, а на голове появился рог. В период правления династии Цин раскрытая пасть дракона, напротив, была небольшого размера, нос не был поднят вверх. Элемент вэньшэнь представлял собой чешуйчатое туловище дракона с изогнутыми передними лапами. В эпоху ранней Мин на суставах передних конечностей чивэнь находились рыбы плавники. На относительно крупных элементах вэньшэнь верхняя половина туловища была украшена рельефным изображением бегущего дракона цзайлун (маленький дракон, детеныш), а на спине, рядом с элементом «рукояти меча» (кит: цзяньба) располагался орнамент в виде облаков, предвещающих счастье; при династии Цин на суставах передних конечностей рыбьего плавника уже не было. В лапах Цзайлуна был зажат рог головы дракона, а на спине вэньшэнь отсутствовали орнаменты в виде облаков, предвещающих счастье. Цзяньба – это декор в виде рукояти меча на спине вэньшоу. В период династии Мин на элементах цзяньба обычно изображали орнаменты в виде облаков, предвещающих счастье. Цзяньба, принадлежащие чивэнь, располагались по обоим концам главного конька и были немного загнуты к центру, а в эпоху Цин были

прямыми, направленными вверх. Бэйшоу – декоративные фигурки зверей небольшого размера, расположенные по бокам элемента чивэнь. Если смотреть с лицевой стороны сооружения, то они воспринимались в профиль, в противоположном направлении по отношению к чивэнь. Основное различие между бэйшоу династий Цин и Мин заключается в том, что при династии Мин носы животных были подняты кверху (Ил.196). Помимо официальной формы чивэнь, в региональных религиозных сооружениях существовали и местные формы, узоры на которых были более сложными, а техника исполнения была гораздо детальнее. Общая форма сохранилась без изменений, а местная форма чивэнь была должным образом видоизменена. На некоторых сооружениях ранней Мин также применялась неофициальная форма. Например, чивэнь, расположенный на глазурованном экране в резиденции Дай-короля династии Мин в г. Датун провинции Шаньси. (Ил.197). Чуйшоу (таошоу) представляет собой декоративный элемент, который устанавливается на переднем конце диагонального (либо вертикального) конька. Чуйшоу изображается в виде дракона с высоко поднятой головой и передними конечностями. В период правления династии Мин чуйшоу выглядел очень изящно и лаконично. Задняя часть чуйшоу соединялась с диагональным коньком кровли специальным стыком. При династии Цин чуйшоу стал грубее, а техника исполнения утратила былое совершенство, передние конечности выпрямлены, а на задней части отсутствовало место стыка для соединения с диагональным коньком. (Ил.198). Подобной разновидностью декоративного элемента чуйшоу являлся и элемент таошоу, который устанавливался на переднем конце угловой балки и имел вид головы дракона. При династии Мин нос и верхняя челюсть таошоу были подняты вверх, а рядом со ртом размещался рыбий плавник. При династии Цин верхняя челюсть таошоу укорачивается и не поднимается вверх, на голове отсутствовали рога, а возле рта была кудрявая борода (Ил.199).

Декоративный элемент цзошоу, расположенный на коньке, сформировался в период династии Сун и в дальнейшем был унаследован династией Юань. При династии Мин цзошоу как часть системы глазурованного декора был стандартизован и получил широкое распространение по всей стране. При династии Цин данная система была унаследована и практически осталась без изменений.

В эпохи Мин и Цин декоративный элемент цзошоу представлял собой скульптурную группу, которая состояла в общей сложности из 11 образов, а именно: небожителя, едущего верхом на петухе; дракона; феникса; льва; небесного коня; морского коня; суаньни (один из девяти сыновей дракона; рыбы Яюй; единорога; боевого быка. Их расположение зависело от ранга сооружения. На первом месте находился небожитель, едущий верхом на петухе, а за ним располагались остальные фигурки. На сегодняшний день только на зале Тайхэ в Запретном Городе Пекина, находятся все 11 декоративных фигур цзошоу, а на остальных сооружениях высокого ранга обычно от 7 до 9 скульптур (не считая небожителя) (Ил.200). Первоначальной формой небожителя, едущего верхом на петухе, была часто встречающаяся в эпоху Сун калавинка (в сооружениях династий Ляо и Цзинь в основном использовался образ воина). При ранней Мин калавинка была заменена на даосскую фигурку "небожителя, едущего верхом на петухе". В эпоху ранней Мин небожитель изображался сидящим на спине петуха, а позднее – стоящим на спине петуха и смотрящим вперед (Ил.201). В период правления Мин и Цин декоративные фигурки цзошоу применялись совершенно одинаковым образом, не считая зал Тайхэ, где они установлены в несколько рядов. Однако, с точки зрения решения художественного образа и пластики декоративные фигурки периода Мин отличались большей утонченностью и изяществом. При династии Цин цзошоу, напротив, были невысокими и толстыми, с нарушенными пропорциями, техника исполнения стала более грубой. При династии Мин образ дракона отличался своей

выразительностью, с крыльями на спине и рыбьим хвостом. При династии Цин дракон стал бескрылым, безжизненным и вялым. Во времена династии Мин скульптуры львов были мощными, линии силуэта плавные, образ выразительным. В эпоху Цин фигуры львов, напротив, выглядели низкими и чрезмерно тучными. Скульптуры небесного и морского коня эпохи Мин были смоделированы изящно и изображались с высоко поднятой головой. Фигура единорога смотрелась величественно, с гармоничными пропорциями, грива словно развевалась на ветру. При династии Цин, напротив, выглядела низкой и массивной, грива поднималась вертикально вверх (Ил.202). В период правления династий Мин и Цин, на главных коньках архитектуры официального типа уже не устанавливали декоративные фигурки цзишоу, однако в народных и религиозных строениях они по-прежнему применялись. Цвет декоративных скульптур соответствовал цвету глазурованной черепицы, размещенной на кровле. Такие архитектурные сооружения в основном располагались в районах нынешней провинции Шаньси. (Ил.203)

Помимо декоративного оформления кровли, среди глазурованных элементов существовал и другой вид оформления – это инкрустация и облицовка глазурованными элементами, наподобие современной керамической плитки. Этот материал применяли в украшении дворцовых ворот – главных ворот небольших дворцовых парков династии Мин и Цин, которые были закрыты для посещения, а также главных дворцовых ворот, расположенных перед священной дорогой к Тринадцати гробницам императоров династии Мин. Керамические вставки были на декоративных каменных экранах, мемориальных арках, глазурованных пагодах, алтарях, а также на печах, предназначенных для сжигания молитвенных текстов. На дворцовых воротах из обожженных глазурованных элементов формировали дверную притолоку и устанавливали над дверным проемом. Орнаменты глазурованного декора династий Мин и Цин напоминали полихромную роспись с водоворотами. Облицовка была выполнена в оттенках желто-

зеленого цвета, которые сочетались с красным цветом дворцовых ворот. На мемориальных арках с точки зрения метода декоративного оформления и места размещения, облицовка глазурью осуществлялась аналогичным образом (Ил.204). Декоративный экран – это стена, которая располагалась напротив главных ворот мемориальных парков либо устанавливалась во дворе жилого здания. Экран представлял собой отдельную стену с кровлей. В нижней части стены экрана находился трон Сумеру, а в верхней части располагались керамические панно. В эпохи Мин и Цин одной из такого рода построек высокого ранга являлся декоративный экран с изображением девяти драконов. Его поверхность была облицована глазурью с инкрустацией. На стене с помощью составного барельефа изображали синие морские волны и девять извивающихся драконов, выполненных в технике горельефа. Характерной является стена с изображением девяти драконов, расположенная в резиденции Дай-короля династии Мин в городе Датун провинции Шаньси и декоративная стена с изображением девяти драконов династии Цин, расположенная в Запретном Городе Пекина. Помимо стен-экранов с девятью драконами также существовали композиции с изображением пяти драконов, относящиеся к категории строений низкого ранга (Ил.205). Иногда на декоративных экранах глазурованными вставками украшалась центральная часть и четыре угла. Основными мотивами для такого декора являлись цветы и растения (ил.206).

В период правления династий Мин и Цин декоративное оформление глазурованных пагод подразделялся на два вида: полного (стиль цяньфо) и частичного покрытия. Обычно в стиле цяньфо оформляли пагоды в эпоху Сун, например, упомянутая ранее глазурованная пагода монастыря Кайбаосы. (ил.207). Во времена Мин в том стиле была украшена пагода монастыря Дабаоэнь-сы в Нанкине, построенная в эпоху ранней Мин. Несмотря на то, что вся пагода была облицована глазурью с инкрустацией, декор имитировал пагоду-терем, без использования каких-либо орнаментов. Позже

глазурованную плитку без орнаментов, выступавшую в качестве фона для заполнения, постепенно стали заменять на обычную облицовочную. Так и сформировался метод частичной облицовки глазурью. Пагода монастыря Дабаоэнь-сы была построена в период Мин под девизом Юнлэ за счет выделения финансов императорским домом и разрушена в 1856 году во время военных действий с Тайпинским Небесным Царством. Сохранилось несколько гравюр с изображением данной пагоды, выполненных западноевропейскими миссионерами и её описания. Добавив к этому глазурованные элементы, найденные при раскопках, можно сделать основные выводы относительно восстановления ее первоначального вида (ил.208). Согласно исследованиям, высота пагоды составляла 78,2 метра. Пагода была восьмиугольная с девятью карнизами. Корпус пагоды полностью покрывала инкрустированная глазурь. На каждом ребре находились глазурованные элементы красного цвета, а дверные и оконные рамы были облицованы глазурью желто-зеленого цвета. Декор дверной рамы, восстановленной из найденных при раскопках глазурованных элементов, представлял сложную композицию: посередине находилось изображение буддийской большой птицы Пэн (птица Рух), а с двух сторон симметрично располагались рельефные изображения драконов, небесного коня, слона с лотосом на спине. Фон был заполнен жимолостными узорами и орнаментами в виде облаков, свободные части каждого фасада пагоды были покрыты белой глазурованной плиткой. Крыши каждого этажа пагоды украшала глазурованная черепица желтого цвета, переходящего в зеленый, а на вершине пагоды размещался металлический декоративный элемент таша (ил.209). Позднее форма такой пагоды стала традиционной, однако фон декора на пагоде больше не заполняли глазурованной плиткой. Наиболее ярким примером из ныне сохранившегося является пагода Фэйхун, расположенная на территории монастыря Гуаншэн-сы в уезде Хунтун провинции Шаньси. Данная пагода была построена на шестой год правления династии Мин под девизом Цзяцзин (1527 г.), ее высота составляла 47,6

метра. Пагода восьмиугольного плана с тринадцатью карнизами. Весь корпус сложен из кирпича, на самом нижнем этаже находилась большая крытая галерея. Декоративное оформление подкарнизной части каждого этажа представляет собой облицовку глазурью с использованием семи цветов. В пространствах между этажами выполнены глазурованные доугуны, имитирующие деревянные, а также бутоны лотоса. С третьего по десятый этажи на каждом фасаде каменной кладки располагались ниши со статуями Будды, дверные проемы и расписные элементы перекладин «фансинь». Внутри ниш находились статуи Будды, бодхисатв, детей-небожителей, а с двух сторон дверных проемов рельефы в технике инкрустированной глазури с извивающимися драконами, драгоценными жемчужинами и прочими декоративными элементами.

На втором этаже вокруг корпуса пагоды проходила галерея пинцзо с глазурованными перилами и колоннами. На пинцзо установлены статуи Будды, бодхисатв, Небесного владыки, учеников Будды, ваджры и т.д.

На северной, южной, западной и восточной сторонах третьего этажа в арках находились статуи Четырех Небесных Царей, выполненных из глины. По обеим сторонам южной статуи Небесного царя располагались глазурованная статуя светлого духа Минван, едущего на драконе, а на северной стороне в центре – статуя феникса, по обеим сторонам, которых находились воины в доспехах и с ваджрой. Все элементы, имитирующие деревянные конструкции и расположенные на внешней стороне пагоды выше второго этажа, были покрыты глазурью. Пространство под карнизной частью украшали глазурованные резные арки хуачжао и колонны чуйлянь («свисающий лотос»). Помимо этого, присутствовали глазурованные элементы в виде теремов, восьмиугольных колонн, цветов и растений, феникса, льва, слона и др. Элемент таша состоял из медных и железных деталей и был декорирован подвесками из зеленой глазури (ил.210). На сегодняшний день из подобных глазурованных пагод династии Мин

сохранилась пагода, расположенная в монастыре Шоушэн-сы уезда Янчэн провинции Шаньси. Она была построена на 37 году правления династии Мин под девизом Ваньли (1609), однако высота данной пагоды составляла всего 27 метров, а ее размеры по сравнению с пагодой Фэнхун были гораздо меньше (ил.211).

Алтари, облицованные глазурованными плитками, можно было увидеть лишь в Храме Неба в Пекине, построенном в период правления династии Мин под девизом Цзяцзин. Корпус таких алтарей был покрыт облицовочной глазурованной плиткой синего цвета, однако в период правления династии Цин под девизом Цяньлун глазурованные элементы с алтарей были заменены на декор из белого мрамора. Печи для сжигания молитвенных текстов, покрытых глазурью, в основном можно было встретить только в храмах почитания предков и мудрецов древности. Примером таких храмов может быть храм Цзинь, расположенный в городе Тайюань провинции Шаньси; Храм для почитания правителей прошлых династий; Храм тринадцати гробниц императоров династии Мин в Пекине и т.д. Такие глазурованные печи обычно строились в переднем дворе главного храмового зала и предназначались для сжигания молитвенных текстов. Эта традиция пришла из даосской религии, и сжигание молитвенных текстов расценивалось в качестве жертвоприношения высшим богам (ил.212).

В эпоху правления двух династий Мин и Цин техника изготовления обожженной керамической плитки поднялась на более высокий уровень, однако из-за упадка оформления гробниц и массового использования декоративного оформления облицовки глазурью случаев применения кирпича в качестве архитектурного декора становились все меньше и меньше. В настоящее время декоративное убранство в виде резьбы по кирпичу династий Мин и Цин, сохранилось лишь на буддийских пагодах, среди которых наиболее характерными являются пагоды монастыря Цышоу-сы в Пекине и монастыря Мяоинь-сы, расположенные в уезде Юндэн городского

округа Ланьчжоу провинции Ганьсу. Пагода монастыря Цышоу-сы была построена на четвертый год правления под девизом Ваньли династии Мин (1576). Ее высота составляет более 50 метров, пагода является зданием восьмиугольной формы с тринадцатью карнизами. Весь корпус пагоды выложен из керамического кирпича. Основное декоративное убранство размещено на трехъярусном стилобате и стенах пагоды. Фундамент состоит из трех ярусов, в верхней части террасы расположен двухъярусный трон Сумеру, а в нижней части – декоративный фриз. На каждой стороне было установлено 6 ниш, между которыми находились рельефные изображения восьми буддийских драгоценностей, приносящих счастье: колесо дхармы, спиральная раковина, зонтик, драгоценный полог, бесконечный узел, пара золотых рыбок, ритуальная ваза и цветок.

На углах находились колонны в форме вазы, их украшали резные элементы янлянь и фулянь (изображения бутонов лотоса, направленных вверх и вниз соответственно). На каждой стороне опоясывающего яруса трона Сумеру было 7 прямоугольных ниш. Внутреннюю часть ниш покрывали резные изображения из буддийских сказаний, описывающих повесть о бодхисаттве Судхана, который совершенствовался при помощи наставника, чтобы стать Буддой. В общей сложности поверхность фундамента украшало 53 сцены и более 200 резных изображений людей. Между композициями располагались рельефные фигуры воинов с ваджрой. На углах трона Сумеру находились колонны, которые были декорированы резными изображениями извивающихся драконов. Фундамент пагоды представлен в виде трех ярусов лепестков лотоса янлянь, словно поддерживающих основной объем здания. На четырех фасадах пагоды с северной, западной, восточной и южной стороны из кирпича были вырезаны глухие двери дугообразной формы, а на оставшихся четырех – дугообразные окна. По обеим сторонам дверей и окон стояли статуи воинов ваджры, выполненные из глины на деревянном каркасе, которые на сегодняшний день

повреждены. На восьми углах пагоды стояли цилиндрические колонны с рельефными изображениями извивающихся драконов, вылепленных из глины, а не вырезанных по кирпичу. Данная пагода является копией пагоды монастыря Тяньнин-сы династии Ляо в районе Сичэн в Пекине, поэтому в плане своей структуры и особенностей декоративного оформления она схожа со стилем декоративного оформления пагод многокарнизного типа, появившихся при династии Ляо (ил.213).

Монастырь Мяоинь-сы уезда Юндэн, расположенный в городском округе Ланьчжоу провинции Ганьсу, был построен на шестом году правления династии Мин под девизом Чжэндэ (1441). Монастырь относится к тибетско-буддийским сооружениям, выполненным в ханьском стиле. Стены храмовых залов облицованы керамической плиткой светло-серого, а не красного цвета, как это было принято в буддийских и дворцовых залах северо-ханьского стиля. Стены храма украшали изображения, выполненные в технике резьбы по кирпичу. Декор подразделялся на два вида. Первый – напоминал декоративное оформление стен-экранов, где орнаменты, инкрустированные глазурью и резьбой, располагались в центре и по четырем углам. Основными мотивами являлись восемь тибетских драгоценностей и восемь даосских святых «Басянь». Использование даосских изображений в буддийских храмах, возможно, было связано с тем, что в отдельных буддийских храмах некогда находились резные портреты Тайцзу-императора династии Мин, а древнекитайское право императора «шоумин юйтянь» – «получить мандат на власть от Неба» – берет свое начало из даосской системы. Второй вид представлял собой имитацию резьбы по дереву либо резьбу по кирпичу, являющуюся продолжением стиля прошлых династий. На стенах храма вырезали рельефное изображение трона Сумеру, на котором были изображены восемь тибетских драгоценностей. Верхняя часть стены являлась основным местом декора, а на участках квадратной формы размещали буддийские рельефные изображения бодхисаттвы Судхана на

фоне орнамента со сферами. Над участками квадратной формы располагались кирпичные рельефы в виде свисающих цветов, имитирующих деревянную резьбу. Такое декоративное оформление стен, выполненное при помощи резьбы по кирпичу, практически не встречалось во внутренних дворцовых залах и религиозных сооружениях. Резьба по кирпичу сохранилась только в постройках обычных людей и отчасти на декоративных экранах в резиденциях аристократии, поскольку в период правления династий Мин и Цин, на постройках обычных людей, за исключением императорского дворца и религиозных культовых сооружений, не разрешалось использовать глазурированные элементы (ил.214).

Деревянный декор. После окончания периода правления династии Сун, благодаря широкому применению различного рода новейших инструментов, технология резьбы и точность выполнения мелких столярных работ были значительно улучшены. Деревянный декор становится все более детальной, а техника исполнения совершенной. Ко времени Мин деревянный декор достиг высокого художественного уровня, а его роль в архитектурном оформлении, по сравнению с прошлыми династиями, также значительно возросла. Позднее, в период правления династии Цин, деревянный декор, сформированный на основе технологических и декоративных принципов династии Мин, также получил определенную степень развития, однако грандиозного прорыва в этой области не произошло. Что касается стилей деревянного декора, то он подразделялся на официальный и народный. Первый стиль предназначался для императорского дворца, резиденций аристократии, а также широко использовался в храмах, возведенных по приказу властей. Со временем, в декоративном оформлении сооружений официального стиля были выработаны жесткие ограничения, которые постепенно сформировали свод правил, которые ограничивали творческую фантазию мастеров. Второй стиль главным образом предназначался для резиденций богатых торговцев. Из-за ограничений иерархической системы,

семьи богатых торговцев, не имеющих титула, не могли использовать в своих сооружениях глазурованную черепицу и полихромную роспись зданий. По этим причинам резьба по дереву являлась наиболее подходящей формой декорирования, которая удовлетворяла их эстетические амбиции и позволяла продемонстрировать свое богатство. Так как выполнение деревянного декора не только требовало детальной и тонкой работы, но и являлось относительно свободной формой художественного выражения, декоративные орнаменты всегда были очень разнообразными. С точки зрения расположения и характера, деревянный декор династий Мин и Цин подразделялся на два вида: деревянный декор всей конструкции и деревянный декор вспомогательных деталей конструкции.

Использование деревянного декора на всей конструкции обычно имело определенное практическое значение. Такого рода декор включал в себя оформление расписных потолочных досок, кессонов, дверей и окон, перил, а также различного рода деревянных конструкций, предназначенных для разделения внутреннего и внешнего пространства. В первую очередь поговорим о декоративном оформлении расписных потолочных досок и кессонов. Конструкция и планировка расписного потолка, используемого в древней китайской архитектуре, уже были сформированы в эпоху династии Сун, а в период правления династий Юань, Мин и Цин были внесены только частичные изменения. В период существования трех династий Юань, Мин и Цин потолочные доски или, как их еще называют, «пинъинь», уже не использовались, а основной формой стал потолок «пинци». В отличие от восьмиугольного кессона «доуба» династии Сун, количество элементов «цзяочань» от первоначальных 4 увеличилось до 20 (восьмиугольный кессон «доуба» состоял из двух прямоугольников, расположенных под разным углом, а каждая геометрическая форма внутри восьмиугольника называлась «цзяочань»). Восьмиугольный элемент «ясное зеркало», расположенный в центре кессона, был заменен на круг, и его площадь тем самым стала гораздо

больше. На нем изображался барельеф, выполненный при помощи мелоклеевого грунта. Позднее, в период ранней Мин правления под девизом Юнлэ в кессонах стали появляться круглые деревянные резные горельефы, а во дворцовых и других сооружениях высокого класса использование кессонов с горельефным изображением извивающегося дракона в эпохи Мин и Цин стало традицией (ил.215). Потолок в это время мог быть твердым и мягким. Твердый потолок встречался наиболее часто, он состоял из каркаса, состоящего из деревянных реек. В таком потолке на каждой клетке каркаса устанавливалась деревянная потолочная доска пинци, а в мягком потолке, напротив, каждая клетка каркаса заполнялась бумагой, и на ней изображали потолочные доски пинци и деревянные рейки, имитируя их в живописной технике. Образцы мягкого потолка такого рода были обнаружены в сооружениях династии Цин, однако, согласно текстам из книги «Юань» («Трактат о садах», «Садовое искусство») династии Мин о строительстве парков, по крайней мере, после эпохи средней Мин уже начала использоваться бумага, которая применялась в качестве потолочной доски (ил.216). В декоративном оформлении потолка основной формой художественного выражения являлась полихромная роспись, которая будет подробно описана далее. Согласно сохранившимся на сегодняшний день кессонам, установленным в сооружениях высокого ранга династии Мин, известно, что горельефное изображение извивающегося дракона встречалось наиболее часто, и устанавливалось во дворцовых и буддийских залах монастырей высокого статуса. Кессон с изображением извивающегося дракона состоял из внешней рамы прямоугольной формы, составных элементов «цзяочань», восьмиугольного «колодца» и элемента «ясное зеркало». Колодец и «ясное зеркало» соединяли 8 резных досок, которые вместе с «ясным зеркалом» формировали конструкцию потолка. Кессоны с изображением извивающегося дракона в эпоху Мин подразделялись на три ранга: низкий, средний и высокий. В кессонах низкого ранга использовалось четыре цзяочань, поверхность которых украшала полихромная роспись и

позолота. Образцом такого вида являются кессоны династии Мин в зале Наньсюнь, расположенном в Гугуне. Над элементом «ясное зеркало» находилось горельефное изображение извивающегося дракона с головой, смотрящей вниз. Тело дракона было покрыто позолотой. На потолочных досках, расположенных от ясного зеркала до восьмиугольной рамы, было вырезано три ряда доугунов и горельефных изображений в виде облаков, предвещающих счастье. Облака были красные на зеленом фоне и также позолочены. Кессоны второго вида имели по 20 элементов цзяочань, а по порядку от края к середине располагались 4 треугольника, 8 ромбов и 8 треугольников. Резные изображения последовательно представляли собой образы феникса, узоры в виде облаков, восемь буддийских драгоценностей, а также узоры в виде лотоса. На 8 потолочных досках, размещенных во внутренней части «колодца», были вырезаны изображения летящих драконов на фоне орнаментов с облаками. Кессоны такого типа полностью покрывали позолотой. Примерами таких кессонов являются кессоны зала Чжихуа в монастыре Чжихуа-сы династии Мин в Пекине, а также кессоны монастыря Лунфу-сы, которые на сегодняшний день хранятся в Пекинском музее древней архитектуры. Декоративное оформление кессонов первого вида сочетает элементы в виде «небесного дворца» и оформления кессонов второго вида. На сегодняшний день сохранились кессоны из терема Ваньфогэ монастыря Чжихуа-сы династии Мин. Они хранятся в музее Нельсона в Америке, однако по ошибке нижняя часть с элементами в виде «небесного дворца» была установлена на кессоны зала Чжихуа, которые сейчас хранятся в музее Филадельфии, которые полностью были покрыты позолотой, а разница с кессонами из зала Чжихуа заключалась в том, что вокруг «ясного зеркала» находились только рельефные изображения облаков, предвещающих счастье, а доугуны отсутствовали. На сегодняшний день единственным дворцом, в котором сохранились кессоны династии Мин, является зал Наньсюнь, расположенный в Запретном городе Пекина. Ранг данных кессонов гораздо ниже, чем кессонов из монастырей Лунфу-сы и

Чжихуа-сы, которые были выполнены по указу императорского дома. С точки зрения традиций применяемого архитектурного декора ранг кессонов монастыря Чжихуа-сы должен был уступать кессонам, расположенным в зале Фэнтянь императорского дворца (сегодня это зал Тайхэ). Поэтому должна была существовать форма рангом выше, чем эти кессоны, однако подробные детали относительно их внешнего вида и структуры не выяснены. Отличие кессонов династии Цин от кессонов династии Мин заключается лишь в том, что их резные изображения и декоративные орнаменты были гораздо сложнее, к тому же при династии Цин уже не использовались элементы в виде «небесного дворца» за исключением больших конструкций. (ил.217). Помимо резных кессонов с горельефным изображением извивающегося дракона при династии Мин также существовали кессоны с живописным декором. Например, кессон с живописным декором в виде дракона, расположенный в монастыре Шаньхуа-сы в г. Датун, кессон с элементами в виде небесного дворца и изображением карты звездного неба в монастыре Лунфу династии и т.д. Эти кессоны являются шедеврами архитектурного декора династии Мин (ил.218).

Декор дверей и окон данного периода по внешнему виду полностью унаследовал модель династии Сун. Декоративное оформление дверей и окон в официальных сооружениях династий Мин и Цин было схоже с декоративным оформлением прошлых династий. В плане использования это были створчатые двери с решетчатыми окнами в верхней части. Декор подразделялся на три вида: декор оконного переплета, декор средней части яохуабань и нижней части («юбки»). Оконные переплеты официального стиля династии Мин состояли из деревянных реек, которые формировали решетку с секторами в форме круга, шестиугольника или восьмиугольника. Декоративные формы секторов решетки представляли собой орнаменты в виде снежинок, «черепаший панцирь», узоры «саныцзяо лювань» (оконный переплет, полученный при помощи пересечения трех решеток, которые

образовывали 6 геометрических отверстий), «лянциэо сывань» (при помощи пересечения двух решеток). В народных сооружениях и парках в большей степени использовались оконные переплеты, сделанные из ивовых прутьев (вертикальная стойка окна с ажурными орнаментами). Согласно записям из книги «Юань» о строительстве парков династии Мин, в общей сложности использовалось 43 вида оконных переплетов, выполненных из ивовых прутьев (ил.219). В дворцовых сооружениях на средних и нижних деревянных панелях главным образом находились резные орнаменты с драконом и фениксом, а в постройках обычных людей основными декоративными изображениями являлись птицы, звери, цветы и травы. При династии Цин в перегородках, оконных переплетах и створчатых дверях, выполненных в официальном стиле, использовались техники «саньцзяо лювань» и «шуанцзяо сывань», формирующие секторы в виде квадрата, ромба и форм старинных монет. Постепенно основной формой стали парчовые орнаменты. В оконных переплетах традиционной жилой архитектуры использовали декоративные узоры в виде свастики, палиндромов, с рисунком в виде трещин и много других разнообразных узоров. На нижней части двери императорского дворца династии Цин располагалось резное рельефное изображение дракона, свернувшегося кольцом и полностью покрытого позолотой, орнаменты с драконом и фениксом, головки жезла жуи, одноногий дракон кунь, иероглифы «уфу пэншоу», что в переводе с китайского означает: «пусть полное счастье обеспечит вам долголетие». Среди данных декоративных композиций наиболее высококлассным считалось рельефное изображение дракона, свернувшегося кольцом и покрытого матовой позолотой. В центре изображения в круге располагались два рельефных дракона, фон заполнен декоративными узорами в виде облаков, а на четырех углах находились горельефные орнаменты с вьющимися растениями либо одним драконом, все изображение было покрыто твореным золотом с лаком (ил.220).

В период правления династий Мин и Цин в официальных сооружениях конструкция деревянных перил предыдущих династий была отчасти упрощена. Деревянные балюстрады состояли из трех частей: поручня, балясин «хэ цзинпин» (листья лотоса и ваза) и грудных досок. В основном грудные доски были украшены декоративными орнаментами в виде палиндромов, свастик, жезла жуи, а также орнаментом «паньчан» (букв. «изгибы прямой кишки»). В народных сооружениях, согласно записям из книг «Юанье» и «Инцзао Фаюань», при династиях Мин и Цин существовало свыше ста стилей декоративного оформления перил. В период правления династии Цин в длинных галереях либо парках также использовали вид перил, комбинированных со скамьей. Согласно оформлению спинок таких скамеек, декор подразделялся на несколько стилей: стиль «шусинь», дворцовый стиль, стиль «куй» и т.д (ил.221).

В период правления династий Мин и Цин разделение внутреннего пространства помещения осуществлялось при помощи часто используемых деревянных каркасов и деревянных элементов с ажурной резьбой. Такие элементы подразделялись на две большие категории: первая категория – «чжао» (деревянная доска с ажурной резьбой), вторая категория – «богуцзя» (полка с перегородками, предназначенная для расставления антикварных изделий, книг и т.д.; также применялись полки без перегородок). Декоративный элемент чжао, в свою очередь, согласно его форме и расположению подразделялся на пять видов: цзитуйчжао (с «ножками», то есть колоннами), ланьганьчжао (с перилами), луодичжао, мэндунчжао (букв. «с дырой», то есть с проемом) и чуанчжао (возле кровати). Из них элемент цзитуйчжао украшал только верхнюю часть дверной рамы, а ланьганьчжао являлся его разновидностью. Их разница заключалась в том, что две колонны используемого каркаса делили его на три части, средний из которых служил собственно для прохода, цзитуйчжао располагался сверху, а в нижней части по обеим сторонам центрального участка были перила. Луодичжао

представлял собой ажурную решетку, которая устанавливалась с левой и правой стороны вдоль дверной рамы, а также на верхней части. Мэньдунчжао представлял собой ажурную деревянную решетку, в которой находился дверной проем восьмиугольной, круглой либо квадратной формы. И чуаньчжао, представлял собой деревянную ширму с узорчатой резьбой, которая устанавливалась вокруг кровати, формируя пространство как бы отдельной комнатки. Декоративная полка богуцзя подразделялась на два вида: двусторонняя богуцзя (устанавливается с двух сторон дверной рамы) и односторонняя богуцзя. Помимо дверного проема, богуцзя также состояла из секторов для хранения предметов. Применение чжао и богуцзя позволило добиться зонирования пространства комнаты, кроме того, за счет отверстий в ажурной резьбе увеличивается воздухопроницаемость (ил.222).

В период правления династий Мин и Цин основной деревянный декор включал в себя: гуало, цюэти («декоративная скоба»), хуаяцзы (досл. «побег цветка»), яньбань, чуйляньчжу (колонны в виде свисающего лотоса). Элемент гуало представлял собой деревянную панель с ажурной резьбой, которая устанавливалась на деревянном каркасе (в основном это были ограждения галереи) между двумя колоннами под карнизом. Данный элемент декора использовался преимущественно в период правления династии Цин. Его декоративное оформление было схоже с чжао, который уже упоминался ранее. Отличие заключалось лишь в том, что гуало применялся в экстерьере. Доска гуало состояла из деревянных реек, которые формировали разного рода геометрические узоры, преимущественно прямоугольники (ил.223). Цюэти представлял собой деревянный элемент, который нес и декоративную, и практическую функции. Цюэти устанавливался на поворотном углу, где соединял колонну и балку. Согласно форме и месту применения цюэти подразделялся на 4 вида: дань цюэти (одинарный), эрлянь цюэти (с лотосами), тун цюэти и юньгун цюэти. Одинарный цюэти – это деревянный элемент треугольной формы, который соединял колонну и балку, а эрлянь цюэти

устанавливался на нижних концах соединения колонны и перекладины, а также по обеим сторонам колонны. Его внешний вид был схож с одинарным цюэти, он применялся в парном виде. Деревянный элемент тун цюэти обладал сравнительно небольшой длиной, устанавливался на нижнем конце вставной перекладины и был равен ее длине. Форма юньгун цюэти являлась самой сложной. Она представляла собой доугун и основание с декоративными орнаментами в виде облаков (которые также назывались «юньдунь»), которые устанавливались под стандартным элементом цюэти треугольной формы. Юньгун цюэти в большей степени предназначался для декоративного оформления мемориальных арок. Хуаяцзы можно назвать другой разновидностью цюэти. Данный элемент также имел форму треугольника и устанавливался снизу элемента гуало. На его поверхности вырезали орнаменты в виде цветов и вьющихся растений, орнамент гуайцзы, а также изображения одноногого дракона кун. (ил.224). Яньбань представлял собой декоративный элемент, который устанавливался под карнизом. По форме он подразделялся на два вида – прямоугольных полос и капель воды. Яньбань в форме прямоугольных полос мог иметь ровную поверхность, а мог украшаться резным декором в виде облаков, свастики и узорами из цветов и трав. Первые два вида декора были резными, а третий вид выполнялся при помощи соединения бумажных и деревянных элементов. Яньбань в форме капли воды устанавливался под притолокой, и на его поверхности была вырезана головка жезла жуи. Его первоначальная форма была похожа на каплю воды, поэтому у данного декоративного элемента сложилось такое название (ил.225). Чуйляньчжу представлял собой колонну подвесного типа, не касающуюся земли, которая устанавливалась на поворотном углу, где скреплялись перекладина лянлун и вставная перекладина. Такого рода колонны в основном устанавливали на мемориальных арках и воротах, расположенных перед внутренним входом в здание. Нижняя часть чуйляньчжу могла быть трех видов – квадратной, либо с завершением в виде цветка лотоса, либо лепестка ивы, трепещущего на ветру (завершение такой

колонны еще напоминало кончик кисти) (ил.226). Помимо вышеупомянутых декоративных элементов, на главные объекты деревянной конструкции зданий – доугуны и колонны – также наносили резьбу. Поскольку на официальных сооружениях династий Мин и Цин такая декоративная форма практически не использовалась, резными узорами в виде жезла жуи и облаков украшали только доугуны в интерьерах зданий более низкого ранга. Такая ситуация была определена тем, что в постройках, не относящихся к императорским, запрещалось использовать живописный декор, поэтому архитектуру украшали резьбой по дереву. Наиболее характерными примерами такого декора являются храмы предков, расположенные в отдельных районах правобережья реки Янцзы и провинции шаньси, а также минский храм Лодуншу, расположенный в городе Хуаншань провинции Аньхой (ил.227).

Живописный декор. В области живописного декора китайской архитектуры период правления трех династий Юань, Мин и Цин считается наиболее выдающимся, так как в эти времена техника исполнения была совершенной, а методы декоративного убранства разнообразны. Живописный декор данных периодов подразделялся на два вида: полихромная роспись зданий и декоративное убранство интерьеров помощи расписанной оклеенной бумаги.

В архитектуре Юань доугуны по-прежнему оставались важной частью декоративного убранства архитектуры, однако, судя по сохранившимся на данный момент кроншрейнам-доугунам, разновидностей и рангов полихромной росписи на них по сравнению с династией Сун было немного, а градация цвета не совсем ясна. Из-за уменьшения размера доугуна в период династии Мин полихромную роспись стали размещать на балках. Такой вид полихромной росписи балок возник еще при династии Юань и назывался сюаньцзы (полихромная роспись в виде завитков). Полихромная роспись сюаньцзы обладала строгой градацией, которая наглядно проявлялась в декоративных орнаментах, цветовой гамме, количестве используемого золота,

а также в месте расположения. В эпоху Мин появилась полихромная роспись хэси и сучжоуская, которые произошли от народной полихромной росписи региона Цзяннань. К периоду правления династии Цин разновидностей полихромной росписи стало больше, Градация росписей стала более детальной, что было тесно связано с регламентацией централизованной властью орнаментальной типологии, колорите, использовании позолоты. При рассмотрении цветовой гаммы нужно подчеркнуть, что в официальной полихромной росписи династий Юань и Мин основной цветовой гаммой были оттенки синего и зеленого цвета. Они гармонировали друг с другом как единое целое, а отчетливый контраст формировался за счет красного фона стен и колонн, а также за счет сине-зеленой и желтой глазурованной черепицы. Использование золота в полихромной росписи династий Юань и Мин было незначительным, только за исключением отдельных форм росписи. В период правления династии Цин цветовая гамма полихромной росписи отчасти была расширена, увеличилось количество используемого золота, а уровень насыщенности и контрастности цвета заметно вырос, оказывая достаточно мощное визуальное воздействие. По сравнению с династией Сун, в период правления династий Юань, Мин и Цин значительные изменения произошли в области композиции полихромной росписи. В эпоху Сун компоновка каждого декоративного орнамента соответствовала длине целого элемента конструкции, а в период правления династий Юань и Мин на одинаковых балках в соответствии с заранее определенной линией центральной оси применялась строгая зеркальная симметрия полихромного рисунка, которая с точки зрения общего эффекта выглядела более аккуратной. На отдельных балках применялась трехчастная композиция, то есть изображение делилось на три части, а именно «чжаотоу-фансинь-чжаотоу». Первоначально часть фансинь занимала более половины от общей длины элемента конструкции, а позже постепенно стала уменьшаться до тех пор, пока на конструкции не зафиксировались все три части «чжаотоу-фансинь-чжаотоу». В период правления династии Юань из-за дефицита

крупногабаритной древесины в северных районах области Чжунъюань в ходе строительства дворцовых сооружений приходилось применять метод сращивания древесины. Для заполнения щелей и выравнивания поверхности мастера использовали грунт из льна и кирпичного порошка (на поверхность древесины наклеивали льняную ткань, а затем щели затирали с помощью масла с глетом и кирпичного порошка) (ил.228). Этот метод первоначально широко применялся в изготовлении лакированной посуды. Однако, из-за небольшого количества образцов в архитектурной росписи династии Юань и значительной нехватки древесины вопрос о распространении грунта из льна и кирпичного порошка в области полихромной росписи все еще остается открытым. Для крупногабаритных строений династии Мин главным образом применяли древесину китайского лавра, которая заготавливалась в районах Сычуань и Гуйчжоу. Поскольку такая древесина обладала достаточным диаметром и длиной, а также хорошим качеством, то на поверхность деревянных элементов конструкции наносился рыбий желатин, а затем грунт на клеевой основе. Из-за того, что в Китае было трудно отыскать крупногабаритную древесину в период правления династии Цин, техника покрытия сращенной древесины грунтом из льна и кирпичной крошки совершенствовалась. Однако, поскольку сращенная древесина не достигала длины натурального цельного дерева, то это значительно повлияло на масштаб и размер архитектурных сооружений. Император династии Цин под девизом правления Цяньлун для получения древесины, которая применялась во время строительства дворцовых сооружений, снес огромное количество наземных сооружений Тринадцати императорских гробниц династии Мин. После среднего периода династии Цин нехватка древесины также привела к невозможности крупномасштабного строительства дворцов, и лишь в 1840 году, когда правительство открыло свои двери для внешней торговли, импорт большого количества древесины из Южного Приморья позволил устранить данную проблему.

Для создания полихромной росписи в период правления династии Сун главным образом использовали натуральные минеральные и растительные пигменты. В период правления династии Мин в область полихромной росписи стали проникать искусственные синтетические пигменты, например, «хуэйцин» – это дунганская лазурь, другое название – сумалицин, которое было производным от европейского названия смальты. Он был завезен из западных стран и представлял собой синий пигмент, полученный в ходе размельчения и шлифования кобальтового стекла, а именно синей смальты, которая часто применялась в западной живописи. Кроме того, в качестве пигмента для полихромной росписи использовалась искусственная киноварь (она отличалась от натуральной киновари и в древнем Китае называлась «иньчжу»).

В период правления династии Сун китайцы освоили более совершенный метод обработки вермильона, который стал широко применяться в росписи декора династии Мин. Исходя из свойств искусственных синтетических пигментов, в ходе многократного шлифования и промывания горячим клеем, было установлено, что из такого рода пигментов невозможно получить оттенки разной степени яркости. В целом, техника обработки минералов для получения пигментов была достаточно сложной и высокочувствительной. Поэтому после эпохи средней Мин с помощью добавления белого цвета в основной начали применять технику градации тонов разной степени яркости. Способ применения золота в полихромной росписи также был отчасти изменен. Это технология золочения при помощи клеевого грунта, которая применялась уже в полихромных росписях династии Сун, но постепенно была заменена на технологию золочения при помощи мело-клеевого грунта. За счет нанесения многослойного грунта получался небольшой объемный эффект, затем орнамент покрывался сусальным золотом (кит.: 沥粉贴金).

В эпоху Юань в архитектурном декоре начали применять и орнаментальные рельефы, вылепленные из глины. Такой метод

декоративного оформления располагается на внешней части карниза зала Саньцин монастыря Юнлэ-гун династии Юань (ил.229). Техника золочения при помощи краски на водной основе, которая применялась при династии Сун, уже не использовалась. В это время ведущей становится техника декоративного оформления полихромной росписи сусальным золотом. Тонкими золотыми листочками покрывался контур орнамента, без использования клеевого порошка, для больших участков также применяли листовое золото. Техника золочения в период правления двух династий Мин и Цин была немного упрощена. В период правления династии Мин применяли маслянистый клей, составной частью его был масляный лак (другое название – мордант), который в это время был заменен на вареное масло с добавлением осушающих веществ (олифа, изготовленная из тунгового масла с добавлением сваренного свинцового глета). Скорость его высушивания регулировалась в зависимости от добавленного количества осушающих веществ и сырого масла. В отличие от полихромной росписи династии Сун широта цветовой гаммы в росписях двух династий Мин и Цин была отчасти сокращена, а технология нанесения цвета стала более упрощенной. Прежде всего, отказались от техники лессировки, кроме того, был упрощен метод многоуровневой градации – он был сокращен до трех линий. Орнаменты полихромной росписи династий Мин и Цин в целом стали более плоскостными, за исключением сучжоуской полихромной росписи династии Цин на некоторых частях здания (ил.230).

Полихромная роспись сюаньцзы (в виде завитков) являлась одной из основных форм полихромной росписи в период правления династий Мин и Цин. Начальная форма полихромной росписи сюаньцзы восходит к изображениям головки жезла жуи в полихромной росписи балок династии Сун. К периоду правления династии Юань роспись сюаньцзы уже обладала главными отличительными чертами, характерными и для последующих эпох. Период правления династии Мин является временем стандартизации

полихромной росписи сюаньцзы, когда сформировался каждый ее компонент и общая композиция. Композиция полихромной росписи сюаньцзы включала в себя три главных элемента: чжаотоу, фансинь и хэцзы. По обеим сторонам хэцзы размещался декоративный мотив гутоу (вертикальные полосы с тонким контуром окантовки). В некоторые периоды в части хэцзы с одной стороны гутоу, расположенной рядом с колонной также помещали, так называемый вспомогательный гутоу (в отличие от основного гутоу, по обеим сторонам вспомогательного отсутствовала окантовка). Чжаотоу являлся главным декоративным элементом полихромной росписи сюаньцзы, он состоял из нескольких компонентов и имел вид цветочной розетки (в китайской традиции его называли «витой цветок», так как розетка состояла из нескольких концентрически расходящихся лепестков). Наиболее частой комбинацией являлся принцип «один цельный (цветок) и два ломаных», то есть декоративный орнамент состоял из одного цветка и двух его половинок, которые изображались «спиной» друг к другу (ил.231). В период правления династий Мин и Цин изображение «витого цветка» имело свои различия. До начала правления среднего периода династии Мин витой цветок напоминал цветы бао-сян, которые имели форму веретена. В сердцевине цветка размещались 5 видов декоративных орнаментов разнообразной формы, а именно реалистичные изображения цветов и трав, головки жезла жуи, узор в виде лепестков, чаньвэнь (орнамент в форме цикады), лепестки в виде крыльев феникса. Сердцевину цветка окружали два ряда лепестков. Во внутреннем витке лепестки цветка были круглыми либо в виде крыльев феникса, а во внешнем витке лепестки всегда были круглыми. Горизонтально лежащие лепестки двух витых цветков имели две стороны вращения. Область треугольной формы, которая образовывалась между лепестками внешнего витка, называлась «линцзяоди» (границы), а наличие или отсутствие позолоты на данном участке являлось важным критерием для определения ранга и структуры полихромной росписи. При среднем и позднем периоде династии Мин изображение цветов бао-сян упрощается, их внешний контур

постепенно стал дугообразным, а общий вид приобрел миндалевидную форму. Сердцевина цветка также была упрощена до круга, однако узоры во внутренней части сердцевины были различными. Форма лепестков постепенно стандартизировалась, лепестки внутреннего витка стали миндалевидными, а посередине появилась черная линия под названием «хэйлао». В период правления династии Цин декоративный орнамент в виде витого цветка был унаследован и продолжил свое развитие. Внешний контур орнамента постепенно приобретал геометрическую форму шестиугольника. Главный орнамент витого цветка и два дополнительных цветка, расположенных в средней части элемента чжаотоу, были разделены при помощи одного или двух рядов лепестков. В общем виде полихромной росписи сюаньцзы династии Цин, не было столь больших и коренных изменений, небольшая разница заключалась лишь в изменении элементов декоративных орнаментов. При раннем периоде династии Цин витой цветок полихромной росписи сюаньцзы представлял собой розетку с увеличенным количеством витков с лепестками (от трех до пяти витков). Лепестки внешнего витка были круглыми, а два витка, расположенные внутри, были упрощены и также имели форму круга. Различить лепестки можно было только по линиям контура. При среднем и позднем периоде династии Цин количество витков с лепестками уменьшилось. Общий вид также имел тенденцию к упрощению. Витые цветки строго соответствовали установленному стандарту и выглядели весьма шаблонными (ил.232). Из-за того, что длина разных элементов конструкции была неодинаковой, а толщина относительно фиксированной, в условиях разделения композиции полихромной росписи династии Цин на три части длина чжаотоу также была непостоянной. Поэтому, на основании базовой композиции декоративного элемента чжаотоу «один цельный виток – два ломаных», сформировались декоративные элементы гоусыяо и сисяньфэн (досл. «радостная встреча»). Эти элементы состояли из 1 цельного и 2 ломаных цветков с добавлением элемента «золотой даосской шапки», из 1 цельного и 4 ломаных цветков, из 2

цельных и 4 ломаных и т.д. (ил.233). Часть фансинь полихромной росписи сюаньцзы представляла собой декоративный элемент, который по значимости уступал лишь чжаотоу. Оба конца части фансинь, расположенные рядом с чжаотоу, в разные периоды имели разную форму. В ранний период существовала форма «одна волна – три изгиба» (то есть один конец части фансинь сверху донизу состоял из трех вогнутых дугообразных линий, по форме схожих с волной). Со среднего периода династии Мин до раннего периода династии Цин форма «одна волна – три изгиба» была заменена на форму «головка драгоценного меча» (три вогнутые дугообразные линии были заменены на прямые линии). В средний период правления династии Цин форма "головка драгоценного меча" сменилась на форму, состоящую из одного большого лепестка и двух маленьких. И, наконец, в поздний период династии Цин был установлен стандарт под названием «хайтан хэцзы», который имел дугообразный вид и состоял из трех участков (ил.234). В области элемента фансинь находилась контурная рамка под названием «лэнсянь» (досл. «контур выступа»). До среднего периода династии Мин контурная рамка лэнсянь изображалась в технике многоуровневой градации, поскольку использование данного эффекта являлось старой традицией применения линии окантовки градации в полихромной росписи династии Сун. При раннем периоде династии Мин внутренняя часть фансинь официальной полихромной росписи сюаньцзы только покрывалась цветом, без декоративных орнаментов. После окончания среднего периода династии Мин во внутренней части начали появляться декоративные орнаменты с изображением дракона, узоры под парчу, узоры в виде одного иероглифа, среди них узоры под парчу после среднего периода династии Цин стали изображаться только в основной форме, а именно под черепаший панцирь (с шестиугольными секторами) (ил.235).

Еще одним важным декоративным элементом в полихромной росписи сюаньцзы является элемент хэцзы. Под хэцзы подразумевается квадратный

участок, который размещался на обоих концах деревянной конструкции рядом с частью чжаотоу. В ранний период часть хэцзы имела форму длинного прямоугольника, а после окончания среднего периода династии Мин форма хэцзы сменилась на квадрат. Элемент хэцзы отделялся от чжаотоу при помощи основной или вспомогательной части гутуо. В ранний период династии Мин основными декоративными орнаментами элемента хэцзы полихромной росписи сюаньцзы являлись три главных узора, а именно: узоры в виде плодов хурмы, облака сыхэ (орнамент состоял из перекрестья четырех облаков в форме головке жезла жуи) и лепестки сычу (в форме крыльев феникса). С помощью добавления лепестков на витых цветках, лепестков в виде крыльев феникса и других элементов возникло множество других вариаций орнаментов. В ранний период династии Мин наиболее часто использовался элемент хэцзы с декоративным узором в виде плодов хурмы, а с раннего до среднего периода династии Мин наиболее распространенным являлся хэцзы с лепестками сычу в виде крыльев феникса. Популярность декоративного узора в виде облаков сыхэ, охватывала достаточно большой период. В целом декоративные орнаменты элемента хэцзы до среднего периода династии Мин были относительно простыми, а уже позже изображались в более сложной форме. За исключением основных декоративных орнаментов элемент хэцзы украшался лепестками витых цветков. В период от средней Мин, до ранней Цин, помимо трех главных декоративных орнаментов, также применялся орнамент в виде витого цветка сычу. На некоторых особых сооружениях, например, в тибетских залах («цзан» на китайском означает не только «Тибет», но также и «Питака», что в переводе с санскрита означает «буддийский канон») буддийского монастыря Чжихуа-сы, расположенного в Пекине, также использовался элемент хэцзы с санскритскими письменами. При династии Мин такого рода декоративные орнаменты имели достаточно строгое геометрическое деление. Элемент хэцзы с симметричными декоративными орнаментами при династии Цин назывался «сихэцзы» (иероглиф «сы» означает смерть, должно быть, это

подразумевало собой «хэцзы, установленный намертво»), а элемент хэцзы с более свободными декоративными орнаментами назывался «хохэцзы» (иероглиф «хо» означает жизнь, то есть в противоположность, установленному «намертво» хэцзы, «подвижный хэцзы»). Основными декоративными орнаментами сыхэцзы при династии Цин являлись узоры в виде цветка гардении, крестообразный узор и облака сыхэ. Узор в виде цветка гардении подразделялся на два вида: цельный цветок (размещался в центре хэцзы) и ломаный цветок (весь участок хэцзы в соответствии с диагональными линиями разделяется на четыре треугольные области, в каждой из которых изображалась половинка цветка гардении). Узор в виде ломаного цветка гардении до среднего периода династии Цин практически не применялся. Крестообразный узор подразумевал собой декоративный орнамент, заполненный витыми цветками из лепестков, в центре которого изображался крест. В период правления династии Мин уже существовали подобные орнаменты, однако широкое применение данного орнамента осуществилось лишь при династии Цин. На верхней части хохэцзы находился ромбовидный участок, сформированный из кривых линий, в котором помещали декоративные орнаменты в виде дракона, феникса, одноногого дракона кунь, узоры из цветов и трав, ваджры и многие другие орнаменты, которые в основном применялись на полихромной росписи сюаньцзы высшего ранга (ил.236). Помимо основных элементов чжаотоу, фансинь и хэцзы, элемент гутуо, обладающий функцией разделения, в периоды правления разных династий имел разнообразные формы выражения. Прежде всего, элемент гутуо подразделялся на – вспомогательный гутуо и основной гутуо. Вспомогательный гутуо располагался у концов колонн, а также являлся началом композиции полихромной росписи сюаньцзы. Вспомогательный гутуо в качестве начала композиции сюаньцзы стали применять, начиная с эпохи династии Юань до эпохи династии Цин под девизом правления Канси. К периоду правления императора Шуньчжи династии Цин основной гутуо начал использоваться в качестве начала

композиции, что постепенно стало традицией полихромной росписи сюаньцзы династии Цин. В отличие от основного гутуо, вспомогательный гутуо только покрывался цветом, без декоративных орнаментов. Основной гутуо династии Цин подразделялся на хогутуо и сыгутуо (аналогично хохэцзы и сыхэцзы). Хогутуо обычно использовался с полихромной росписью сюаньцзы высокого ранга. За двумя контурными линиями также располагались декоративные орнаменты, например, орнамент счастья и долголетия, орнамент в виде свастики, а также своеобразные кольцевые гутуо (то есть для создания основания использовались помещенные в ряд перпендикулярные линии, а рисунок в виде колец формировался за счет пересечения линий). Распространение элемента хогутуо началось в средний период династии Цин. В ранний период использовалось только покрытие цветом, а посередине изображался сыгутуо в виде одной черной линии (ил.237).

Периодизацию отдельных эпох полихромной росписи сюаньцзы можно оценивать по трем главным аспектам: использование гутуо в качестве начала композиции, сердцевина витых цветков, форма обоих концов элемента фансинь [53] (ил.238).

Полихромную роспись династий Мин и Цин в зависимости от цвета покрытия, количества используемого золота и применения техники градации и других особенностей можно подразделить на полихромную роспись высшего и низшего ранга. Для наглядного объяснения особенностей каждого ранга в таблице (Приложение 2. Таблица 1) представлены основные категории полихромной росписи и их отличительные характеристики. В зависимости от ранга полихромной росписи сюаньцзы династий Мин и Цин ниже представлены общие сведения об отличительных чертах: (Приложение 2. Таблица 2).

В период правления данных династий для использования полихромной росписи определенного ранга требовалось соответствие ранга

архитектурного сооружения, то есть, если в сооружениях одного архитектурного ансамбля использовалась полихромная роспись разных рангов, то ранг полихромной росписи главного архитектурного сооружения являлся одним из ключевых факторов, определяющих ранг архитектурного ансамбля. Прежде всего, в период существования династий Мин и Цин полихромная роспись типа А являлась росписью самого высокого ранга (не только среди видов полихромной росписи сюаньцзы, но даже выше, чем полихромная роспись хэси династии Цин). Область применения такой росписи была крайне ограниченной, поскольку ее можно было наблюдать только в двух дворцовых залах для почитания предков, а именно в Храме императорских предков династии Мин и во Дворцовом зале для почитания предков династии Цин (есть еще один специфический пример эпохи Мин, использовался на воротах Умэнь). Полихромная роспись типа В.1 до появления в династии Цин полихромной росписи хэси применялась во дворцовых залах и считалась росписью высокого ранга, которая по значимости уступала лишь росписи типа А. Такую роспись можно было увидеть лишь во дворцовой архитектуре династии Мин, а именно в зале Наньсюнь Запретного города. Возможно, это было связано с гравированными портретами императриц, которые когда-то коллекционировали придворные чиновники. Так как полихромная роспись хэси по рангу была выше, чем роспись сюаньцзы, то в период правления династии Цин полихромная роспись типа В.1 в основном использовалась в пристройках высокого ранга, расположенных во дворцовых залах, религиозных сооружениях, например, в буддийском зале Сюаньцюн, боковом зале дворца Шоукан. Полихромная роспись типа В.2 наблюдалась только в архитектуре династии Цин и в основном применялась в буддийских монастырях высокого ранга, а также в наземных сооружениях в гробницах императоров и императриц. Применение полихромной росписи типа С.1, С.2 династии Мин, а также полихромной росписи С.1-С.3 династии Цин было наиболее обширным. В период правления двух этих династий в большинстве

своим они использовались в монастырях и дворцовых залах среднего и высшего ранга. Полихромная роспись типа D.1 имела достаточно широкое применение в ранний период правления династии Мин, когда градация полихромной росписи оставалась не совсем четкой, а в период правления династии Цин предназначалась только для пристроек низкого ранга. И, наконец, полихромная роспись типа D.2. Несмотря на то, что полихромная роспись типа D.2, схожая с типом D.1, относилась к росписи низкого ранга, и та, и другая практически не отличались, их разница заключалась лишь в месте применения росписи. Эти типы росписи главным образом предназначались для «священной кухни» (комната для подготовки вещей, предназначенных для жертвоприношений) нерелигиозных культовых сооружений, павильона Цзайшэн (павильон, предназначенный для закалывания жертвенных животных) и для других сооружений низкого ранга. Говоря в целом, полихромная роспись сюаньцзы династий Мин и Цин пережила процесс развития декоративных орнаментов от их свободной компоновки и многообразия до установления единого стандарта. От более скромного стиля – к роскошному, а классификация полихромной росписи по рангам постепенно стала детализироваться. Помимо этого, полихромная роспись двух династий подверглась сильному влиянию различных факторов, таких как социальная экономика, культурная атмосфера и эстетическое восприятие господствующего класса (ил.239).

Полихромная роспись хэси являлась росписью высшего ранга, которая применялась в архитектуре династии Цин и по своей значимости уступала лишь разновидности хуньцзинь полихромной росписи сюаньцзы. Название «хэси» (кит.: 和玺, другое название – 合细, читается одинаково) берет свое начало из выражения «цзюхэ цзинси» («объединение и тщательность»). Начиная с ранней Цин, полихромная роспись хэси широко использовалась для различных сооружений высокого ранга, принадлежавших императорскому дворцу. Естественно, что полихромная роспись хэси

пережила сравнительно долгий период развития. Полихромная роспись хэси была отделена от росписи сюаньцзы, но при этом сохранила ее трехчастную композицию [54]. Однако первоначально существовавший элемент чжаотоу с декоративными орнаментами в виде витых цветков был заменен на W-образную область, в которой размещались поперечные цветки лотоса. В процессе постепенного развития полихромной росписи хэси формировались особые декоративные орнаменты, композиция и метод подбора цветов. Полагают, что переход от полихромной росписи сюаньцзы к росписи хэси начался с появлением декоративного орнамента в виде поперечного цветка лотоса (подобная форма первоначально появилась в монастыре Чжихуа-сы в Пекине в период правления династии Мин под девизом Чжэнтун). На данной росписи можно видеть, что часть чжаотоу с декоративным орнаментом в виде облака жуи, напоминавшим структуру декоративного орнамента «гоусыяо», образовывала W-образную область, которая напоминала цветок лотоса с тремя лепестками. Оба конца элемента фансинь также были схожи со стандартной полихромной росписью хэси последующих эпох, возможно, это было связано с ограничением размера элемента конструкции. Посмотрим снова на полихромную роспись ворот Сехэ Запретного города. Считается, что эта полихромная роспись является наследием старых обычаев династии Мин под девизом правления Ваньли, поскольку на обоих концах элементов конструкции уже находились стандартные декоративные узоры в виде поперечных цветков лотоса, которые несколько не отличались от полихромной росписи хэси. Однако, на обоих концах элемента фансинь по-прежнему использовали «головку драгоценного меча» полихромной росписи сюаньцзы. Главными декоративными орнаментами элемента чжаотоу являлись орнаменты в виде пассифлоры, а также узоры из стилизованных листьев и трав. В отличие от примера полихромной росписи монастыря Чжихуа-сы, данный образец, несомненно, является результатом определенной степени развития и стандартизации полихромной росписи хэси династии Цин. На сегодняшний день для подробного восстановления всего

процесса развития не хватает большого количества доказательств, однако, можно быть уверенным в том, что до появления стандарта полихромной росписи хэси при династии Цин уже существовала довольно сформировавшаяся форма полихромной росписи, которая отличалась от росписи сюаньцзы. Под влиянием идеологии господствующего класса новой правящей династии появилась совершенно новая форма полихромной росписи высокого ранга (Ил.240). В полихромной росписи хэси применялась трехчастная композиция, в центральной зоне размещался элемент фансинь, за исключением отдельных периодов, когда в основном использовали конец элемента фансинь с двумя пиками, который был похож на наложение двух концов фансинь из полихромной росписи сюаньцзы. С двух сторон элемента фансинь располагался элемент чжаотоу, который состоял из главной декоративной зоны W-образной формы и поперечных цветков лотоса. На обоих концах конструкции находились основной и вспомогательный гутуо. Согласно исследованиям [54], форму лепестков поперечного цветка лотоса и концов фансинь можно разделить на четыре основных вида. Среди них форма лепестков поперечного цветка лотоса из первоначальной трехчастной постепенно сменялась на дугообразную, а затем устанавливается стандарт в виде «головки драгоценного меча». Так как данная форма была схожа с нефритовой ритуальной утварью под названием «гуй» (скипетр), то в последние годы правления династии Цин она также именовалась как «гуйсянь гуанцзысинь» (что означало «декоративный орнамент в виде абстрактного луча», который был схож с нефритовым скипетром) (ил.241). Что касается формы концов элемента фансинь, то применялась структура «двух пиков», за исключением примера, когда в 1644 году маньчжурская династия утвердилась в Пекине, тогда форма концов фансинь имела вид лепестков полихромной росписи сюаньцзы. В ранний период династии Цин концы фансинь были с двумя пиками в виде лепестков. В средний период династии Цин острые углы на верхних концах лепестков исчезли и стали приобретать дугообразную форму. Такой вид фансинь имела приблизительно

в течение 12 лет, и, наконец, окончательно оформилась в «головку драгоценного меча» с двумя пиками (ил.242). Три основных аспекта – поперечные цветы лотоса, концы элемента фансиньтоу, а также использование вспомогательного гутуо на двух сторонах элемента конструкции – дают основание для периодизации полихромной росписи хэси. [54] (ил.243).

Классификация видов полихромной росписи хэси зависела от декоративных орнаментов, изображенных в перевернутой w-образной области элемента чжаотоу. Согласно статистике сохранившихся образцов, полихромную роспись хэси династии Цин в общей сложности можно подразделить на 3 вида, а именно: хэси с орнаментом в виде дракона, с орнаментом в виде дракона и феникса (включая 3 подвида хэси с изображением орнаментов в виде феникса, дракона и феникса, а также дракона, феникса, гриба линчжи и пассифлоры) и с орнаментом в виде дракона и травы, предвещающей счастье (ил.244). Среди них хэси с орнаментом в виде дракона являлась росписью самого высокого ранга и применялась на императорском троне, на сооружениях, предназначенных для ежедневного проживания и проведения утренней службы министров, например, зал Тайхэ и зал Цяньцин. Хэси с орнаментом в виде дракона и феникса использовалась во дворцовых залах, где проживали императрица и наложницы императора, например, дворец Куньнин, Шесть западных и Шесть восточных дворцов. Кроме этого, по причине того, что Храм земледелия являлся местом для почитания Бога Земли и содержал в себе образ «матери великой земли», вследствие этого в главном зале Храма земледелия также использовалась хэси с орнаментами в виде дракона и феникса. Хэси с орнаментом в виде дракона и травы, предвещающей счастье, являлась росписью самого низкого ранга, которая главным образом применялась на главных городских воротах императорского дворца, в теремах, а также на крупных религиозных сооружениях. Относительно

применения полихромной росписи хэси следует внести немного ясности. Несмотря на то, что по рангу хэси превосходила полихромную роспись сюаньцзы, данная форма не могла использоваться в гробницах императоров и императриц и сооружениях для почитания предков. Это объяснялось тем, что при династии Цин в отношении правителей статус живого человека превозносился выше, чем статус умершего, что явилось причиной использования в сооружениях такого рода полихромной росписи сюаньцзы. Однако, для выражения высокого почтения предкам, в главных зданиях, например, в зале Фэнсянь, использовалась разновидность хуньцзинь росписи сюаньцзы, которая при династии Мин являлась росписью самого высокого ранга. Как видно из старинных произведений живописи династии Мин, которые передавались из поколения в поколение, в императорском дворце династии Мин повсеместно использовалась полихромная роспись сюаньцзы в оттенках сине-зеленого цвета, ввиду этого можно констатировать, что при династии Мин разновидность хуньцзинь полихромной росписи сюаньцзы являлась росписью самого высокого ранга. Что касается цвета и способа выполнения полихромной росписи хэси, то в ранний период династии Цин в этом плане была относительная свобода, а уже позднее сформировался ряд правил, например, «шэнцин цзянлюй» (буквально «синий вверх, зеленый вниз»). То есть, если в W-образной области фон цвета был синим, то изображался декоративный орнамент в виде дракона, который устремляется вверх, а если фон был зеленого цвета, то изображался декоративный орнамент в виде дракона, который опускается вниз. Еще одно правило гласило: «цинди линчжи, люйди цао» (дословно «на синем линчжи, на зеленом трава»). Оно свидетельствовало о том, что если фон под лепестками поперечного лотоса был синего цвета, то изображался декоративный узор в виде грибов линчжи, а если фон был зеленого цвета, то изображались орнаменты в виде стилизованных листьев и трав и т.п. Другая характерная особенность полихромной росписи хэси заключается в использовании большого количества золота. В полихромных росписях периода династий

Юань и Мин, за исключением разновидности хуньцзинь росписи сюаньцзы, золотом в большей степени покрывались контурные линии узоров либо небольшие части поверхностей. В полихромной росписи хэси, напротив, использовалась двухцветная золотая фольга, и почти во всех декоративных орнаментах применяли метод декоративного покрытия при помощи мелоклеевого порошка и золотой фольги (все большие участки покрывались золотом, то есть золотая фольга находилась не только на контурных линиях, покрытых клеевым порошком). Большие участки, покрытые золотом и тщательно выполненные резные узоры, которые сочетали в себе оттенки сине-зеленого цвета, сформировали достаточно роскошный и богатый декоративный эффект полихромной росписи хэси.

Сучжоуская полихромная роспись влялась одной из трех главных официальных росписей в Пекине династии Цин. Главным образом она предназначалась для садово-парковой зоны императорского дома, однако уже в позднем периоде династии Цин данную роспись можно увидеть во дворцовых залах жен и наложниц императора. К концу периода правления династии Цин, благодаря императрице Цыси, которая в течение многих лет контролировала политическую ситуацию Китая и питала любовь к данной росписи, она стала использоваться во дворцовом зале, предназначенном для проживания императрицы. Даже в зале Янсин, который предназначался для ежедневного управления политическими делами, вся роспись была заменена на сучжоускую. В средний период династии Цин зал Янсинь был возведен для императора под девизом правления Цяньлун; первоначально после его отречения от престола в зале планировалось изобразить полихромную роспись хэси, однако, по причине того, что в последние годы династии Цин большие политические мероприятия контролировались вдовой императора Цыси и она часто пребывала в данном месте, в зале Янсинь роспись хэси была заменена на ее любимую сучжоускую роспись. Полагают, что сучжоуская полихромная роспись пришла в Пекин из региона Сучжоу,

поэтому она и получила такое название. Однако, с точки зрения сохранившихся образцов в Пекине и Сучжоу, эволюционная связь между ними вовсе не ясна, за исключением определенной релевантности в использовании декоративных орнаментов. Их основная композиция и подробные детали декоративных орнаментов имели достаточно большие отличия. Уровень стандартизации цвета и пошагового исполнения сучжоуской полихромной росписи был достаточно высоким и отработанным, поскольку это являлось неотъемлемой чертой официальных полихромных росписей династии Цин. Основными цветами сучжоуской росписи являлись синий и зеленый, которые были дополнены определенным количеством переходных оттенков. В сучжоуской росписи высокого и среднего ранга в большом количестве применялись декоративные орнаменты, покрытые золотом, которые подчеркивали роскошный декоративный стиль. Специалист в области полихромной росписи музея Гугун Ван Чжунцзе считает, что «сучжоуская полихромная роспись дошла до северного Китая и к среднему периоду династии Цин, с точки зрения общей композиции, была уже преобразована в официальную роспись и полностью приобрела официальную северно-китайскую форму» [56]. В настоящее время исследователи полагают, что сучжоуская полихромная роспись появилась только в период правления династии Цин, а в период династии Мин вовсе не существовала. По поводу росписи в павильоне Жуйчэн в Запретном городе, которая всегда считалась сучжоуской росписью, датирующейся династией Мин, существует большое количество разногласий, и нет никаких определенных мнений относительно ее периодизации [57].

Сучжоускую полихромную роспись, согласно ее композиционной форме, можно подразделить на три категории: роспись в стиле фансинь (полихромная роспись сюаньцзы и хэси также подразделяется на три композиционные части, элемент фансинь представляет собой главный участок изображения декоративных орнаментов), роспись в стиле хаймань

(под «хаймань» подразумевается «большое количество изображений и декоративных орнаментов»), роспись в стиле «баофу» (на центральной части конструкции размещается полукруглая область с изображением декоративного орнамента в форме китайского традиционного платка баофупи). Несмотря на то, что в течение всего периода правления династии Цин сучжоуская полихромная роспись находилась в процессе эволюции и развития, это были не более чем изменения в выражении конкретной части, а также в выборе содержания декоративных орнаментов. Все три композиционные формы от начала и до конца оставались без изменений.

В сучжоуской полихромной росписи, как и в росписи сюаньцзы и хэси, применяется трехчастная композиция, в центре которой находится элемент фансинь, а по обеим сторонам – чжаотоу и гутуо. В соответствии с длиной элемента конструкции иногда добавлялся элемент хэцзы. Форма каждого элемента также была схожа с формами двух вышеуказанных росписей. Однако, в отличие от двух других росписей, основным декоративный орнамент сучжоуской росписи находился в части фансинь, а не чжаотоу. Контур части фансинь в общей сложности подразделялся на три вида. Первый контур типа цзюаньцао, когда использовался орнамент в виде стилизованных листьев и трав, который опоясывал элемент фансинь. Второй – бацзыцао фансинь – декоративный орнамент в виде стилизованных растений, схожий по виду с одноногим драконом кун. На верхней и нижней части фансинь использовался орнамент из параллельных прямых линий, а на обоих концах с левой и правой стороны орнаменты, в зависимости от использования прямых или кривых линий, такой декоративный орнамент, в свою очередь, подразделялся на два вида: «твердый» и «мягкий». Третий тип – фансинь линейного типа: внешний контур части фансинь состоял только из двойных линий, без добавления декоративных орнаментов, форма контура была схожа с контуром части фансинь, выполненной в стиле хайтан хэцзы полихромной росписи сюаньцзы. Промежуток между частями фансинь и

чжаотоу назывался «чакоу» (досл. «развилка») и считался внешней контурной рамкой части фансинь. В соответствии с формой и способом конструкции чакоу подразделялся еще на три вида, а именно чакоу однолинейного стиля, двухлинейного стиля и в виде клубов дыма (такой чакоу изображался в форме стилизованных облаков), а согласно форме линий также подразделялся на два вида: «твердый» и «мягкий». В части фансинь изображалось огромное количество декоративных орнаментов, среди которых были орнаменты с драконом, фениксом, одноногим драконом кунь, «счастливые» орнаменты, в виде стилизованных листьев и трав, орнаменты богу (изображались в виде бронзовых изделий, каллиграфии, фарфоровых изделий и прочих культурных реликвий), а также стилизованные и реалистичные изображения цветов и трав. При использовании на практике, например, для украшения опоясывающей галереи, требовалось размещать несколько десятков и даже больше вариантов сучжоуской росписи. Было три варианта компоновки орнаментов: в части фансинь главный декоративный орнамент мог повторяться только один раз, а группа из двух и трех декоративных орнаментов размещалась в циклическом порядке. В зоне чжаотоу в основном использовались орнамент цзюйцзинь (досл. «собранная воедино парча»), «под парчу», круглый узор и другие декоративные орнаменты. Среди них, часто встречаемым являлся узор «под парчу», на втором месте шли круглые узоры, а на последнем реалистичные изображения цзюйцзинь (ил.245).

Стиль хаймань в сучжоуской полихромной росписи является самым свободным, поскольку его особенность заключается в том, что данный стиль отстраняется от установленных композиционных ограничений полихромной живописи. В зависимости от размера элемента конструкции можно было свободно определять, использовать ли полное покрытие (то есть элемент конструкции был полностью покрыт декоративными орнаментами) или же при помощи декоративного орнамента «кацзы», по форме похожего на

скобку, разделить элемент конструкции на несколько живописных участков. В стиле хаймань сучжоуской полихромной росписи раннего периода династии Цин, как и в стиле фансинь, использовались круглые узоры, узоры «под парчу», а также разного рода декоративные орнаменты. Общий стиль живописи считался более декоративным, так как в поздний период династии Цин перешли к применению орнаментов с реалистичными изображениями. Основными часто используемыми декоративными орнаментами являлись узоры плывущих облаков и реалистичные изображения цветов и трав, выбор мотива орнаментов по сравнению с ранним и средним периодами был достаточно невелик и ограничен. Говоря в целом, поскольку стиль хаймань сучжоуской полихромной росписи являлся относительно свободным, и поэтому не был похож на полихромные росписи сюаньцзы и хэси, которые выполнялись в соответствии с заранее подготовленным трафаретом, рисунок наносился сразу, опираясь на личный опыт мастеров. Композиция декоративных орнаментов в виде цветов и трав подразделялась на четыре вида, к первому виду относится композиция с декоративными орнаментами в виде цветов и трав, установленная в соответствии с размером элемента конструкции. Ко второму виду – композиция сегментированного типа с одним элементом (композиция, разбитая на несколько зон в соответствии с размером элемента конструкции, в каждой зоне размещался отдельный рисунок) К третьему виду относится композиция коврового типа, когда в декоре в основном использовали миниатюрные декоративные мотивы, которые густо покрывали всю поверхность элемента конструкции. Четвертый тип – композиция шаблонного типа. В данной композиции существует определенный стандарт относительно количества ветвей в декоративных орнаментах в виде цветов и трав, к их расположению и разветвлению, что-то наподобие китайской традиции, когда имеются установленные правила относительно изображения цветов и деревьев на вершине горы. Однако, некоторые моменты требуют прояснения. Поскольку полихромная роспись является одним из видов декоративной живописи, ее особенность, прежде

всего, заключается в стилизации декоративных мотивов, а не в использовании абсолютно реалистичных изображений. Поэтому, даже если в росписях использовались орнаменты в виде реалистичных изображений, во время составления чертежа при необходимости осуществлялось его преобразование в более подходящий декоративный вид, например, использовался реалистичный метод изображения цветов, а стебли стилизовали. Еще один пример – когда декоративные орнаменты в виде цветов и трав, а также в виде фруктовых плодов изображались в одной и той же плоскости (ил.246).

Первоначальная форма стиля баофу сучжоуской росписи часто применялась в районах Цзяннань династии Мин. Под словом «баофу» (досл. «платок») понимается вид китайского традиционного упаковочного материала, который представлял собой достаточно большой квадратный кусок ткани, который использовали для заворачивания предмета для удобства его переноски. Композиция в стиле баофу обозначает участок с главной декоративной живописью, который, подобно полотну баофу, обортывает элемент конструкции по диагонали. Такой метод декоративного оформления, должно быть, являлся образным выражением древнекитайской декоративной концепции в области полихромной росписи «муи цзиньсю» («изящное одеяние на деревянной конструкции»). Разница между полихромной росписью в стиле баофу и полихромной росписью районов Цзяннань династии Мин заключается в том, что в первой, главным образом, использовалась композиция перевернутого типа, то есть декоративный элемент «баофу» в соответствии с нижней частью элемента конструкции загибался вверх по осевой линии. Основное внимание уделялось декоративному оформлению нижней части элемента конструкции, а также передней и задней сторонам. В период правления династии Цин сучжоуская полихромная роспись в стиле баофу «оборачивала» верхнюю часть элемента по осевой линии. Основное внимание уделялось оформлению передней и

задней сторон. В отличие от династии Мин, при династии Цин форма баофу была более абстрактной. В качестве контура использовались узоры в виде облаков дыма, а внешний вид баофу представлял собой полукруглую форму. Помимо баофу по-прежнему требовалось применение других орнаментов. Для декоративного оформления использовали метод полного покрытия. С целью получения более выразительного декоративного эффекта стиль баофу сучжоуской полихромной росписи отходит от ограничения по использованию одного элемента конструкции, вся композиция могла образовываться вертикальными элементами вместе с соседними горизонтальными.

Что касается мотивов декоративных орнаментов, расположенных в центре баофу, то в ранний и средний периоды династии Цин это были «счастливые» орнаменты, кроме этого, применялись орнаменты «под парчу», с изображением дракона и редких животных, также могли использовать сюжетные композиции из гохуа, пейзажные мотивы и изображения цветов и птиц. К позднему периоду образы стали более реалистичными. Помимо декоративного оформления участка баофу также украшались и части чжаоту и гуту. Они не имели каких-то закрепленных за собой орнаментов, обычно здесь располагались узоры кацзы, цзюйцзинь, круглые узоры, узоры «под парчу» и т.д.(ил.247).

Цвета сучжоуской полихромной росписи были более разнообразны по сравнению с двумя другими официальными видами полихромной росписи. Основными цветами являлись синий и зеленый, плюс огромное количество сложных дополнительных оттенков. Наряду с этим в зоне контура баофу часто использовалась техника многоступенчатой градации, а также техника золочения поверх узора и контур клеево-меловым рельефным (лифэнь) и техника золочения пяньцзинь (между контурами клеево-меловыми рельефным золочения без раскраски). Сучжоуская полихромная роспись подразделялась на несколько рангов в зависимости от использования

декоративных орнаментов, цвета и количества применяемой позолоты. В средний и ранний периоды династии Цин основными линиями рисунка сучжоуской полихромной росписи высшего ранга были золотые линии. В декоративном орнаменте каждой части использовалась техника покрытия листовым золотом либо техника золочения при помощи мело-клеевого порошка с применением метода цветовой градации, а в сучжоуской росписи низкого ранга основными были черные линии. Для выделения декоративного орнамента использовалась цветовая градация, а позолота применялась лишь на некоторых фрагментах небольшого масштаба. В поздний период династии Цин сучжоуская полихромная роспись была подразделена на три ранга. В сучжоуской росписи высокого ранга помимо золочения основных линий и золочения декоративных орнаментов при помощи мело-клеевого порошка с применением градации на основных декоративных орнаментах использовались элементы реалистичной пейзажной живописи с архитектурой, изображения цветов и птиц на фоне, покрытом сусальным золотом либо золотой краской. В сучжоуской полихромной росписи среднего ранга основными линиями по-прежнему являлись золотые, однако в декоративных орнаментах в основном применяли листовое золото либо черные линии с применением цветовой градации. Качество реалистичных изображений в основной области декора было немного ниже, чем в остальных росписях. В сучжоуской росписи низкого ранга, напротив, отсутствовало золото, гутуо в основном был чистым, без использования декоративных орнаментов, рисунок прочих орнаментов был исполнен черными линиями с применением градации. Реалистичные изображения в основной области декора являлись достаточно примитивными. Говоря в целом, сучжоуская полихромная роспись по сравнению с росписями сюаньцзы и хэси изображалась более жизненно, орнаментальные мотивы выполнены более непринужденно и свободно. Однако, с точки зрения декоративного эффекта данной росписи, по степени роскоши и сложности она не только им не уступала, но даже и превосходила все остальные.

Помимо полихромной росписи балок, в период правления династий Юань, Мин и Цин полихромная роспись потолка в помещениях также являлась важным компонентом в живописном декоре. Полихромная роспись потолка состояла из потолочной доски и реек (использовались для разделения потолка на секторы и обрамления потолочных досок). В первую очередь, это потолочная доска, которая представляла собой отдельный декоративный элемент. Все потолочные доски изготавливались отдельно, а на определенных участках устанавливались партиями (обычно при помощи единицы измерения кайцзянь). В зависимости от ранга сооружения и его характера в декор потолочной доски включали разнообразные орнаменты, выбирали цветовую гамму и технику оформления сусальным золотом. Согласно количеству используемого сусального золота, техника подразделялась на три вида: полное покрытие золотой фольгой, золочение поверх узора и контура мелкодисперсным порошком рельефным (включая пяньцзинь), а также технику декора без использования золота. В декоре потолочной доски композиция могла быть круглой и квадратной. В композиции круглой формы изображался основной декоративный орнамент, а по четырем углам квадрата изображался орнамент чацзяо (орнамент с загнутыми углами). В период правления династий Мин и Цин в императорских дворцах чаще всего использовались потолочные доски с изображением дракона. В таких изображениях контур туловища дракона выполняли сначала техникой лифэнь, а потом техникой пяньцзинь. Данная композиция подразделялась на четыре вида: с изображением двух драконов, играющих жемчужиной, орнамент с изображением сидящего дракона, орнамент с изображениями дракона и феникса, с изображением одноногого дракона кунь, а свободное место заполнялось декоративными узорами в виде облаков. Кроме этого, также изображались фениксы, маньчжурские журавли, водяные растения, лотосы, узоры в виде цветов и трав и многие другие разнообразные орнаменты. В орнаменте чацзяо часто использовались декоративные узоры в виде облаков, помимо этого также применялись

декоративные узоры бацзыцао, в виде растения пассифлоры и т.п. Живописный декор реек главным образом располагался на месте пересечения каждой поперечной и продольной рамки, в центре находилась композиция круглой формы под названием «гулу», напоминающая узор в виде лотоса. С четырех сторон изображались декоративные узоры в виде хвоста ласточки и облаков. В некоторых дворцах высшего ранга прочие части реек заполнялись декоративными узорами «под парчу» (ил.248). Потолки архитектурных сооружений династии Цин подразделялись на «твердые» и «мягкие». Твердые потолки относились к традиционным потолкам, которые состояли из деревянного каркаса и деревянной потолочной доски. Мягкие потолки относились к типу деревянных потолков, которые устанавливались на кровлях закрытых помещений, где каждая клетка каркаса потолка была заполнена бумагой для оклеивания, на которой изображались рейки традиционного потолка и потолочная доска. В средний период династии Цин декор потолка такой формы вместе с прочим декором с использованием бумаги сформировали часто используемую форму декоративного оформления помещений – живописный декор с использованием специальной бумаги для оклеивания.

При династии Мин в северных районах, главным образом в провинции Шаньси, для достижения более мощного, правдоподобного и объемного визуального эффекта в архитектурном убранстве применялся вид декора с многовековой историей, который назывался сюаньсу («свисающая скульптура»). Сюаньсу по существу практически не отличался от барельефных скульптур подобного типа, поскольку представлял собой вид художественной лепки, опирающейся на деревянные конструкции и стены. Так как особый метод декора «свисающих скульптур» схож с методом живописного декора лепки тесу династии Сун, то в данной работе будет представлено его краткое описание. «Свисающая скульптура» сюаньсу – это вид традиционного искусства художественной лепки, который возник в

городе Дуньхуан в период правления династии Тан, но от этого периода сохранилось только его описание. При выполнении сюаньсу использовался деревянный каркас, который был заполнен рисовой соломой или другим похожим наполнителем для придания объема. После этого наносили несколько слоев глины различной толщины и формировали фигуру. На финальном этапе наносился цвет и позолота. Техника изготовления «свисающей скульптуры» во многом была схожа с техникой традиционного раскрашенного рельефа. Сюаньсу представляет собой деревянный каркас, который устанавливается на деревянной конструкции либо на стене. После этого, согласно технологии художественной лепки, изготавливалась основа и осуществлялась лепка требуемой фигуры. В последнюю очередь на глиняную скульптуру и деревянную конструкцию сооружения наносился живописный декор. С появлением «свисающей скульптуры» сюаньсу плоское изображение живописного декора приобрело объемный вид. Единственным местом для использования «свисающей скульптуры» являлись храмы. В храмах с ее помощью наглядно изображались сцены, записанные из буддийских сутр. Если традиционная стенопись представляла собой своеобразную запись историй из буддийских текстов, то «свисающая скульптура» являлась их пластическим дополнением. Обычно на балках и стенах буддийских залов, в которых использовались «свисающие скульптуры», возводили миниатюрные терема, которые украшались различными по размеру и форме скульптурами с буддийскими образами. Обычно в буддийских храмах с богатым декоративным убранством невозможно встретить абсолютно голые стены и балки. Из сохранившихся на сегодняшний день храмов, в которых использовалась «свисающая скульптура» сюаньсу династии Мин, наиболее характерными являются храм Сяоситянь в уезде Сисянь провинции Шаньси, монастырь Шуанлинь-сы в уезде Пиньяо и храм Гуань-инь в городском округе Чанчжи (ил.249).

Живописный декор с использованием бумаги для оклеивания

В Китае издавна существовал способ декора стен внутри помещения с помощью ткани и бумаги. Внутри помещения стены в эпоху Западной Хань начали оклеивать текстилем и бумагой, что кроме декоративной функции также несло функцию защиты от пыли и укрепления стен. После среднего периода династии Мин ремесленное производство пошло на подъем, а повышение уровня в производстве бумаги способствовало тому, что знать и простые люди тоже смогли массово ее приобретать, и тогда использование бумаги для оклейки стен получило широкое распространение. Вследствие этого метод оклеивания стен завоевал популярность, как во дворцах, так и в постройках обычных людей. Исходя из имеющихся результатов исследований, в период после средней Мин, при оклейке стен главным образом использовалась одноцветная бумага с гладкой поверхностью, однако уже появлялась в небольшом количестве бумага с напечатанными орнаментами. Знаменитый деятель культуры периода конца династии Мин и начала династии Цин Ли Юй упомянул в своем труде «Сянцин оуцзи» коллажный декор[58]. Сначала стена оклеивалась бумагой темного цвета в качестве фона, а затем бумагу светлого цвета рвали на кусочки произвольной формы и наклеивали на бумагу темного цвета. При этом между кусочками светлой бумаги просвечивал темный цвет, что создавало эффект, схожий с узором в виде треснувшего льда на фарфоре. Династия Цин была золотым веком техники оклеивания бумагой. Как во дворцах, так и в домах зажиточных людей массово использовались обои с напечатанными с помощью ксилографии или нарисованными узорами.

Раньше обои были предметом роскоши, их поставляли за границу через Шисань Цзе (гильдия 13 торговцев) в Кантоне. Кантон, ныне Гуанчжоу, до 1842 года был единственным портом, открытым для внешней торговли, а гильдия 13 торговцев – это 13 лавок, открытых для торговли с иностранцами; китайский шелк, чай, фарфор и другие товары поставлялись за границу через эти лавки. Этого были оригинальные товары, которые подобно фарфору,

поставляемому за границу, изготавливались на заказ, при этом они продавались комплектами. На данный момент в Европе все еще имеются образцы таких изделий (ил.250). Сейчас в Гугуне есть немало образцов обоев, оставшихся от династии Цин, и среди них есть обои с орнаментами, напечатанными с помощью ксилографии. Обычно для изготовления бралось несколько листов бумаги. Использовалась бумага, изготовленная из коры деревьев, традиционно это была сюаньчэньская бумага, которая была более плотной и крепкой и полотняное покрытие, которое склеивалось слоями, из чего получались обои. На поверхность наносился грунт из тонкого порошкового клея, а потом с помощью деревянного клише печатался орнамент. Общая цветовая гамма была простой, но изысканной, со слабым контрастом, что позволяло дать больше яркости помещению и балкам, которые были окрашены в более интенсивные цвета; двери, окна и мебель также составляли контраст. Для изготовления краски для печатных орнаментов некоторых обоев использовали слюдяной порошок. Если смотреть прямо, то фоновый цвет был относительно слабым, очень мягким, но если смотреть сбоку, то немного отражался свет (ил.251). Что касается техники оклеивания, то в эпохи Мин и Цин обои не клеили прямо на стену, а сначала при помощи реек на стенах и потолке формировали деревянную рамку, на которую наклеивали обои. Таким образом, можно было не только предотвратить растрескивание обоев, но и значительно упростить их замену. На обоях с нанесенной вручную росписью обычно использовали жанры пленэра, совмещий изображения живой природы, цветов и птиц, и другие сюжеты. В императорских дворцах в композициях на обоях чаще всего использовалась «перспектива сквозь сцену» или изображения-обманки, то есть с оптической иллюзией того, что изображенный объект находится в трёхмерном пространстве, в то время как в действительности он нарисован в двухмерной плоскости. Причем в случае с обоями для обычных людей или теми, что поставлялись за границу, несколько слоев бумаги склеивались вместе, выступая основой для картины, а в императорских дворцах обои были

сделаны из тонкого шелка, льняной ткани и бумаги. Метод перспективы подразумевает собой фокусировку точки схода, используемую в западной живописи для изображения различных сцен, а прием «сквозь сцену» обозначает «соединение сцены» с методом перспективы, таким образом получается, что сцена, изображенная на картине, соединяется с интерьером помещения, благодаря чему создается эффект расширения пространства. С точки зрения декоративного эффекта этот способ имеет много общего с фресками в Помпеях, фресками на потолке западных храмов эпохи барокко и современными 3D-картинами. Живопись такого типа происходит от традиционной стенописи, когда метод фокусировки перспективы появился благодаря большому количеству миссионеров с Запада, которые были главными художниками при дворе в эпоху ранней Цин. Например, итальянский живописец Джузеппе Кастильоне оказал большое влияние на китайскую живопись. Кастильоне соединил метод перспективы со стилем и выражением традиционной китайской живописи, а "перспектива сквозь сцену" является примером этой формы выражения. Из сохранившихся образцов картин «сквозь сцену» династии Цин самыми характерными являются картина в Нефритовом павильоне и картина в павильоне Цзюаньцин. Картина-обманка в Нефритовом павильоне является отдельным произведением живописи и украшает только одну сторону стены, она принадлежит авторству дворцовому художнику Яо Вэньхань. На картине в перспективе изображен традиционный китайский интерьер, в центре на кровати сидит женщина в традиционном китайском одеянии, рядом стоит служанка, вокруг дети, играющие в этом зале. Элементы архитектуры и пола, окон и дверей в живописной композиции являются продолжением настоящих пола, окон и дверей в Нефритовом павильоне. С помощью фокусировки перспективы картина соединяет изображение на ней и само помещение павильона, тем самым достигая эффекта расширения пространства (ил.252).

По сравнению с предыдущим примером, картина в павильоне Цзюаньцинъ намного выразительнее. При оформлении интерьера павильона Цзюаньцинъ использовался способ имитации природных пейзажей. Северная, западная и восточная стены, а также потолок были оклеены картинами-обманками. Внутри помещения со стороны восточной стены была возведена уменьшенная театральная сцена, такая же, как традиционные наземные сцены, с балками и крышей. На переднем плане картины-обманки на северной стене изображена деревянная решетчатая изгородь и дверной проем, соответствующий размеру и расположению прохода в южной стене; на среднем и дальнем плане с помощью фокусировки изображены два дворца, что создает эффект расширения пространства. Дворцы дополнены изображениями маньчжурских журавлей и фигурами людей. Перед западной стеной сооружена сцена, поэтому изображена только деревянная решетчатая изгородь, чем достигается соединение воедино южной и северной стен. На потолке помещения в перспективе изображена деревянная рама, увитая глицинией. Если стоять в центре зала и смотреть на потолок, то висящая глициния под любым углом будет восприниматься абсолютно реально. Картина-обманка в павильоне Цзюаньцинъ является подражанием придворного художника Ван Юсюэ картине его учителя Джузеппе Кастильоне в павильоне Цзиншэн Дворца Созидаемого процветания. Однако в Китае немало ученых считает, что при создании картины в павильоне Цзюаньцинъ Ван Юсюэ в определенной степени воспользовался эскизами, оставшимися от Джузеппе Кастильоне (ил.253) [59] .

Создание картины-обманки требует от художника применения западных приемов живописи, особенно владения и применения техники перспективного построения. А так как в эпоху Цин католичество было запрещено в Китае, то кроме небольшого количества мастеров искусства, оставленных в качестве астрономов, большинство миссионеров было вынуждено покинуть Китай. Джузеппе Кастильоне предлагал императору

династии Цин открыть школу, где бы преподавались западные техники живописи, однако не получил на это одобрения. Хотя цинский двор и выбрал детей в ученики Джузеппе Кастильоне и другим миссионерам для изучения западной живописи, но кроме Ван Юсюэ редко встречались те, кто мог обладать равными силами и сравниться с западными миссионерами. Поэтому после среднего периода династии Цин картины-обманки встречались реже, в большинстве это были реставрации старых картин. В эпоху поздней Цин, когда императрица Цыси правила в качестве регента, на стенах галереи во дворце Чанчуньгун (Дворец вечной весны) было изображено 18 картин-обманок в тематике романа «Сон в красном тереме», весьма тонкой работы, с опытным использованием перспективы. Не исключено, что в создании этих картин принимали участие западные художники (ил.254).

Каменный декор. В силу самобытного культурного менталитета Китая с давних времен «долговечность» не являлась обязательным компонентом архитектуры, поэтому в древности камень не был основным материалом для возведения конструкции здания, а только использовался для стилобата. Но по сравнению с традиционной дворцовой архитектурой буддийские культовые и мемориальные сооружения (пагоды, гробницы с подземными дворцами, каменные мемориальные арки, крупные монументально-декоративные скульптуры) уже требовали долговечности и, главным образом, сооружались из камня. Вследствие этого количество мест использования каменного декора было ограничено и его образцы сохранились только на вышеуказанных элементах, выполненных из камня. В этот период каменный декор все так же развивал уже сложившиеся способы и формы, и по сравнению с предыдущими династиями, в нем не было каких-то кардинальных изменений. Отличия лишь состояли в орнаментах, способе выражения и некоторых технических приемах.

На сегодняшний день характерных образцов декоративной резьбы по камню династии Юань осталось немного. Из результатов археологических

раскопок можно узнать, что в императорских дворцах в Даду главным образом использовались элементы чишоу в виде львиных голов, что является отличием от династий Мин и Цин, которые моделировали чишоу в виде головы дракона, а также от дворцов других столиц, прежде чем династия Юань установила столицу в Пекине. Кроме этого, ступени дворца украшали орнаменты с двумя фениксами и цилинем. По бокам ступеней использовали орнамент чаньчжи, в центре – два феникса, а под ними два цилиндра и орнаменты в виде морской воды. Хотя резьба на ступенях была очень искусной, но исходя из размеров и используемых орнаментов можно сделать вывод, что она применялась во второстепенных дворцах, либо в тех, где жили жены и наложницы императора. Что касается грудных досок на стилобате, то на данный момент в Гугуне сохранился один фрагмент каменного моста династии Юань, грудные доски которого изготовлены из белого мрамора, полностью покрытого резными орнаментами с драконами и зверями, а между грудными досками и поручнями – составной узор «хэ цзинпин» (листья лотоса и вазы). В эпоху Мин этот способ имел широкое применение во дворцах; столбики перил были квадратными, головки столбиков с основанием в виде лотоса и львом, подобно мосту Марко Поло эпохи Цзинь: должно быть, во время возведения в определенной степени были скопированы стандарты царства Цзинь. На предмостьях (начало и конец моста) из камня были вырезаны сидящие драконы, а под ними основание с орнаментами в виде морской волны. Теперь сравним фрагмент грудных досок династии Юань, хранящихся в Столичном музее. Этот фрагмент резных каменных досок унаследовал способ династии Цзинь «не делать сквозную резьбу, а только выполнять рельеф на поверхности».

В верхней части расположены цветы бао-сян, средней части – орнамент в виде облаков и лепестков лотоса, в нижней – жимолостный орнамент, а в самом низу декор в виде завивающихся облаков. В сравнении с вышеописанными грудными досками, в нижней части образцов, хранящихся

в музее, использовано более сложное конструктивное оформление, состоящее из трех уровней перекладин с наложением. В древнем Китае при возведении религиозных сооружений зачастую подражали стилю дворцов. В эпоху Юань даосские храмы, будучи столичными, обладали сравнительно высоким статусом, и этот фрагмент грудных досок подтверждает вышесказанное. С точки зрения структуры он сложнее, чем вышеописанный фрагмент каменного моста, выше рангом, но без орнамента с драконами. Учитывая общепринятые правила династий Мин и Цин, ранг каменного моста намного ниже, чем дворца, поэтому нельзя отрицать, что в декор, существовавший в императорских дворцах эпохи Юань, был более роскошным и сложным, соответствующим стандарту стилобата более высокого ранга. Исходя из сохранившихся на данный момент остатков, многое было унаследовано от династии Сун. Например, угловые колонны, угловые камни, то же касается и орнаментов (ил.255). Другие известные остатки резьбы по камню сохранились от облачной башни на заставе Цзюйюань в другом районе Пекина. В эпоху Юань она была башней так называемой «пагоды, пересекающей улицу» (буддийская пагода, которая возводилась посреди улицы, в середине нее была арка, через которую можно было проходить). Сохранившаяся нижняя часть – основание башни, которое являлось частью городской стены, а на верхней платформе была возведена тибетско-буддийская пагода (на данный момент не сохранилась). На четырех сторонах стилобата по типу башни на городской стене, а также на двух стенах внутри арочного прохода были вырезаны буддийские образы. Среди них самыми искусными являются резные изображения Четырех Небесных Царей по бокам арки. Эта группа огромна по размеру, она занимает центральное место в декоре всего здания и в целом выглядит грандиозно. Работа выполнена очень тонко, образы выразительны и реалистичны, линии наполнены энергией и силой, выражение лица каждого Небесного Царя индивидуально и живо. И, кроме того, композиция выразительным декоративным эффектом. На своде арочного прохода были вырезаны 5 групп

изображений в форме мандал. В композиционном построении преобладает центрический принцип, при котором главное изображение помещалось в центре. В плане образной характеристики и пластической лепки, а также структуры декора этот памятник послужил источником, к которому обращались в эпоху Мин при использовании подобного декора (ил.256). Поскольку в эпоху Юань в захоронениях императора и высшей аристократии использовалась концепция «без деревьев и курганов», то парки при гробнице не возводили. Поэтому сохранилось очень мало могил аристократии династии Юань, и только отдельные образцы монументально-декоративной скульптуры – статуи шисяншен, а немногочисленные сохранившиеся образцы резьбы по камню, должно быть, происходят из гробниц ханьской аристократии, жившей при эпохе Юань, либо принадлежат некоторым монгольским аристократам, принявшим ханьскую культуру. В Пекинском музее художественной резьбы по камню хранится несколько статуй шисяншен династии Юань, среди них пара полководцев и чиновников, все высотой в 3 метра. Такие детали, как доспехи, оружие у полководцев, узоры вышивки на официальной одежде чиновников – все это вырезано очень тщательно. Выражение лиц у полководцев свирепое, у чиновников – доброжелательное. Эти скульптуры смело можно назвать шедеврами декоративно-монументальной скульптуры юаньских гробниц (ил.257). Территории Китая в эпоху Юань были достаточно обширными, постоянно происходили контакты с иностранными государствами, большое количество опытных иностранных мастеров по каменным работам приезжало в область Чжуньюань. Если говорить объективно, то они повысили уровень искусства и технику резьбы по камню в Китае, что впоследствии также имело глубокое значение для резьбы династий Мин и Цин.

На данный момент декоративное оформление дворцов династии Мин при помощи резьбы по камню главным образом сохранилось в руинах дворца Чжунду в уезде Фэнъян провинции Аньхой, дворца Мин в Нанкине

(Мингугун) и во дворце Гугун в Пекине. Дворец Чжунду в Фэнъяне является первым дворцом, возведенным династией Мин. В плане изящества резьбы по камню он намного превосходит дворец Мин в Нанкине и Гугун в Пекине. Прежде всего, в плане структуры поручней, грудных досок и стилобата, дворец Чжунду практически ничем не отличается от двух других дворцов, которые принадлежат к более поздним эпохам. В плане декора во дворце Чжунду есть немало способов оформления, которые впоследствии были заимствованы и скопированы во дворце Мин и Гугуне. Например, использование «хэ цзинпин» в пространстве между поручнями и грудными досками, квадратные столбики перил, основания в виде цветка лотоса с узорами в виде облаков, а также головки столбиков в форме круглой колонны с рельефными изображениями облаков, драконов и фениксов. Такие перила стали одной из наиболее часто используемых форм во дворцах династий Мин и Цин, однако отличие с последующими эпохами состоит в том, что на грудных досках дворца Чжунду вырезали рельефные изображения драконов, а в эпохи Мин и Цин они главным образом были гладкими. Основания колонн на стилобате оформляли горельефными резными орнаментами с извивающимися драконами, причем фон заполнялся орнаментами с облаками, что также выглядит намного роскошнее, чем гладкие основания колонн на стилобатах императорских дворцов в Нанкине и Пекине. Так как расходы по возведению дворца Чжунду были огромными, и, кроме того, пришлось на ранний период становления государства династии Мин, то Тайцзу-император, Чжу Юаньчжан, настоял на экономии при возведении дворца в Нанкине. Исходя из руин дворца Мин, оставшихся на данный момент, кроме элементов чишоу и частичного использования декоративной резьбы на стенах, все остальное было очень скромным, резьба не применялась (ил.258). Императорский дворец в Пекине был построен после того, как Чэнцзу-император династии Мин Чжу Ди захватил трон. Этот дворец в плане системы строительства полностью копирует дворец в Нанкине. Хотя пекинский императорский дворец, начиная с периода

правления под девизом Юнлэ, когда он был построен, и до сегодняшнего дня, неоднократно подвергался разрушению и восстановлению, зданий эпохи Мин осталось немного, но именно каменный резной декорсохранился достаточно хорошо. В эпоху Цин главным образом строились деревянные конструкции на стилобатах, и поэтому множество каменных стилобатов таких зданий сохранились в том виде, в каком они были при ранней Мин. Прежде всего, при возведении стилобатов использовали форму, установившуюся со времен эпохи Сун – трон Сумеру. Это была конструкция с квадратной средней (опоясывающей) частью, по четырем углам располагались колонны, украшенные резными узорами, по четырем сторонам панели, украшенные резьбой в технике барельефа; сверху и снизу средней части был декор в виде прямых и обратных лепестков лотоса. В зависимости от ранга здания стилобаты были одноярусные и многоярусные, самые высокие из них – трехъярусные. На четырех сторонах фундамента размещали элементы чишоу в виде головы дракона, чей нос и верхняя челюсть были направлены вверх, что являлось характерным для эпохи Мин. Стилобат обрамляли грудные доски и столбики перил. На досках были вырезаны балясины хэе цзинпин, на головках столбиков использовались две вышеупомянутых формы декора – изображения облаков, драконов и феникса и бутона цветка, а основания головок перил первого типа в форме лотоса с орнаментами в виде облаков были меньше, чем во дворце Чжунду (ил.259). Кроме часто встречающегося оформления с помощью резьбы по камню в эпоху Мин также был еще один тип декора, унаследованный от эпохи Сун – это каменные колонны с орнаментом в виде дракона. Самым характерным сохранившимся образцом колонн такого типа, принадлежащим к эпохе Мин, являются колонны в главном обрядовом зале храма Конфуция в г. Цюйфу провинции Шаньдун (общее количество 28 шт.). На главном фасаде было десять колонн с горельефными изображениями двух драконов, фон заполнен орнаментами с облаками, морскими волнами и изображениями пламени (хо янь); оставшиеся 18 – восьмигранные колонны с барельефными

изображениями драконов, свернутых кольцом, и на каждой грани было вырезано по 9 таких драконов. Таким образом, на каждой колонне их всего 72, а общее число составляет 1296 шт. Записи об этих колоннах двух видов есть в «Образцах строительства» [60]. После эпохи Мин такие колонны больше не использовались (ил.260).

Минские буддийские пагоды по типу «пагоды алмазного трона» являлись зданиями, где резьба по камню использовалась более всего. Пагода в монастыре Чжэньцзюэ-сы в Пекине, построенная в период правления династии Мин под девизом Чэнхуа, является примером зданий такого типа. Под «пагодами алмазного трона» подразумевается особая форма пагоды, имитирующая пагоду в г. Бодхгая в Индии. В отличие от традиционных пагод-теремов и многокарнизных пагод, конструкция такой пагоды включает в себя чрезвычайно высокий двухэтажный квадратный пьедестал, внутрь которого можно зайти и подняться наверх, а также 5 миниатюрных пагод. Подобно буддийским залам, возведенным из камня, в этот пьедестал можно войти, сделать подношение Будде, подняться по внутренней лестнице на платформу этажа, обойти вокруг пагод и совершить поклонение.

Обычно считается, что пагоды такого типа появились в эпоху династии Юань, однако исходя из особенностей конструкции и ритуала (буддийский зал располагался на нижнем этаже, а обход – вокруг пяти пагод на платформе верхнего этажа), можно предположить, что пагода монастыря Тяньцин-сы эпохи Северной Сун в городе Кайфэн имеет с ними общее происхождение. Отличие заключается в том, что пагода монастыря Тяньцин-сы является восьмиугольной, имеет всего три этажа, вход в помещение на втором этаже и вход на платформу на третьем осуществляется через опоясывающую галерею с внешней стороны (ил.261). Конструкция пагоды монастыря Чжэньцзюэ-сы делится на две большие части – трон Сумеру и несколько рядов ниш для статуй Будды. На опоясывающей средней части трона Сумеру были вырезаны изображения льва, слона, ваджры и другие буддийские ритуальные

символы. На нижнем ярусе по порядку были вырезаны лепестки лотоса с орнаментами в виде облаков, тибетско-буддийские символы и священные тексты, а на верхнем – лепестки лотоса с облачными орнаментами, ваджра и орнаменты чаньчжи.

Ниши со статуями Будды располагались на этажах, и каждый этаж отделялся декоративными резными колоннами. Статуи в нишах были разными. Оформление главного входа пагоды напоминало арочный проход «Облачной башни» на заставе Цзюйюань. В центре композиции вырезано изображение птицы Гаруды, справа и слева – божества Нагаканья (девы-дракона), на двух этажах, сверху вниз по порядку изображены: баран с крыльями, лев и слон, фон заполнен цветами бао-сян, в верхней части свода слева и справа помещены фигуры фениксов с орнаментами в виде облаков. На платформе второго этажа 5 квадратных пирамидальных пагод, средняя – 13-ярусная, а те, что расположены по углам – 11-ярусные, подняться на них невозможно; на первых ярусах миниатюрных пагод с четырех сторон нет ниш со статуей Будды, а на фасаде вырезаны бодхисаттвы и буддийские символы (Ил.262). Как уже было отмечено, орнаментальные мотивы и способы декорирования пагоды Чжэньцзюэ-сы были позаимствованы у «Облачной башни» на заставе Цзюйюань, однако отличие состоит в том, что в начале возведения Чжэньцзюэ-сы на поверхность пагоды был нанесен цвет. Сохранившиеся следы раскраски свидетельствуют о том, что красный цвет был основным, его дополнял малахитовый и цвет охры. Точный колорит можно восстановить по росписям, сохранившимся на деревянных элементах декора времени династии Мин. Как известно, способ нанесения цвета на поверхность камня существовал с давних пор. В эпоху Мин главным цветом был красный. Его можно видеть на погребальных стеллах Тринадцати императорских гробниц эпохи Мин и на фундаменте зала Лунго монастыря Цюйтань-сы в уезде Лэду. Это было связано с именами императоров династии Мин и почитанием ими стихии огня (у императоров династии Мин была фамилия Чжу (朱), что в китайском языке также обозначает красный

цвет либо краситель киноварь, кроме того, красный цвет соответствует стихии огня в космогонии) (ил.263).

Кроме буддийских пагод из камня также строили мемориальные арки, которые выступали в качестве обязательной части культового сооружения, а иногда и как самостоятельные культовые сооружения. Кроме резьбы, имитирующей форму крыши зданий, на них часто вырезали различные орнаменты. Арки, возведенные по приказу чиновников, были проще, кроме имитации деревянной крыши и ее декора, на них редко вырезали сложные орнаменты. Характерными образцами каменных мемориальных арок эпохи Мин являются арки Тринадцати императорских гробниц, арки в храме Конфуция в Цюйфу, а также в храме Даймяо в г. Тайань (ил.264).

Поречальный комплекс Тринадцати императорских гробниц в Пекине, в Западной и Восточной гробницах династии Цин в провинции Хэбэй, а также в гробнице Минсяолин (гробница императора Чжу Юаньчжан) в Нанкине включали каменные колонны и статуи шисяншэн. В гробнице Минсяолин было установлено 12 пар каменных сидящих и стоящих животных: львов, единорогов, змей, слонов, цилиней, лошадей. За ними находилась пара каменных колонн, две пары полководцев и чиновников. По сравнению с династией Сун, не было скульптур мифических птиц и людей на лошадях (ил.265). В Тринадцати императорских гробницах в Пекине с южной стороны была установлена пара декорированных столбов, а далее располагались те же скульптуры, что и в гробнице Минсяолин, только была добавлена еще пара статуй министров (ил.266).

Династия Цин заимствовала систему погребальной скульптуры династии Мин, только внешний вид полководцев и чиновников был заменен на облик людей маньчжурской династии Цин. В период Китайской Республики (1912-1949), был период, когда президент Юань Шикай пытался объявить себя императором, поэтому после его смерти Бэйяньское правительство по образцу Цинских гробниц соорудило для него мавзолей.

Перед ним были установлены парные статуи шисяншэн, каменных лошадей, тигров, львов, полководцев и чиновников. Отсюда видно, что скульптура гробницы была по уровню ниже, чем в императорских гробницах, но близко к уровню верховных сановников (ил. 267).

Говоря в целом, образы декоративной скульптуры в гробницах династии Мин были более могущественными и одухотворенными, пластика более мягкой, обобщенной. После среднего периода династии Цин формы скульптур стали грубыми, но не такими внушительными, что в значительной мере было связано с упрощением технологией высекания и общими тенденциями стилевого развития.

В целом, эпохи Юань, Мин и Цин, являясь последним крупным этапом развития феодальных династий, сопровождалась пиком развития феодального общества, затем его приходом в упадок и гибелью. В этот период архитектурный декор древнего Китая также подвел итоги опыта предыдущих нескольких тысяч лет.

В период от средней Мин, до средней Цин архитектурный декор достиг наивысшей точки развития, он был систематизирован, подчинен строгой иерархизации, отличался разнообразием форм и техник. После среднего периода эпохи Цин, следуя тенденции упадка общества, противоречия между разными слоями общества обострялись с каждым днем. Денежные средства господствующего класса главным образом пошли на развертывание большого строительства, а архитектурный декор также развивался от пика к застою и упадку. К периоду поздней Цин государство переживало вторжение иностранцев и военные действия. Государственных финансов для поддержания нормального функционирования страны остро не хватало, не говоря уже о строительстве дворцов и других зданий. Даже если Цыси, императрица поздней Цин, правившая страной в течение нескольких десятков лет, построила парк Ихэюань, то расходы она могла покрывать только в ущерб тем средствам, которые предназначались для морского флота.

Это является еще одной причиной того, что мастерство и техника выполнения работ по декору зданий были чрезвычайно грубыми и примитивными. Почти все 37 лет от основания Китайской республики в 1912 г. и до образования Нового Китая в 1949 г. сопровождалось голодом, нестабильностью, военными действиями и вторжениями иностранных захватчиков. Как в центре, так и на периферии страны не было возможности строить крупные здания, к тому же поздняя Цин подвергалась влиянию западных веяний и вестернизации. Даже если в короткие мирные периоды в отдельных местах и строились какие-то здания, то их декор стремился к западному стилю, либо комбинировался с небольшим количеством китайских элементов. После образования Нового Китая стране тоже пришлось пройти через военные смуты и бедствия, однако, благодаря потребностям особого политического строя во всех концах страны возводилось много зданий в новом китайском стиле, а также в советском стиле. Представителями таких зданий являются архитектурный ансамбль на площади Тяньаньмэнь, спроектированный известным архитектором нового китайского стиля Лян Сычэном, а также Памятник народным героям, Национальный музей Китая и Дом народных собраний. В основных субъектах этих зданий главным образом применяли западную структуру и особенности декора, однако в качестве кровли использовали традиционную китайскую крышу. Позже при возведении мавзолея Мао Цзэдуна использовали похожую конструкцию (ил.268). Здания в советском стиле в основном относятся к периоду советско-китайской дружбы. Они были спроектированы с участием советских специалистов в стиле сталинской архитектуры, однако, в силу различий национальных особенностей и культуры, эти здания переняли только конструкцию, но не достигли такого декоративного и художественного эффекта, как здания соответствующего стиля в Москве. Примером зданий такого типа является Военный музей в Пекине (ил.269). После 1978 г., вслед за тем, как Китай открылся миру, мощь государства возросла благодаря множеству торгово-экономических связей с

различными государствами, и вместе с тем ворвавшийся поток иностранной культуры также способствовал разнообразию в китайской культуре. Экономическая мощь и своеобразие культуры Китая привлекли знаменитых архитекторов со всего мира, и лес небоскребов на западный манер возник повсюду в Китае, а в оживленных Шанхае и Шэньчжэне и вовсе практически не осталось следов традиционного Китая. На данный момент традиционный китайский архитектурный декор существует только в исследованиях по реставрации древних зданий и строительных работах по восстановлению старинных городов в разных провинциях Китая. Однако, так как исследований пока недостаточно, зачастую обнаруживается множество просчетов и упущений. Кроме того, существует проблема того, что японский архитектурный стиль принимают за стиль династии Тан. Если исследований по восстановлению недостаточно, что говорить о первопроходстве и новаторстве?

Глава 4. Художественная эволюция декоративного убранства в архитектуре Древнего и Средневекового Китая

За пять тысяч лет развития цивилизации, от появления древней народности хуася до эпохи Хань с конфуцианством в качестве основной идеологии и другими течениями в качестве второстепенных, официально сформировалась система культуры и морали Китая. К сегодняшнему дню это многонациональное государство с китайской традиционной культурой в качестве основной, которая в то же время видоизменяется, следуя преобразованиям и интеграции. То же относится и к древнекитайскому декору, который является важной частью системы китайской архитектуры. Он никогда не был изолированным при своем формировании и развитии. Каждый период его развития, каждая форма декора в большей или меньшей степени подвергались влиянию приходящих извне культур и религий, и в процессе развития они постепенно интегрировали эти внешние факторы в свою систему. Чтобы упорядочить последовательность развития, художественную систему, а также гармонично соединить вопрос традиционного китайского архитектурного декора с современностью, требуется сделать обобщения и выводы, исходя из четырех аспектов: влияние религиозно-философских идей и состояние культуры в целом, материалы и техники декора, расположение декора, колорит.

Влияние идей и культуры на архитектурный декор можно рассмотреть, исходя из двух аспектов – традиционной религиозной философии и влияний различных факторов, приходящих извне. Первое является и ядром цивилизации, и источником основных идей декоративного искусства, а второе способствовало разнообразию и обогащению декоративных приемов и художественной образности.

Религиозно-философские системы Китая – конфуцианство и даосизм не являются религиями в том смысле слова, который им традиционно придают на Западе. В свою очередь, конфуцианство, являясь основным учением в

системе моральных ценностей, представляет собой целостный комплекс, состоящий из норм поведения, системы нравственных оценок и политических идеалов и отличается от других учений Китая, таких как легисты, «школа Мо» (последователи Мо Ди). Однако традиционные вероучения Китая – дорасизм и конфуцианство в свою очередь, уходят корнями в первобытный культ предков и древних мудрецов. Наблюдая за явлениями природы, отмечая ее цикличность развития, исследуя законы мироздания китайская религиозно-философская мысль, сформировала представление о так называемом «дао», под которым подразумевались законы развития всего сущего. Все в мире происходит с помощью «дао», а в государственном и этническом аспектах самым высоким уровнем проявления дао является «великое единение» мира. Понятие «великое единение» происходит из книги «Ли-Цзи» – «Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов» и обозначает идеальный наивысший тип общества, который главным образом выражается в коллективном владении, когда каждый человек живет в мире и спокойствии. Общество и человек заботятся друг о друге, используя имеющиеся ресурсы, каждый человек прилагает максимум усилий для блага общества, существует честность и справедливость, и именно такой тип общества в последнее время используется в Китае для толкования коммунизма и социализма. Исходя из потребности в преобразовании и использовании природы, поклонение мудрецам превзошло поклонение божествам и заняло главное место в религии. Похожим на поклонение им был культ предков. В глазах какого-либо рода предки тоже были «мудрецами», заслуги и добродетели которых стоило помнить и чтить. Ключевая фигура конфуцианства – мудрец Конфуций – является лишь основателем и исполнителем идеологии, но не просветленным божеством. Конечная цель распространения конфуцианства состояла в социальном устройстве общества, и объектом служения было не божество или сам Конфуций, а государство и народ. Система моральных ценностей конфуцианства заложила основу и стандарты мышления древних

людей, и никакая другая религия в Китае не могла занять вместо нее доминирующее положение в правящем режиме. Если конфуцианство представляет собой принципы поведения и систему ценностей китайцев, указывает путь в сфере идеологии «дао», то конечной целью является осуществление человеческих идеалов. Таким образом, даосизм указывает путь в сфере естественных исследований, как поступать в разнообразных случаях. Именно таким образом разные религии в древнем Китае могли гармонично сосуществовать. Таким образом, в области архитектуры и архитектурного декора конфуцианство оказало большое влияние на формирование строгой иерархии в композиции зданий и их составных частей, размере, высоте, в использовании материалов и декоративных мотивов. Даосизм имел большое значение в ориентации фасада здания, географическом положении, ландшафте, основываясь на принципах «фэн-шуй», а также согласно пяти элементам, которые оказывают глубокое влияние на цвета, узоры и образы архитектурного декора. В погребальной архитектуре на основе древних верований сложился основной философско-религиозный концепт «смотреть на смерть, как на жизнь», который определил характер архитектуры гробниц и их декоративное оформление.

В эпоху Восточной Хань на территорию Китая начинает проникать буддизм, однако и в эпоху Вэй-Цзинь буддизм все еще был религией меньшинства с очень ограниченным количеством последователей. Из найденных на данный момент культурных реликвий и исторических материалов видно, что в тот период даосизм по-прежнему занимал лидирующее положение в высшем обществе. В период Восточной Цзинь и Шестнадцати варварских царств, буддизм, благодаря поддержке господствующего класса, стал государственной религией в северных регионах Китая. Это вызвало более интенсивное строительство буддийских монастырей и, соответственно, повлияло на характер архитектурного декора, в котором основное место заняли буддийские символы и образы.

Другой крупной религией, которая пришла в область Чжуньюань вместе с буддизмом, был зороастризм, зародившийся в Персии. Его последователями были аристократы из многих западных стран. Из раскопок немногочисленных гробниц аристократии эпохи Северных династий можно увидеть, что во всех них присутствуют следы, указывающие на то, что похороненные здесь люди исповедовали зороастризм. Поскольку в южном регионе, управляемом Восточной Цзинь, правящий класс в большинстве состоял из потомственного служилого сословия области Чжуньюань, то религиозные верования в основном следовали традициям Восточной Хань, а в эпоху Вэй-Цзинь основными были традиции даосизма. Одновременно с этим буддизм также получил большое развитие, которое достигло своего пика в эпоху царства Лян Южных династий. Однако, из-за восстания, разразившегося в поздний период царствования императора У Ди династии Лян, служилое сословие в регионе Цзяннань подверглось преследованиям. Поэтому религиозные традиции на основе даосизма, унаследованные от эпохи Вэй-Цзинь, были расшатаны, однако не полностью подорваны. Об этом свидетельствуют составные картины из кирпича с даосской тематикой в убранстве гробниц Южных династий. Из-за особой обстановки в религиозной культуре Китая влияние иностранных религий на местную архитектуру и ее декор в целом координально не меняло архитектурные формы и систему декора. Например, хотя в наземных сооружениях после проникновения буддизма в Китай и стало использоваться большое количество декора с буддийскими элементами и узорами, общая архитектурная структура наземных сооружений не изменилась, а буддийские мотивы органично включались в традиционные орнаментальные композиции. В архитектурной конструкции это по-прежнему были традиционные деревянные здания, построенные на основе конфуцианской иерархической структуры, даосских пяти элементов и фэн-шуй, и только в важных сакральных зонах для декора с помощью украшения буддийскими символами и образами выражались основы вероучения. Даже если это были

здания, принадлежащие другим религиям, они все-таки не могли не испытывать влияние китайской архитектуры, и в конечном счете эволюционировали в новую архитектурную форму, что можно увидеть на примере развития форм и декора пагод-теремов.

В течение эпохи династии Тан, хотя и по-прежнему существовали такие религиозные меньшинства, как зороастризм, несторианство, иудаизм, манихейство и др., все они находились под эгидой конфуцианства, традиционной культуры и верований, и структура религии Китая, дополненная буддизмом и даосизмом, не менялась. Ислам оказал большое влияние на провинцию Гуандун и северо-западные районы Китая благодаря открытой политике династий Тан и Юань. Однако, из-за специфики самой религии, потребности правящего класса защищать власть, военных смут и многих других причин исламу было сложно получить долгосрочную поддержку правящего класса, поэтому он никогда не мог иметь такого большого влияния, как буддизм. В немногочисленных образцах исламской архитектуры преобладала структура традиционной китайской архитектуры и декора, которые вобрали в себя лишь некоторые обязательные исламские элементы. После эпохи Юань одна из главных ветвей буддизма – тибетский буддизм – также имела сравнительно большое влияние в Китае, и благодаря этому появился тип тибетско-буддийских построек со своими особенностями декора. В конце правления династии Мин в Китай пришел католицизм. Благодаря мудрости миссионера Маттео Риччи, католицизм имел большое влияние среди служилого сословия и чиновников, однако еще не распространился в народе. В период средней Цин католицизм был запрещен правителями. В 1840 г. династия Цин вновь открыла двери миссионерам, и католицизм вновь вошел в Китай и имел уже большее влияние среди народа. Однако это был уже период упадка архитектурного декора в Китае, к тому же, католические церкви возводились в западном стиле, поэтому влияние

католицизма на архитектуру и архитектурный декор Китая было весьма ограниченным.

4.1. Место декора в архитектуре Древнего и Средневекового Китая

Китайский традиционный архитектурный декор можно разделить на 5 основных видов в соответствии с используемыми материалами: металлический, керамический, деревянный (резьба по дереву), живописный декор (роспись) и каменный (резьба по камню), и на их основе выделить дополнительные материалы, такие как ткань, глазурь, бумага для оклеивания. Приоритет в использовании разных материалов в архитектурном декоре различных исторических периодов тоже был разным. Обычно он определялся уровнем технико-технологического развития, стоимостью материалов, а также эстетическими предпочтениями господствующего класса.

Различные формы архитектурного декора варьировались в зависимости от их характеристик и мест расположения в архитектуре. Среди этих характеристик важными факторами, определяющими место применения декора, были долговечность материала и практичность декора. Мы обсудим этот вопрос отдельно с точки зрения интерьера и экстерьера наземной архитектуры, гробниц, культовых построек и традиционных жилых зданий.

Прежде всего, внешний декор требовал, как красочности и декоративности, так и достаточно высокой долговечности. Поэтому на крышах зданий необходимо было использовать защищающую от воды, а также сохраняющую прочность при воздействии ветра, солнца и других природных условий керамическую черепицу. В особенности глазурованную черепицу, которая вместе с тем могла изготавливаться в большом количестве и обладала богатыми возможностями в области колорита и орнаментирования, что отлично удовлетворяло декоративным потребностям. Благодаря особенностям прочности и простоты изготовления керамический кирпич со временем в возведении стен заменил собой такие материалы, как камень и

утрамбованная земля. Так как кирпичные стены, а также внешние балки крыши не подвергались прямому воздействию дождя, то не требовалось уделять чрезмерного внимания их влагоустойчивости. Для достижения декоративного эффекта обычно использовали живописный декор материалами на клеевой основе, из красок больше использовали земляные и минеральные, а также частично искусственные, что позволяло в определенной степени замедлить выцветание красок из-за солнца и ветра. К эпохе династии Цин, после того, как стал использоваться живописный декор с применением масляно-лаковых красок, прочность и долговечность живописного декора на балках строений повысилась еще больше. Из соображений простоты изготовления и удобства использования двери, окна и частично ограды изготавливали из дерева, а для декоративного эффекта на их поверхности выполнялась резьба и роспись.

Большие плоскости для декорирования располагались на высоком фундаменте. Эта часть здания выдерживала нагрузку, а также обладала большой площадью поверхности для нанесения резных орнаментов на выполненных из камня элементах. Например, основания колонн, обычные ступеньки, ступени перед дворцом (даньби), балюстрады, углы и средняя часть фундамента – все эти места украшались резьбой с разной степенью тщательности и количеством орнаментов в зависимости от ранга здания. Что касается остальных частей фундамента, то обычно они заполнялись керамической плиткой.

В интерьере помещений по сравнению с экстерьером, требования к свету и влагоустойчивости были сравнительно низкими. Поэтому среди декора стен и потолка внутри помещений преобладали резьба по дереву и живописный декор, который в поздний Средневековый период дополняли оклеиванием бумагой или тканью.

Полы также должны были быть прочными и, кроме того, на них приходилась большая часть декоративной нагрузки. Требования к

износостойкости пола были высокими, к тому же нужно было, чтобы замена отдельных деталей лего осуществлялась. Эти функции прекрасно выполняла керамическая плитка, которая постепенно заменила собой пол из глины. Плитка обжигалась, а тисненные узоры на поверхности отлично удовлетворяли декоративным потребностям. С массовым использованием ковров напольная плитка постепенно утратила свое декоративное значение и превратилась в чисто прикладной материал.

Отличие гробниц и некоторых культовых сооружений от традиционных жилых зданий состояло в том, что они в первую очередь выражали идею долговечности. Это и послужило причиной того, что при возведении строений такого типа почти не использовалось дерево, легко подвергающийся повреждениям материал. А поскольку бронзу и железо применяли в качестве конструктивных элементов дерева, то и в гробницах их не использовали. Из бронзы и железа в основном делали погребальную утварь – светильники, сосуды, оружие и т.п. Поэтому кирпич и камень стали наиболее предпочтительными материалами для строений такого типа. К ним относятся также буддийские пагоды, каменные цы (тип храма), каменные цюэ (тип башенок), монументально-декоративная погребальная скульптура у гробниц, пещерные храмы и подземные дворцы. Обычно в силу большого размера у буддийских пагод с каменными конструкциями основание выкладывали каменными блоками, а саму пагоду – керамическими кирпичами. Как правило, основание пагоды обильно украшала декоративная резьба по камню, а на самой пагоде в большом количестве использовалась декоративная резьба по кирпичу. Это были либо имитации деревянных элементов и декора, либо статуи Будды. Каменные цы и каменные цюэ выполняли полностью из камня, их корпус по форме имитировал деревянные строения, а на внешней поверхности вырезали декоративные барельефы. Пещерные храмы различались в зависимости от местности, в них использовались разные декоративные материалы. В целом, в пещерах

Юньган в г. Датун провинции Шаньси, пещерах в Гуньи провинции Хэнань, пещерах Лунмэнь в г. Лоян провинции Хэнань главным образом использовалась декоративная резьба по камню, а в пещерах Дуньхуан, гротах Майцзишань и пещерах Кэцзыэр в качестве основной формы декора была стенопись и художественная лепка. Монументально-декоративные скульптуры и мемориальные сооружения перед гробницами, такие как статуи шисяншэн, жертвенники, декорированные столбы, каменные колонны и пр. с древних времен украшали резьбой по камню. Такая практика продолжалась до конца династии Цин. Техники, применявшиеся в подземных дворцах, в некоторой степени отличались. Ранние захоронения в виде могильных ям еще не сформировались в подземные дворцы в настоящем смысле слова. В могиле находился саркофаг, состоящий из многослойного внутреннего и внешнего гроба, сделанного из деревянных досок. К эпохе Хань, когда появились и стали распространенными могилы из кирпича и камня, декор погребальных камер подземных дворцов главным образом был трех видов: резьба по камню и стенопись, резьба по камню и декоративный кирпич, а также только резьба по камню. Независимо от вида погребальных камер их двери украшали вырезанные на камне рельефы. Эти три вида комбинаций декора практически прошли через весь период эволюции оформления захоронений в Китае, а в эпохи Южных династий, а также династий Сун, Ляо и Цзинь на основе этих трех видов появилось еще две популярные комбинации – резьба по камню и резьба по кирпичу и стенопись с живописным декором.

4.2. Материалы и техники в художественном формообразовании архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая

Металлический декор

В силу собственной декоративности, прочности, сложившейся технологии литья и возможности тиражирования металлический декор широко использовался в эпоху, когда технология возведения деревянных

конструкций была еще незрелой. Металлические элементы были необходимы для ее укрепления. К тому же, металлические элементы были местом локализации декора. Например, это литые бронзовые части дверных рам эпохи ранней Шан и элементы «цзиньган» на зданиях периода Весен и Осеней. Чисто декоративные металлические элементы зачастую помогали усиливать эффект роскоши, и часто комбинировались с позолотой и другими техниками использования золота в декоре. Например, колокольчики цзиньдо, которые устанавливались на буддийских пагодах и карнизах крыш, а также декор в виде позолоченных фигурок феникса на главных коньках дворцов и прочих сооружений. В технико-технологическом отношении в Китае на протяжении Древнего и Средневекового периодов преобладала техника литья, в которой китайские мастера достигли выдающихся успехов. В металлическом архитектурном декоре применяли те же орнаментальные мотивы и символические образы, которые можно видеть на бронзовых сосудах эпохи Шан. Возможно, мастера использовали одни и те же формы для отливки, например, маски таоте, которые укреплялись на створках дверей (пушоу), которая, также, как и в символике бронзовых ритуальных сосудов, выполняла в архитектурном декоре обереговую функцию. Конструктивные элементы также покрывал орнамент в своей стилизации идентичный другим бронзовым изделиям. Это облачный узор, одноногий дракон куй, маски таоте, облачные узоры.

Со временем металлических элементов становится меньше. Начиная с эпохи Южных и Северных династий, с постепенным усовершенствованием техники возведения деревянных конструкций металлические элементы утратили главную функцию их укрепления, все более подчеркивая репрезентативный характер сооружений, иногда заменяя другие материалы. Например, в Минтане эпохи Чжоу использовалась позолоченная бронзовая черепица, элементы из литой бронзы украшали тибетско-буддийскую архитектуру, как, например, в тереме Юйхуа-гэ в Гугугне, монастыре Таэрсы

в городе Синин. Из металла в эпоху Сен возводили пагоды, элементы таша в завершении буддийских пагод, также традиционно отливали из бронзы. Функция репрезентации была связана и с созданием бронзовых скульптурных монументов, таких как «Возведенный вассалами памятник императору великой Чжоу». В период от династии Тан до эпохи династий Мин и Цин из металлического декора в основном остались только четыре вида: клепальные гвозди для украшения дверей (мэньдин), элементы пушоу (стукальца на двери), металлическая облицовка дверей и окон, а также декоративная скульптура, украшавшая дворцовые и культовые сооружения. Начиная с эпохи Тан, литые металлические элементы архитектурного декора постепенно заменяет резьба по дереву, живопись и позолота.

Керамический декор

С момента появления в эпоху неолита (культура Хуншань) и до сегодняшнего дня керамические материалы всегда сопровождали развитие традиционного китайского архитектурного декора. Его можно разделить на два типа: черепичный (декор крыши) и кирпичный (декор стен).

Керамическая черепица при своем зарождении была сравнительно примитивной, в большинстве своем она использовалась на коньках зданий, а также на пересечениях смежных поверхностей крыш. Черепица закреплялась с помощью последовательного связывания элементов между собой, а позднее для этого стали использовать известковый раствор. Черепица ранних периодов была довольно примитивной, в основном с гладкой поверхностью, без декора. К эпохе поздней Западной Чжоу начала появляться карнизная черепица с цветочными узорами и тисненые геометрические узоры на поверхности черепицы, однако, в целом формы декора все еще были относительно примитивными. Время от периода Весен и Осеней до эпохи Цинь-Хань является периодом стремительного развития черепичного декора. Карнизная черепица того времени частично уже обладала довольно искусными рельефными орнаментами, а коньковая черепица крупного

размера покрывалась орнаментами целиком. Все орнаменты на любом виде черепице наносились с помощью тиснения. В эпоху Восточной Хань среди устанавливаемых в передних частях главных и вертикальных коньков начала проявляться тенденция загибания углов крыш кверху. В то время это осуществлялось с помощью увеличения размера черепицы на конце конька либо совмещения нескольких черепичных плиток. Метод покрытия черепицы глазурью появился в ранний период Западной Хань. В городе Гуанчжоу, в развалинах правительственного учреждения царства Южное Юэ, были найдены ранние образцы глазурованной черепицы светло-зеленого цвета. В сравнении с окрашиванием серой черепицы предыдущих эпох это был большой прогресс. Однако, этот способ еще не получил широкого распространения и являлся лишь отдельным примером. В развалинах других зданий императорского дворца эпохи Хань в Чанъане была обнаружена покрытая глазурью черепица, выполненная в такой же технике. Широкое использование глазурованной черепицы, должно быть, началось в ранний и средний периоды Северной Вэй, когда во время возведения столицы государства, города Пинчэн (г. Датун провинции Шаньси), а также храма, принадлежащего пещерам Юньган, уже в большом количестве использовалась глазурованная черепица.

Главные коньки крыш на концах постепенно загибаются кверху, что приводит к их пластическому оформлению элементом «чивэй». Его внешний вид походил на рыбий хвост, однако узор в виде чешуи был нечетким, форма не была стандартной. К концу эпохи Северных династий - началу династии Суй официально сформировался вертикально стоящий чивэй с рыбьим хвостом, загнутым к центру. Эпоха от династии Суй до династий Сун, Ляо и Цзинь являлась вторым периодом развития черепичного декора. В это время основным декором стали орнаменты, расположенные на карнизной черепице, как правило, они были трактораны достаточно реалистично. В средний период династии Тан элемент чивэй стал превращаться в рыбу-дракона,

похожую на козерога. К концу династии Тан и эпохи Пяти династий на теле дракона начали появляться узоры в виде чешуи, а в эпоху Сун форма рыбы-дракона стала трансформироваться только в дракона. Техника глазурования в этот период также развилась до сравнительно зрелой формы. Прежде всего, по сравнению с предыдущими эпохами, краски стали более разнообразными, базовыми цветами были синий, зеленый и желтый. Кроме того, размер глазурованных элементов увеличился, техника исполнения стала более искусной, а выполнение деталей более тщательным. В итоге, именно использование глазурованной черепицы стало важным шагом в декоре крыши. Глазурованная черепица использовалась на коньках и прилегающих к ним областях, а также у начала карнизов до заполнения всей крыши. Кроме того, она применялась на зданиях разных рангов. В тот же период начала появляться техника инкрустации стен глазурованными элементами. От династии Юань до династии Цин, на строениях высокого ранга крыши уже полностью покрывали глазурованной черепицей разного цвета. Цвет, орнаменты, размеры глазурованной черепицы постепенно становились более разнообразными, а регламентация – все более четкой. Например, элементы желтой глазурованной черепицы с орнаментом в виде дракона в эпохи Мин и Цин уже принадлежали только императорскому дому.

Самые главные декоративные элементы кровли – глазурованные скульптуры чивэнь и цзишоу, расположенные на главных коньках, в этот период из более разнообразных, свободно пластически моделированных форм и комбинаций, переходят в строго контролируемую систему размеров, форм, количества и порядка размещения. В эпохи Мин и Цин кроме глазурованной черепицы также сравнительно широко использовалась техника облицовки глазурованной плиткой. Обычно ее разделяют на 2 вида: первый – подражающий орнаментам росписи на балках, главным образом использовавшийся на мемориальных арках и притолоках ворот во дворцах; второй – инкрустации глазурованными элементами крупных барельефов для

оформления декоративных экранов. В таком случае были способы заполнения инкрустацией, как в «Стене с девятью драконами» (декоративный экран в Гугуне), а также способ оформления только центра и углов стены-экрана.

Керамическая плитка впервые появилась в поздний период Западной Чжоу, и главным образом использовалась в это время в качестве напольной. Отрезок от периода Весен и Осеней и Сражающихся царств до династий Тан и Сун является пиковым в развитии напольной плитки с орнаментами. Среди изображений на напольной плитке были как простые геометрические узоры, так и искусные орнаменты с животными, цветами и травами. После эпохи династии Сун все еще существовала практика выкладывания пола плиткой в строениях высокого ранга, однако поверхность напольной плитки того времени главным образом была гладкой и отшлифованной до блеска. Использование стенового облицовочного кирпича в наземных сооружениях началось позднее, чем использование напольной плитки. До самой Восточной Чжоу не было практики облицовывания стен кирпичом, в этот период главным образом им выкладывали стилобаты и возводили погребальные камеры. До династии Сун стеной кирпич в качестве декоративного материала больше использовался в погребальных камерах. Например, полый кирпич с тиснением эпохи Хань, составные картины из кирпича эпохи Южных династий. В технологии изготовления кирпича и искусстве зодчества в эпоху династий Сун, Ляо и Цзинь наблюдается большой прогресс, резной кирпич стал в большом количестве использоваться при постройке пагод и гробниц. Характерными примерами являются часто встречающиеся в тот период «пагоды тысячи Будд» и гробницы с резьбой по кирпичу. Во времена династий Мин и Цин искусство декора захоронений пришло к упадку. Элементы с резьбой по кирпичу потеряли те плоскости, где они могли бы использоваться, и их можно было увидеть только в некоторых буддийских пагодах и безбалочных дворцах.

Резной деревянный декор

Согласно историческим записям, использование декоративной резьбы по дереву, очевидно, началось в период Весен и Осеней. Самый ранний декор в виде резьбы по дереву выполнялся на частях балок и концах выступающих элементов. Такой орнамент назывался «кэцзюэ» (букв. «резьба по стропилам») и «шаньцзе цзаочжо» (брус, украшенный рисунками в виде гор, и короткая колонна с узором в виде водорослей). К эпохе Хань уровень технологии возведения деревянных конструкций возрос, возросло и количество декоративных деревянных элементов. Появились оконные переплеты различных форм и резные потолочные кессоны, устанавливаемые по частям. Позднее, до самой эпохи династии Сун, искусство деревянных конструкций непрерывно совершенствовалось, однако использование резного деревянного декора на зданиях не было представлено во всем блеске, как это было с другими декоративными материалами. Эпоху Сун можно рассматривать лишь как начало пути развития резного деревянного декора. Согласно записям в «Образцах строительства» и археологическим раскопкам, резной деревянный декор эпохи Сун украшал балюстрады, потолочные доски, обрамления дверей и окон. Оконные переплеты были самыми роскошными и разнообразными. Появилось множество составных резных орнаментов для оконных переплетов, а на дверных створках вырезали сложные рельефные орнаменты. Кроме этого, рельефным резным декором в интерьерах украшали деревянные резные колонны, характерным примером являются резные колонны с изображениями извивающихся драконов в зале Святой Матери храма Цзиньцы в города Тайюань. Технология составной деревянной резьбы значительно обогатила художественные возможности этого вида декора. В основном в этой технике выполняли кессоны повесного потолка. Самыми характерными примерами являются кессоны с элементами в виде небесных дворцов и теремов. В составной технике украшали и «бицан» (шкафы для хранения книг с сутрами).

В эпохи династий Юань и Мин резной деревянный декор переживает пору наивысшего расцвета. Формы дверей, окон и оконных переплетов получили новые стандарты, а структура различных деревянных «чжао» (резной деревянный декор, использовавшийся для изоляции и разделения внутреннего пространства помещений) стала более сложной, узоры – более роскошными и разнообразными. Комбинирование потолочных досок пинци и кессонов с различными резными горельефами стало обычной практикой во дворцах и храмах высокого ранга того времени. Среди них самыми характерными являются кессоны в Зале Верховной гармонии в Гугуне, павильоне Ваньфо-гэ храма Чжихуа, зале Чжихуа и храме Лунфу. Все они отличаются огромными размерами, искусной резьбой и сложными композициями.

Живописный декор

Живописный декор является одной из самых древних форм декорирования архитектуры. В начале своего зарождения он развивался синхронно с расписной керамикой. Фрагменты росписи стен культуры Хуншань подтверждают, что в период позднего неолита использование элементов живописного декора уже имело некоторую нормативность и зрелость. Живописный декор в период Весен и Осеней можно поделить на два основных вида, роспись стен и роспись деревянных конструкций. Первый являлся наследием древних техник, а второй, очевидно, является продолжением искусства изготовления лакированной посуды. В этот период живописный декор стен включал в себя три вида: окрашивание одним цветом, роспись с орнаментами и стенопись. Согласно записям в литературных источниках, на стенописи дворца в Лояне эпохи ранней Восточной Чжоу уже были изображения людей, а исходя из образовательного назначения этих росписей, они, очевидно, обладали определенной реалистичностью, но за неимением доказательств мы не можем утверждать это определенно. Однако из фрагментов картин на шелке и стенописи во дворце царства Цинь можно

предположить, что, по крайней мере, от позднего периода Сражающихся царств до ранней эпохи Цинь-Хань стенопись уже была достаточно развитой формой архитектурного декора. Что касается декоративных узоров, то исходя из орнаментов на лакированной посуде, они, очевидно, были довольно стилизованными. Исчезновение расписных узоров живописного декора стен и уход стенописи от системы декоративного оформления интерьера датируется периодом от эпохи Вэй-Цзинь до династий Суй и Тан. Конкретно это выражалось в постоянном уменьшении использования живописного декора в стенописи, а также постепенной потере связи между стенописью и системой декоративного оформления интерьера. Однако, это относилось только ко дворцам и другим светским наземным сооружениям, а в пещерных храмах и гробницах такой декор продолжал использоваться. Первый процесс завершился в эпоху династии Юань, а второй в начале эпохи Мин. До начала эпохи династии Сун в живописном декоре деревянных конструкций продолжал использоваться способ сплошного заполнения декором (все видимые части деревянных конструкций заполнялись орнаментами), а деление на ранги и нормативность орнаментов еще не были ярко выражены. Напротяжении периода Сун такое положение дел начало меняться.

Исходя из записей в «Образцах строительства», классификация и выполнение полихромной росписи, сопоставления цветов и цветовой гаммы живописного декора династии Сун были уже стандартизованы, и место применения также варьировалось в зависимости от вида зданий и типа полихромной росписи, однако по-прежнему сохранялась определенная степень красочности, плотности орнаментального заполнения и широта охвата применения, которая существовала до эпохи Сун. Эпоху Юань можно считать важным переломным периодом в полихромной росписи. Колорит главным образом переходил к холодным оттенкам синего и зеленого, а места расположения декора в архитектуре постепенно сократились до балок, капителей колонн доугунов. Полихромная роспись династии Мин

продолжала развиваться на основе росписи династии Юань. Использование техники градации – цветовой растяжки – создавало эффект окрашенного рельефа. Этот прием использовался на деревянных балках и обогащал композиции полихромной росписи иллюзорными пространственными элементами. В этот период сформировалась высоко стандартизованная и поделенная на ранги полихромная роспись на балках перекрытий на основе сине-зеленой гаммы и росписи сюаньцзы (в виде витых цветков). В свою очередь, на основе системы росписи периода Юань в эпоху Цин сформировались два вида расписного декора – хэси и сучжоуская полихромная роспись. По сравнению с эпохой Мин, здесь использовалось большее количество золота, разновидности орнаментов были более богатыми, а цвета более роскошными. Однако, на этапе заката феодального общества и закона угасания стилевого развития, начиная со среднего периода династии Цин, искусство полихромной росписи также шло к упадку. Хотя все еще и оставалась целостная система применения полихромного живописного декора, но она уже не была такой совершенной и высокохудожественной, как прежде.

Декоративная резьба по камню

В Древнем Китае наиболее часто в декоративной отделке архитектуры использовали светло-серый гранит и белый мрамор. В силу своих свойств эти виды камня было трудно подвергать глубокой обработке обычными бронзовыми инструментами. Поэтому, даже если в эпоху Сражающихся царств и раннюю эпоху Цинь-Хань железные инструменты использовались уже достаточно часто, крупных каменных сооружений с развитым рельефным декором было немного. С широким распространением железных инструментов в эпоху Западной Хань начала появляться крупногабаритная монументально-декоративная скульптура в качестве основной формы декоративной обработки камня. Она использовалась в городских ландшафтах и при постройке гробниц, однако об изящности резьбы по камню и

детализации того периода нечего было и говорить, пластика скульптур была весьма простой и обобщенной. В эпоху Восточной Хань технология резьбы по камню значительно улучшилась, однако декор в виде рельефной резьбы по камню использовался главным образом в гробницах. Статуи шисяншэн (каменные статуи, подобные живым), внутренние части каменных «цы» перед гробницами и кирпичные барельефы в погребальных камерах были выполнены с исключительным изяществом. Статуи шисяншэн в эпоху Восточной Хань уже демонстрируют очень тонкую резьбу на круглой скульптуре, однако она еще не была такой распространенной, как кирпичные барельефы. С наплывом чужеземных народностей буддийское искусство, подвергшееся глубокому влиянию Гандхарской культуры, в эпоху Южных и Северных династий смогло широко распространиться в северной части области Чжуньюань. Благодаря этому искусство резьбы по камню получило стремительное развитие, а декор в виде невысоких барельефов во множестве украшал в пещерные храмы, на стилобаты зданий, основания колонн, устои дверных шарниров и двери погребальных камер. Техника выполнения резьбы по камню в эпоху Южных и Северных династий была искусной, фигуры – живыми и реалистичными, оформление деталей узоров – очень тщательным. Кроме того, в сравнении с предыдущими эпохами, рельеф был более объемный, переходы между поверхностями – более естественными, что заложило основу для последующего массового использования техники резьбы по камню в области декора зданий. После эпох Суй и Тан резьба по камню развивалась в сторону реалистичности, детальности, места расположения скульптурного рельефа в архитектуре также постепенно закрепились. Обычно такие элементы крупных наземных сооружений, как ступени дворцов, фундаменты, балюстрады, основания колонн, а также буддийские пагоды, ворота гробниц, стены и своды декорировали невысокими рельефами. Эпоха династии Сун является временем стандартизации и систематизации декоративной резьбы по камню, а в последующие эпохи Мин и Цин лишь происходило развитие на ее основе.

Система колорита в архитектурном декоре

При выборе цвета в китайском архитектурном декоре обычно руководствовались традиционной китайской пятицветной системой. Под пятью цветами подразумеваются красный, желтый, синий (темно-синий, зеленый, фиолетовый), белый и черный. Эти пять цветов соответствуют пяти стихиям (элементам) в даосизме: красный символизирует огонь, желтый – землю, синий – дерево, белый – металл, черный – воду. Пять стихий взаимно сочетаются и одновременно противостоят друг другу. Во времена разных династий цвета в соответствии с пятью стихиями, которым уделялось большее внимание, были разными. Например, при династии Цинь почитали стихию воды, поэтому в раскраске архитектурных элементов доминировал черный цвет, а при династии Хань почитали стихию огня, и поэтому главным был красный цвет. Однако, к эпохе династий Сун и Тан красный и желтый цвета уже стали цветами высокого ранга, синий и зеленый немного уступали им, а белый и черный стали цветами самого низкого ранга. Среди них все цвета кроме желтого, использовались чиновниками и простым народом. Кроме соответствия пяти стихиям использование пяти цветов в древнем Китае также требовало соответствия рангу (особенно на крыше) и функциям здания. Например, крышу дворцов династий Мин и Цин выкладывали желтой глазурованной черепицей, резиденций высшей аристократии и храмов высокого ранга – глазурованной черепицей синего и зеленого цветов, а в тереме Вэньюань-гэ, предназначенном для хранения книг, с целью «защиты от огня» использовалась крыша черного цвета (этот цвет соответствует стихии воды). Что касается конкретного выбора, то обычно использовали цвета одной гаммы. Главным образом это орнаменты, выполненные в синем и зеленом цветом, которые контрастно смотрелись на красном фоне. В отношении цветового решения здания в целом обычно применялся способ комбинирования холодных и теплых цветов (красные стены дополняли зелеными деревянными конструкциями или крышей).

Пятицветная система опирается только на пять основных цветов, но на практике для придания гармонии, разнообразия и живости декору обычно использовали большое количество оттенков с целью отделения и перехода одного орнаментального мотива к другому, а к основному цвету добавляли дополнительные цвета.

Выбор и конечный декоративный эффект зависели от цвета и качества конкретного пигмента. Обычно в декоративной живописи с целью придания изображению долговечности использовали земляные, минеральные и искусственные краски. Красному цвету соответствуют такие пигменты, как киноварь (делится на 2 типа: природный, собственно киноварь, и искусственный – вермильон) и красная охра. Эти два цвета обладают весьма долгой историей использования. Первый больше применяли в росписи, а второй – для раскрашивания архитектурных деталей или стен. Пигментами, соответствующими желтому цвету, являлись реальгар и желтая охра. Однако они не использовались в архитектурном декоре в качестве цветов высокого ранга, в этом отношении их обычно заменяло листовое золото. Пигментами, соответствующими синему цвету, были азурит и малахит. Однако в эпоху Хань в области декоративной живописи иногда использовали искусственные пигменты: фиолетовый (ханьский фиолетовый) и синий цвета, но так как позднее технология их изготовления была утрачена, то в последующие эпохи они вышли из употребления. В последние годы в реставрационных мастерских государственных музеев в Китае была восстановлена технология изготовления и состав этих двух цветов.

В эпоху Мин стали использовать привозной пигмент, который в Китае называли хуэйцин (другое название сумалицин, смальта), в эпоху Цин импортируемых искусственных пигментов становится больше. Белому цвету соответствовали свинцовые белила и карбонат кальция, черному – важнейший материал в китайской живописи – тушь. Что касается изготовления пигментов, то в ранний период для получения различных

оттенков в основном применяли техники промывания и просеивания порошковых пигментов. Иногда сверху, после нанесения цвета дополнительно для регулирования оттенка наносили прозрачный растительный пигмент. После эпохи Сун для получения различных оттенков стали более активно применять способы смешивания пигментов.

Принципы применения традиционного архитектурного декора в современной архитектуре

Что касается исследования традиционного китайского архитектурного декора, то кроме выявления процесса развития и художественных особенностей следует также наметить пути его применения в современном Китае, что отвечает актуальности и придает практическую ценность данному исследованию. Тем более, что Средневековый период в Китае продолжался до XX века и длительного временного разрыва в эволюции архитектуры и архитектурного декора не было. Сегодня у традиционной китайской архитектуры нет особого поля применения, кроме реставраций древних зданий и оформления городских и парковых ландшафтов. В настоящее время использование традиционного архитектурного декора ограничено только данной архитектурной типологией, поскольку, архитекторы применяют традиционный архитектурный декор только в сочетании с традиционной архитектурной конструкцией. Однако в области практического применения могут разные подходы к формообразованию и уже сегодня можно выделить несколько основных принципа его использования в современной архитектуре.

Принцип «подражать древности, но не копировать» подразумевает соединение стилей и техник декора древности, но без копирования образцов древности и конкретных техник декора, а выбирая из богатого художественного наследия того, что соответствует художественному образу современной архитектуры в каждом конкретном случае. В «Шанцзюнь Шу» (Книга о теории Шан Ян) сказано: «мир не управляется единственным способом, при управлении страной не обязательно придерживаться древнего

строю» [61, с. 7]. Если применить это высказывание относительно архитектурного декора, то смысл остается таким же: культурный фон, верования и эстетические восприятия людей в разные эпохи не могут быть полностью одинаковыми. Каждое время вносило в формирование общественного сознания свои эстетические предпочтения, которые отражали общий социально-культурный фон этой эпохи. И сегодня, независимо от дизайна здания и планирования городского ландшафта, необходимо учитывать конструктивные особенности и пространственно-планировочные особенности здания, естественную среду города в целом, поэтому исходить можно только из действительного положения дел и стараться рационально использовать систему традиционного архитектурного декора в современных сооружениях.

В современной практике необходимо использовать гибкую тактику соединения традиционных элементов архитектурного декора и педантично не следовать старым догмам. В отношении традиционного архитектурного декора необходимо, прежде всего, разделить его на составляющие: материалы, орнаментальный декор, техники декора, колорит. Таким образом, можно использовать традиционный архитектурный декор в различных комбинациях, не задумываясь, принадлежит ли декор стилю эпохи Тан, Мин или Цин, достаточно только заложить единые композиционные принципы, основанные на гармоничном сочетании форм и колорита, а также учитывать закономерности во взаимозависимости разных декоративных символов.

Принцип интеграции традиционного архитектурного декора подразумевает включение его в современную архитектуру с использованием новых технологий и современных материалов и не должен ограничиваться только исторически сложившимися техниками и материалами. Если окинуть взглядом эволюцию архитектурного декора Китая, то все его формы в большей или меньшей степени подвергались влиянию внешних факторов, либо, включая декоративные мотивы иных

культур, либо перенимали новые техники декора. В условиях современного многокультурного общества замкнуться в узком кругу местных традиций не только нереально, но и неразумно. В данном процессе следует смело применять передовые техники и некоторые идеи декоративного оформления архитектуры других стран, но интегрируя их в собственное социо-культурное пространство.

Заключение

На основании представленной в диссертации комплексной картины эволюции архитектурного декора Древнего и Средневекового Китая, включавшего монументально-декоративную живопись, рельефы и скульптурный декор из камня, бронзы, дерева, керамики, показанной в каждый исторический период развития, в единстве с архитектурными конструкциями и общими архитектурно-планировочными решениям, можно сделать следующие выводы:

1. С эпохи позднего неолита на первичном уровне были освоены такие природные материалы как керамика, камень, дерево, а также техники их декорирования (резьба и роспись). В эпоху Шан, когда в совершенстве была освоена техника бронзового литья, уже можно говорить о сформировавшейся устойчивой системе использовавшихся в украшении архитектуры материалов и техник их обработки, ставших в Китае на многие тысячелетия основными.

2. Начиная с эпохи Южных и Северных династий, с постепенным усовершенствованием техники возведения деревянных конструкций металлические элементы утрачивают первоначальную функцию укрепления, все более приобретая декоративное репрезентабельное значение. Это металлические пагоды и элементы таша в завершении буддийских пагод и монументов. В период позднего Средневековья из металлического декора в основном остались только четыре вида: клепальные гвозди для украшения дверей (мэньдин), элементы пушоу (стукальца на двери), металлическая

облицовка дверей и окон, а также декоративная скульптура, украшавшая дворцовые и культовые сооружения. Начиная с эпохи Тан, металлические элементы архитектурного декора отливают не только из бронзы, но и из чугуна. В позднее Средневековье металлический декор постепенно заменяет резьба по дереву, живопись и позолота, а техника бронзового литья в основном используется для отливки декоративной скульптуры.

3. Начиная с эпохи поздней Западной Чжоу керамический декор играл все более значимую роль в различных типах китайской архитектуры. Главный пластический акцент в дворцовых теремах и павильонах переносится на крышу, что стимулировало развитие разнообразного декора керамической черепицы. Со времени Западной Чжоу появляется карнизная черепица с тиснеными цветочными и геометрическими узорами, однако, в целом формы декора все еще были относительно примитивными. Время от периода Весен и Осеней до эпохи Цинь-Хань является периодом стремительного развития черепичного декора. Карнизная черепица того времени частично уже обладала довольно искусными рельефными орнаментами, а коньковая черепица крупного размера покрывалась орнаментами целиком. В эпоху Восточной Хань среди устанавливаемых в передних частях главных и вертикальных коньков начала проявляться тенденция загибания кровли кверху, что привело к их пластическому оформлению скульптурным элементом «чивэй», напоминавший рыбий хвост. К концу эпохи Северных династий – началу династии Суй сформировался вертикально стоящий чивэй с рыбьим хвостом, загнутым к центру крыши. В средний период династии Тан чивэй стал превращаться в рыбу-дракона, похожую на козерога. К концу династии Тан и эпохи Пяти династий на теле дракона начали появляться узоры в виде чешуи, а в эпоху Сун форма рыбы-дракона стала переходить в устойчивую форму только дракона. К эпохе Сун окончательно оформляется декоративное оформление коньков крыш со скульптурным декором изошоу, унаследованное от периода правления

династии Юань. При династии Мин цзошоу стал неотъемлемой системой глазурованного декора крыш, был стандартизован, сохраняя при этом детальную проработку и пластическое совершенство. В эпохи Мин и Цин декоративный элемент цзошоу представлял собой скульптурную группу, которая состояла в общей сложности из 11 образов, установленных на главных коньках кровли. Следуя общей стилистической линии развития, в эпоху Цин пластическая моделировка скульптур становится обобщеннее и грубее.

4. Покрытие черепицы глазурью появился в ранний период Западной Хань. Широкое использование глазурованной черепицы, вероятно, началось в ранний и средний периоды Северной Вэй. От времени династии Суй до династий Сун, Ляо и Цзинь орнаменты на карнизной черепице стали более реалистичны и использовались в качестве основного декора. Техника глазурования в этот период также развилась до сравнительно зрелой формы: краски стали более намыщенными, основными цветами были синий, зеленый и желтый. Кроме того, размер глазурованных элементов увеличился, техника исполнения стала более искусной, детали проработаны более тщательно. В эпоху Тан и, особенно в период позднего Средневековья в связи с совершенствованием техники глазурования цвет, орнаменты глазурованной черепицы становились все более разнообразными, а деление на ранги все более структурированным. Например, желтая глазурованная черепица с орнаментом в виде дракона в эпохи Мин и Цин уже становится декором только императорского дома. В эпохи Мин и Цин также широко использовалась техника облицовки глазурованными элементами, которые можно разделить на 2 вида: первый – подражающий орнаментам росписи на деревянных балках, главным образом использовавшийся в обрамлении мемориальных арок и притолок ворот во дворцах; второй – покрывающий глазурью крупные барельефы на декоративных стенах-экранах, разделяющих архитектурное пространство. Таким образом, окончательно оформляется

тенденция к локализации глазурованного керамического декора в виде отдельных керамических вставок и панно.

5. Керамической плиткой впервые стали покрывать полы, по видимому в поздний период Западной Чжоу. Отрезок времени от периода Весен и Осеней и Сражающихся царств до династий Тан и Сун является пиковым в развитии напольной плитки с орнаментами простых геометрических узоров, а также искусно выполненных композиций с изображениями животных, цветов и трав. После эпохи Сун практика выкладывания пола плиткой в строениях высокого ранга все еще существовала, однако с установлением правила застилать полы коврами, ее поверхность уже была гладкой, отшлифованной до блеска. Использование стенового облицовочного кирпича в наземных сооружениях началось позднее, чем использование напольной плитки. До самой Восточной Чжоу не было практики облицовывания стен кирпичом, в этот период главным образом из него выкладывали фундаменты и возводили погребальные камеры. Вплоть до эпохи Сун стеной кирпич с резным декором украшал стены погребальных камер. В технологии декорирования кирпичной кладки в Китае сложились свои особенности. Сначала выкладывали кирпич, а затем, независимо от сетки кирпичной выкладки на ней вырезали рельеф. В эпоху династий Сун, Ляо и Цзинь резной кирпич стал в большом количестве использоваться при постройке пагод и гробниц. Во времена династий Мин и Цин элементы с резьбой по кирпичу утратили те места, где они могли бы использоваться, и их можно было увидеть только на некоторых буддийских пагодах и безбалочных дворцах. Выразительные возможности резьбы по кирпичной кладке основывались на графике четкого линейного рисунка, демонстрируя стилевое единство с живописью тушью на свитках.

6. Согласно историческим записям, использование декоративной резьбы по дереву, очевидно, началось в период Весен и Осеней. Резной декор в это время располагался на отдельных частях балок и концах выступающих

элементов архитектуры. К эпохе Хань уровень технологии возведения деревянных конструкций повысился. Появились оконные переплеты различных форм и резные потолочные кессоны, устанавливаемые по частям. Позднее, до эпохи династии Сун, искусство деревянных конструкций непрерывно совершенствовалось. Период Сун можно рассматривать как начало апогея в эволюции резного деревянного декора. В это время его использовали на балюстрадах, потолочных досках, дверях и окнах, резьбой украшали деревянные колонны. В эпохи династий Юань и Мин осуществлялось дальнейшее развитие резного деревянного декора. Формы дверей, окон и оконных переплетов получили новые стандарты, а структура различных деревянных «чжао» (перегородок, использовавшихся для изоляции и разделения внутреннего пространства помещений) стала более сложной, узоры – более роскошными и разнообразными. Технология усложнилась, появляется составная резьба, которая к тому же обладала высоким художественным и технологическим уровнем. Такое широкое распространение резного деревянного декора в эпоху позднего Средневековья объясняется строгим правилом украшать живописными расписными композициями только архитектуру в ансамблях императорских резиденций, а также культовую архитектуру, поэтому аристократия и чиновники высшего ранга украшали свои строения резными деревянными рельефами. Комбинирование потолочных досок пинци и кессонов с различными резными горельефами стало обычной практикой во дворцах и храмах высокого ранга того времени Мин и Цин.

7. Живописный декор является одной из самых древних форм декорирования китайской архитектуры. В начале своего зарождения он развивался синхронно с расписной керамикой. Живописный декор в период Весен и Осеней можно поделить на два основных вида, роспись стен и деревянных конструкций. Первый являлся наследием древних техник, а второй, очевидно, является продолжением искусства изготовления

лакированной посуды. В этот период живописный декор стен включал в себя три вида: окрашивание одним цветом отдельных архитектурных элементов, орнаментальная роспись и стенопись – многофигурные композиции. От позднего периода Сражающихся царств до ранней эпохи Цинь-Хань стенопись уже обладала достаточно высоким художественным уровнем: композиции включали большое количество фигур, элементы архитектуры и пейзажа. Что касается декоративных узоров, то проводя аналогии с орнаментами на лакированной посуде, они, очевидно, были довольно стилизованными и представляли различные вариации облачного узора. В системе живописного архитектурного декора от эпохи Вэй-Цзинь до династий Суй и Тан намечается тенденция выделения стенописи в самостоятельную область монументально-декоративной росписи. Однако это относилось только к дворцовым и другим светским наземным сооружениям, в пещерных храмах и гробницах продолжали сочетать орнаментальные росписи со стенописью. Начиная с эпохи Сун, классификация и выполнение полихромной росписи, сопоставления цветов и цветовой окраски были стандартизованы, места расположения живописного декора варьировались в зависимости от типа зданий и вида полихромной росписи. Эпоху Юань можно считать важным переломным периодом в формировании живописного декора. Колорит полихромной росписи главным образом переходит к холодным оттенкам синего и зеленого, а места расположения декора в архитектуре постепенно сократились до балок, капителей колонн доугунов. Появляется новый прием цветовой градации, за счет которого передавали оптические эффекты своеобразных «переломов» орнаментальных композиций, создавая иллюзию объемно-пространственных элементов декора. Полихромная роспись династии Мин продолжала развиваться на основе росписи династии Юань, постепенно она становится ведущей техникой декорирования балок и потолков. В эпоху Мин это уже высоко стандартизованная и поделенная на ранги система на основе сине-зеленого колорита и росписи сюаньцзы (в виде закручивающихся розеток цветков). В

эпоху Цин окончательно оформились два вида расписного декора – хэси и сучжоуская полихромная роспись. По сравнению с эпохой Мин, здесь использовалось большее количество золота, разновидности орнаментов были более разнообразными, а цвета более роскошными. Однако, следуя закату феодального общества, начиная со среднего периода династии Цин, искусство полихромной росписи также шло к упадку, что выразилось в более механической и грубой стилизации орнаментальных мотивов, композиционной перегруженности и чрезмерной цветовой насыщенности.

8. В древнем Китае часто используемыми камнями для декоративной отделки были светло-серый гранит и белый мрамор. В силу своих свойств эти виды камня было трудно подвергать глубокой обработке обычными бронзовыми, а позже, железными инструментами. Поэтому даже в эпоху Сражающихся царств и раннюю эпоху Цинь-Хань крупных фундаментов зданий, украшенных невысоким каменным рельефным декором, было немного. В эпоху Западной Хань с широким распространением и усовершенствованием железных инструментов начала появляться крупногабаритная монументально-декоративная скульптура, однако, пластическая моделировка скульптур была весьма простой и обобщенной. В эпоху Восточной Хань декор в виде рельефной резьбы по камню использовался главным образом в гробницах в технике очень низкого барельефа или углубленного рельефа. С распространением буддизма искусство резьбы по камню получило стремительное развитие, а декор в виде невысоких барельефов во множестве украшал пещерные храмы, фундаменты зданий, основания колонн, устои дверных шарниров и двери погребальных камер. Техника выполнения резьбы по камню в эпоху Южных и Северных династий была искусной, движения фигур – живыми и выразительными, оформление деталей узоров – тщательным. Это заложило основу для последующего массового использования техники резьбы по камню в области декора зданий. После эпох Суй и Тан резьба по камню развивалась в сторону

большой реалистичности и детализации. Зафиксировалось и расположение каменных рельефов в архитектуре. Подобный декор покрывал ступени дворцов, фундаменты, балюстрады, основания колонн. Широко использовали каменный рельефный декор в оформлении буддийских пагод. По-прежнему каменные рельефы были главным декором в оформлении гробниц, где обязательными стали рельефные композиции на воротах подземных дворцов, стенах и сводах погребальных камер. Эпоха династии Сун является временем стандартизации и систематизации декоративной резьбы по камню, а в последующие эпохи Мин и Цин на ее основе наблюдается тенденция к большей детализации и композиционной насыщенности при сохранении выразительности линейного рисунка.

9. Общей тенденцией различных материалов архитектурного декора Китая являлось стремление к полихромии. Со временем эта тенденция все более нарастает. При выборе цвета в китайском архитектурном декоре обычно руководствовались традиционной китайской пятицветной системой: красный, желтый, синий (темно-синий, зеленый, фиолетовый), белый и черный. Эти пять цветов соответствовали пяти стихиям (элементам) в даосизме: красный символизировал огонь, желтый – землю, синий – дерево, белый – металл, черный – воду. Во времена разных династий наблюдаются приоритеты в использовании отдельных цветов: во времена династии Цинь почитали стихию воды, поэтому главным был черный цвет, а при династии Хань почитали стихию огня, и поэтому ведущим был красный цвет. Однако, к эпохе династий Сун и Тан принадлежащие пяти стихиям красный и желтый цвета также стали цветами высокого ранга, синий и зеленый немного уступали им, а белый и черный стали цветами самого низкого ранга.

Развитие традиционной китайской архитектуры имеет долгую историю, насчитывающую более 7000 лет, от эпохи неолита до Китайской Республики (1912 г.). Говоря в целом, это был процесс, идущий от примитивности к совершенству, от простоты к сложности. Существовало пять видов широко

используемых материалов декора: металл, керамика, резьба по дереву, роспись и резьба по камню, что является результатом непрерывного увеличения производительных сил общества и постоянного совершенствования техник и искусства декорирования архитектуры, а также неизбежным выбором, рожденным уникальным географическим положением и культурной средой Китая. Наряду с развитием собственных традиций в разные исторические периоды китайское искусство впитало большое количество декоративных мотивов, приемов и техник декорирования других цивилизаций. Однако, традиционность, свойственная китайской культуре, сказалась и в том, что каждый вид декора в большей или меньшей степени подвергался влиянию приходящих извне культур и религий, но в процессе адаптации и собственного развития постепенно интегрировал эти внешние факторы в свою архитектурную систему, отмеченную устойчивостью в формообразовании, конструктивной основе использованных материалов и принципов в области архитектурного декора. Достаточно сказать, что даже в экстерьере архитектуры китайских мечетей эти принципы декоративного оформления сохраняются.

Автор надеется, что данная работа сможет стать фундаментом для дальнейших исследований традиционного китайского архитектурного декора и предоставит практические идеи для его интеграции в современную архитектуру.

Библиография

Литература на русском языке

1. Архитектура Китая: два взгляда / Росс. Акад. Архитектуры и строительных наук, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, Архитектурный институт пекинского университета Цинхуа. – СПб: Нестор-История, 2013 – 345 с.
2. Ащепков Е.А. Архитектура Китая. Очерки. – М.: Госстройиздат, 1959. – 367 с.
3. Варова Е.И. Концепция единства человека и природы в культовой архитектуре Китая на примере храмовой архитектуры северо-востока Китая. Диссертация кандидата искусствоведения. – Барнаул, 2017. – 177с.
4. Ворсина О.А. Храмовая архитектура Китая в идеографике образов иероглифа. Диссертация кандидата искусствоведения. – Барнаул, 2013. – 171 с.
5. Денике Б.П. Китайская архитектура. – 1935. –
6. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 6-ти томах / гл. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Восточная литература, 2006-2010. – 5504 с.
7. Искусство китайской архитектуры /С.А.Комиссаров и др. Науч. Ред. А.А. Кулагин. – Новосибирск: Федеральное агенство по образованию, Новосибирский университет, 2011. – 227 с.
8. Кравцова М.Е. История культуры Китая. – СПб: Лань, 2003. – 415 с.
9. Кравцова М.Е. История культуры Китая. – СПб: Лань, Триада, 2004. – 960 с.
10. Конрад Н.И. Запад и Восток. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
11. Лоу Цинси. Традиционная архитектура Китая / пер. Чжэн Яохуа. – Пекин: Межконтинентальное издательство Китая, 2002. – 175 с.

12. Лоу Цинси. Двадцать лекций по древней архитектуре Китая / пер. Хуан Юань, М. Шевченко, А. Руденко. – М: Изд-во Ассоц. Строит. Вузов, 2010. – 391 с.
13. Лучкова В.И. Традиционная жилая архитектура Китая. Хабаровск, 2013. – 117 с.
14. Малявин В.В. Китай в XVI – XVII веках. Традиции и культура. – М.: Искусство, 1995. – 288 с.
15. Малявин В.В. Китайская цивилизация. – М.: Астрель, АСТ, Издательско-продюсерский центр «Дизайн. Информация, Картография», 2001. – 632 с.
16. Малявин В.В. Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / пер. и сост. В.В. Малявин. – М.: Люкс, МСТ, Астрель, 2004. – 432 с.
17. Муриан И.Ф. На перекрестке культур. Китай, Индонезия, Непал, Япония. – М: ГИИ, 2011. – 472 с.
18. Неглинская М.А. Китайский стиль Цинского двора (1644-1911) и европейский предмодернизм. – М., 2018. – 431 с.
19. Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662-1795). – М.: Спутник+, 2012. – 478 с.
20. Непомнин О.Е. История Китая. Эпоха Цин. – М.: Институт востоковедения РАН, Восточная литература, 2005. – 712 с.
21. Песчанская Е.В. Китайские благожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин. Диссертация кандидата искусствоведения – Барнаул, 2013. – 189 с.
22. Хань Линь Фэй. Традиции в современной китайской архитектуре. Опыт осмысления традиционных форм в архитектуре Китая 1976-1996 гг. Автореферат дисс...кандидата архитектуры: 18.00.01. – М., 1998. – 24 с.

23. Чжао Инна. Архитектурно-художественная и предметно-пространственная среда традиционного китайского жилища Сыхэюань XIII-XIX вв. Автореф. Дисс. Канд. Искусств. М.: 2012. – 26 с.
24. Чжан Юйхуань. Древнекитайская архитектура: ответы на сокровенные вопросы / пер. Ж.Е. Оспановой. – М.: Восток-Бук; Пекин: Шанс, 2014. – 313 с.
25. Энциклопедия Восточного символизма / сост. К.А. Вильямс – М.: Изд-во ассоц. Дыховн. Единении «Золотой век», 1996. – 424 с.

Литература на китайском языке

26. Ван И. Комментарий к Чу Цы//Шанхай:Шанхай древняя книга,2017 (王逸. 楚辞章句//上海: 上海古籍出版社, 2017年)
27. Ван Фучжунь. Оборудование и технология литья. 2013/2. (王福淳.古代大型铜塔和铜塔刹//铸造设备与工艺, 2013/2)
28. Ван Чжиюн. Исследование архитектурного декора храма Конфуция в городе Цюйфу провинции Шаньдун // Магистерская диссертация: Куньмин, Технический университет. 2010. (王智永.曲阜孔庙建筑装饰研究//硕士论文: 昆明理工大学, 2010)
29. Ван Чжунцзе. Попытка обсуждения формирования развития о полихромной росписи “хэси” // Музей Гугун. 1990/3 (王仲杰. 试论和玺彩画的形成与发展//故宫博物院院刊: 1990/3)
30. Ван Юнпин. Иерархия глазурованного декора зданий династии Мин // Китайская традиционная архитектура и сады. 1989/4 (汪永平. 明代建筑琉璃的等级制度//古建园林技术: 1989/4)
31. Гао Бо. Начальное исследование техники резьбы ханьских каменных барельефов в области Хэнань, Шаньдун, Цзянсу и Аньхуэй. Магистерская

- диссертация. – Чжэнчжоу университет. 2011 (高博.豫鲁苏皖汉画像石刻技法初探//硕士学位论文: 郑州大学, 2011)
32. Гао Цзыци. Об архитектуре “Цюэ” в эпоху Цинь-Хань. Докторская диссертация. Сиань, Академия Художеств. 2013 (高子期.秦汉阙论//博士学位论文: 西安美术学院 2013 年)
33. Гао Ян. Традиционный архитектурный декор Китая. – Тяньцзинь: Литературное издательство Байхуа. 2009 (高阳.中国传统建筑装饰//天津: 百花文艺出版社, 2009).
34. Гробница Ань Цзя Северной династии Чжоу. Институт археологии провинции Шэньси. – Пекин: Издательство Памятников культуры. 2003 (陕西省考古研究所.西安北周安伽墓//北京: 文物出版社, 2003)
35. Гробница короля царства южного Юэ в династии западной Хань. Гуанчжоу, управляющий совет памятников культуры, Археологический исследовательский институт при Академии общественных наук КНР, Музей провинции Гуандун. – Пекин: Издательство “Памятники культуры”, 1991 (广州市文物管理委员会, 中国社科院考古研究所, 广东省博物馆 编著.西汉南越王墓//北京: 文物出版社 1991 年)
36. Гулян Чи, Фань Нин, Ян Шисюнь. Гулян Чжуань (Анналы Гулян). Пекин: Пекинский университет, 1999 (谷梁赤、范宁(晋)注、杨士勋(唐)疏.春秋谷梁传注疏//北京: 北京大学出版社, 1999 年)
37. Дай Усань(Комментарии).Каогунцзи:Записки об исследованиях ремесел//Цзинань:Шаньдун фотогазета.2003.1 (戴吾三注释.考工记图说//济南: 山东画报出版社 2003 年 1 月)
38. Дин Яо. Архитектурная полихромная роспись в восточном храмовом зале монастыря Фогуан-сы (гора У-Тай) // Культурные памятники. 2015/10 (丁垚. 佛光寺东大殿的建筑彩画//文物: 2015/10)

39. Дуань Вэньдэ. Полное собрание китайской Дуньхуанской стенописи. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньского Народного Искусства. 2006 (段文杰.中国敦煌壁画全集//天津:天津人民美术出版社, 2006)
40. Дун Жуй. Исследование технологий изготовления пустотелого кирпича и выполнения изображений на нем, династия Хань. Докторская диссертация. Китайский центральный художественный институт. 2013 (董睿.汉代空心砖的制作工艺与画像构成//博士论文:中央美术学院 2013)
41. Институт археологии и памятников культуры провинции Ляонин. Нюхэлян: доклад о раскопках руин культуры Хуншашь. – Пекин: Культурные памятники. 2012 (辽宁文物考古研究所.牛河梁:红山文化遗址发掘报告//北京:文物出版社, 2012)
42. Институт археологии провинции Шаньси и города Тайюань. Гробница Дуньань-короля Северной династии Ци Лоу Жуй. – Пекин. Издательство Памятники культуры. 2006 (山西省考古研究所、太原市文物考古研究所.北齐东安王娄睿墓//北京:文物出版社, 2006)
43. Институт памятников культуры провинции Хэнань. Дахутин ханьские гробницы в уезде Мисянь. – Пекин: Памятники культуры. 1993 (河南文物研究所.密县打虎亭汉墓//北京:文物出版社, 1993)
44. Инь Сяцин. Исследование каменных дверей гробницы и соответствующих вопросов в эпоху северных династий Суй-Тан. Докторская диссертация. Сычуань, университет. 2006 (尹夏清.北朝隋唐石墓门及其相关问题研究//博士论文:四川大学, 2006)
45. Ито Тюта (Япония). Декор древней китайской архитектуры. – Пекин. Издательство строительной промышленности Китая. 2006 (伊东忠太.中国古建筑装饰//北京:中国建筑工业出版社, 2006).

46. Кун Инда, Ли Цзи Чжэн. Правильное толкование Ли Цзи//Пекин:Пекинский университет. 1999 (孔颖达.礼记正义//北京:北京大学出版社, 1999)
47. Ли Вэньцзюань. Исследование и анализ истока китайского украшения в виде головы животного с кольцом в зубах (Пушоу-Сяньхуань). Диссертация магистра Сучжоу, университет. 2010 (李文娟.中国铺首衔环源流探析//硕士学位论文:苏州大学 2010年)
48. Ли Даюань (автор) Чэнь Цяо-и (корректур).Шуйцзин Чжу(Комментарии к “Книге вод”)//Пекин: Издательство Книга Китая 2007 (酈道元 著, 陈桥驿 校.水经注校证//北京: 中华书局 2007年)
49. Ли Даюань. Канона водных путей с комментариями (Северная Династия Вэй):
<https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%B0%B4%E7%B6%93%E6%B3%A8/13>
(酈道元.水经注:
<https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%B0%B4%E7%B6%93%E6%B3%A8/13>)
50. Ли Ин-ин. Исследование терракотовых теремов, обнаруженных при раскопах в двух столицах (Сиань и Лоян) эпохи Хань. Магистерская диссертация. Пекинский архитектурный университет. 2010 (李樱樱.汉代两京出土陶楼建筑研究//硕士学位论文:北京建筑工程学院 2010年)
51. Ли Иннань. Исследование узоров каменных животных с рогом в гробницах южных династий в области Даньян. Магистерская диссертация. Нанкин, художественный институт. 2016 (酈英南.丹阳地区南朝陵墓有角石兽纹饰研究//硕士学位论文:南京艺术学院, 2016)
52. Ли Лукэ. Декор каменной пещеры Юйлинь в поздний период Тангутского царства в уезде Аньси (Гуачжоу) провинции Гансу // Исследование Дуньхуан. 2008/3, 2008/4 (李路珂.甘肃安西榆林窟西夏后期石窟装饰及其与宋《营造法式》之关系初探//敦煌研究: 2008/3, 2008/4)

53. Ли Лукэ. Начальное исследование сунской полихромной росписи в зале монастыря Кайхуасы в городе Гаопин провинции Шаньси // Традиционная китайская архитектура и сады. 2008/3 (李路珂.山西高平开化寺大殿宋式彩画初探// 古建园林技术: 2008/3)
54. Ли Мань. Исследование традиционного декоративного искусства – резьба по кирпичу северных районов Китая. Магистерская диссертация. Хэбэй, научно-технический университет. 2015 (李曼.北方地区传统砖雕的装饰艺术研究//硕士学位论文: 河北科技大学, 2015)
55. Ли Сун. Тяньшу (Дубхе): форма монумента в древнем Китае // Изящные искусства. 1985(4) (李松.天枢——我国古代一种纪念碑样式//期刊论文《美术》, 1985年第4期)
56. Ли Сысы. Исследование погребального инвентаря архитектуры в эпоху Хань. Магистерская диссертация. Китайская центральная академия художеств, 2012 (李思思.汉代建筑明器研究//硕士学位论文: 中央美术学院 2012年)
57. Ли Цзе (эпоха Сун), Ли Лукэ. Исследование полихромной росписи в трактате «Инцзао Фаши». Нанкин. Издательство Южно-восточного университета. 2011 (李诚【宋】、李路珂.营造法式彩画研究//南京: 东南大学出版社, 2011年).
58. Ли Цзе (эпоха Сун), Лян Сычэн. Комментарий к трактату «Образцы строительства». – Пекин. SDX Объединенная издательская компания. 2013 (李诚【宋】, 梁思成注.营造法式注释//北京: 生活读书新知三联书店, 2013)
59. Ли Цзе (эпоха Сун), Тао Сян. Иллюстрации к трактату «Образцы строительства». – Пекин. Издательство строительной промышленности

- Китая. 2007 (李诚【宋】、陶湘.营造法式图样//北京: 中国建筑工业出版社, 2007)
60. Ли Цюаньцин. Глазурованная черепица династии Мин, анализ элементов в форме животных // Китайская традиционная архитектура и сады. 1990/1 (李全庆.明清琉璃瓦、兽件分析//古建园林技术: 1990/1)
61. Ли Яли. Исследование иконографии архитектуры в Ханьских каменных барельефах. Докторская диссертация. Цзилиньский университет. 2015(李亚利.汉代画像中的建筑图像研究//博士论文:吉林大学 2015)
62. Линь Мэйцунь. Источник искусства императорской резьбы по камню в эпоху Юань // Запретный город. 2008/6. С., 2008/7 (林梅村.元宫廷石雕艺术源流//紫禁城: 2008/6,2008/7)
63. Лоу Цинси. Пять книг о декоре древней китайской архитектуры. Пекин. Издательство Университета Цинхуа. 2011(楼庆西.中国古代建筑装饰五书//北京: 清华大学出版社, 2011).
64. Лун Чу-и. Исследование искусства официальной полихромной росписи на поперечных балках зданий эпохи Цин. Магистерская диссертация. Хунань. Технический университет. 2015 (龙楚怡.清代官式梁枋和玺彩画艺术研究//硕士论文: 湖南工业大学, 2015)
65. Лю Дакэ. Обзор глазурованного искусства в эпоху Мин и Цин // Китайская традиционная архитектура и сады. 995/4, 1996/1 (刘大可.明,清官式琉璃艺术概论 //古建园林技术: 1995/4, 1996/1)
66. Лю Дакэ. Технология обработки черепицы и каменных элементов китайской древней архитектуры. Пекин. Издательство строительной промышленности Китая. 1993 (刘大可.中国古建筑瓦石营法//北京: 中国建筑工业出版社, 1993) .

67. Лю Дуньчжэнь. История древней китайской архитектуры. – Пекин: Издательство строительной промышленности Китая. 2008 (刘敦楨.中国古代建筑史//北京: 中国建筑工业出版社, 2008).
68. Лю Сян (автор), Сян Цзунлу (комментарии). Шоюань: сад историй//Пекин: Чжунхуа книжная компания. 1987 (刘向 著, 向宗鲁校对. 说苑校证//北京: 中华书局 1987 年)
69. Лю Сянюй. Исследование архитектуры монастыря Хуа-янь-сы и храмового зала “Бо Цзя Цзяо Цан” в городе Датун. Докторская диссертация. Тяньцзинь университет. 2015 (刘翔宇.大同华严寺及薄伽教藏殿建筑研究//博士论文: 天津大学, 2015)
70. Люй Южэнь перевод и комментарии Чжоу Ли. Эtiquette династии Чжоу//Чжэнчжоу: Чжунчжоу древняя книга, 2004 (吕友仁 译注.周礼译注//郑州: 中州古籍出版社, 2004)
71. Лян Сычэн. Исследование ворота монастыря Дулэ-сы в уезде Цзисянь//Сборник Общества китайского архитектурного исследования Том третий 2 часть (梁思成.蓟县独乐寺山门考//中国营造学社汇刊第3卷第2期)
72. Ляо Цзиньминь. Исследование искусства Цюэ эпохи Хань. Магистерская диссертация. Южно-восточный университете. 2011(廖巾敏.汉阙艺术研究//硕士学位论文: 东南大学, 2011)
73. Ма Бинцзяня. Китайская древняя архитектурная деревообрабатывающая технология. – Пекин: Научное издательство. 1991(马炳坚.中国古建筑木作营造技术//北京: 科学出版社, 1991)
74. Ма Сяолин. Исследование гробниц согдийцев в Китае от Северных династий до эпохи Суй-Тан. Докторская диссертация. Северно-западный университет. 2015(马晓玲. 北朝至隋唐时期入华粟特人墓葬研究//博士论文: 西北大学, 2015)

75. Ма Сяохэ. Исследование эпитафии персидского вождя Арохань в эпоху Тан(История китайско-иностранных отношений: новые исторические материалы и вопросы)//Пекин: Научный пресс, 2004 (马小鹤.唐代波斯国大酋长阿罗憾墓志考《中外关系史: 新史料与新问题》//北京: 科学出版社, 2004)
76. Мидзуно Сэйити, Нагахиро Тосио. Исследование пещеры Лунмэнь в городе Лоян провинции Хэнань. – Токио: Гото фотостудия. 1941(水野清一, 長広敏雄.河南洛陽竜門石窟の研究//東京:座右宝刊行会 1941)
77. Мидзуно Сэйити, Нагахиро Тосио. Каменные пещеры Юньган. – Киото. Исследовательский центр гуманитарных наук при Киотском университете. 1951-1956 (水野清一, 長広敏雄 雲岡石窟:西曆五世紀における仏教寺院の考古学的調査報告//京都: 京都大学人文科学研究所 1951-56)
78. Мо Ди. Мо-Цзы//Чжэнчжоу: Чжэнчжоу древняя книга, 2008 (墨翟.墨子//郑州: 中州古籍出版社, 2008)
79. Мо Сюецзинь. Исследование архитектурной полихромной росписи двора «Верного князя» (Ли Сючэн) в городе Сучжоу. Магистерская диссертация. Сучжоуский университет. 2008 (莫雪瑾. 苏州忠王府建筑彩画艺术研究//硕士学位论文: 苏州大学, 2008)
80. Мо Ян. Наследие и обновление: Исследование наземных памятников императорских гробниц южных династий. Магистерская диссертация. Китайский центральный художественный институт. 2012(莫阳. 继承与创新: 南朝帝陵地表遗迹研究//硕士学位论文: 中央美术学院, 2012)
81. Музей провинции Хэнань. Архитектурные терракотовые модели эпохи Хань, найденные в провинции Хэнань. – Чжэнчжоу: Издательство Слона. 2002 (河南博物院.河南出土汉代建筑明器//郑州: 大象出版社, 2002)
82. Мурата Дзироу, перевод Сюе Фань. Краткий исторический очерк китайского архитектурного элемента “чивэй” (хвост совы) // Китайская

традиционная архитектура и сады. 1998/1, 1998/2 (村田治郎【日】, 学凡译.中国鸱尾史略//古建园林技术: 1998/1,1998/2)

83. Научно-исследовательский институт истории естественных наук Китайской академии наук. История древней китайской архитектурной науки и техники. – Пекин. Научное издательство. 1985(中国科学院自然科学史研究所.中国古代建筑技术史//北京: 科学出版社, 1985).
84. Ню Линьлинь. Исследование искусства “терракотового терема” эпохи Хань. Магистерская диссертация. Чжэнчжоу университет. 2015 (牛琳琳.汉代陶楼艺术研究//硕士学位论文: 郑州大学 2015 年)
85. Пань Гуси. Китайская древняя архитектурная история первый том. – Пекин. Издательство строительной промышленности Китая. 1999 (潘谷西.中国古代建筑史 第一卷//北京 中国建筑工业出版社 1999 年).
86. Пань Гуси. Китайская древняя архитектурная история второй том// Пекин: Китайская архитектура&здание 1999 (潘谷西.中国古代建筑史 第二卷//北京 中国建筑工业出版社 1999 年).
87. Переломов. Л. Лунь Юй.//М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001
88. Пэн Мэй. Исследование официальной архитектурной полихромной росписи в период ранней династии Мин. Магистерская диссертация, Северный политехнический университет Китая. 2013 (彭梅.明早期官式彩画研究//硕士学位论文: 北方工业大学, 2013)
89. Су Бай. Байша сунские гробницы. – Пекин. Культурные памятники. 2002 (宿白.白沙宋墓//北京: 文物出版社 2002)
90. Су Бай. Исследование Китайских пещерных монастырей. – Пекин. Культурные памятники. 1996 (宿白.中国石窟寺研究//北京: 文物出版社, 1996)

91. Су Э. Запись Су Э. Источник древней книги:
http://skqs.guoxuedashi.com/wen_1492d/32807.html 001-9b (苏鹗 唐代.苏氏
演义, 古籍来源: http://skqs.guoxuedashi.com/wen_1492d/32807.html 001-
9b)
92. Сун Годин. Бронзовый архитектурный элемент в начале эпохи Шан и его
соответствующие проблемы//Новые археологические открытия и
исследования руин древнего города эпохи Шан в городе Чжэнчжоу
провинции Хэнань с 1985-1992 г. Чжэнчжоу:Чжунчжоу Древние книги
1993.7 (宋国定.商代前期青铜建筑构件及其相关问题//郑州商城考古新发
现与研究 1985~1992. 郑州: 中州古籍出版社 1993 年 7 月)
93. Сунь Дачжан. Архитектурная полихромная роспись древнего Китая. –
Пекин. Издательство строительной промышленности Китая. 2006 (孙大章.
中国古代建筑彩画//北京: 中国建筑工业出版社, 2006)
94. Сунь Жуцзянь, Сунь Ихуа. Полное собрание живописи пещеры Дуньхуан.
– Гонконг: Издательство Коммерческая пресса, 2003(孙儒润、孙毅华.敦
煌石窟全集//香港: 商务印书馆, 2003)
95. Сунь Уцзюнь. Культура и эстетика иконографии гробниц согдийцев в
Китае от северных династий до эпохи Суй-Тан. Докторская диссертация.
Северно-западный университет. 2012 (孙武军.北朝隋唐入华粟特人墓葬
图像的文化与审美研究//博士论文: 西北大学, 2012)
96. Сыма Гуан.Цычжи Тунцзянь(Помогающее в управлении
//Пекин:Китайский мир,2004 (司马光.资治通鉴//北京: 中国和平出版社)
97. Сыма Цянь.Ши Цзи//Ханчжоу:Чжэцзян древняя книга,2000 (司马迁.史记
//杭州: 浙江古籍出版社, 2000)
98. Сюй Гуанци. Полная коллекция стенописей, найденных в Китае. – Пекин.
Научное издательство. 2011 (徐光冀.中国出土壁画全集//北京: 科学出版
社, 2011)

99. Сюй Хуей. Исследование декора конька крыши китайского исторического здания. Магистерская диссертации. Хэнань университет. 2009 (许慧. 中国古建筑屋顶脊饰研究//硕士学位论文: 河南大学, 2009)
100. Сюй Чжэньцзян. Полихромная роспись эпохи Тан и порядок работы полихромной росписи в книге “Инцзао Фаши” // Традиционная китайская архитектура и сады. 1994/1 (徐振江. 唐代彩画及宋《营造法式》彩画制度//古建园林技术, 1994 /1)
101. Сюй Шэнь, Дуань Юйцай (перевод и комментарий). Шовэнь Цзецзы (Происхождение китайских иероглифов)//Шанхай: Шанхай древние книги . 1981.10 (许慎、段玉裁注. 说文解字注//上海: 上海古籍出版社 1981.10)
102. У Вэй. Терракотовый терем эпохи Хань, покрытый зеленой глазурью с опорами в виде человеческих фигур [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page_pc/dzjp/mzyp/hlyrxztl/list1.html
(武玮 . 汉绿釉人形柱陶楼 // 网站论文 :
http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page_pc/dzjp/mzyp/hlyrxztl/list1.html)
103. У Мэй. Исследование порядка производства работ полихромной росписи в книге “Инцзао Фаши” и обследование архитектурной полихромной росписи эпохи Сун. Докторская диссертация. Южно-восточный университет. 2004(吴梅. 《营造法式》彩画作制度研究和北宋建筑彩画考察//博士论文: 东南大学, 2004)
104. У Цинчжоу. Исследование видов таша китайских буддийских пагод, первая часть // Традиционная китайская архитектура и сады. 1994/4 (吴庆洲. 中国佛塔塔刹形制研究(上)//古建园林技术, 1994/4)

105. У Цинчжоу. Исследование вида «таша» китайской буддийской пагоды, вторая часть // Традиционные китайские архитектуры и сады, 1995/1 (吴庆洲. 中国佛塔塔刹形制研究 (下) // 古建园林技术, 1995/1)
106. Фэн Шуанюань. Исследование истоков элемента чивэй // Археология и культурные памятники. 2011/1 (冯双元. 鸱尾起源考 // 考古与文物: 2011/1)
107. Хань Сяонань. Исследование декора захоронений династии Сун. Докторская диссертация. Шаньдун университет. 2006 (韩小囡. 宋代墓葬装饰研究 // 博士论文: 山东大学 2006)
108. Хань Фэй, Шан Ян. Трактат Шан Ян и Ханьфэйцзы // Чанша: Издательство Юелу 2006 г. (韩非、商鞅. 商君书 韩非子 // 长沙: 岳麓书社, 2006)
109. Хоу Жуй. Исследование архитектурных сюжетов ханьских каменных барельефов. Магистерская диссертация. Цзянси педагогический университет. 2013 (侯锐. 汉代画像石建筑题材研究 // 硕士论文: 江西师范大学, 2013)
110. Хоу Сяюй. Исследование искусства ханьских каменных барельефов в области Сюйчжоу. Магистерская диссертация. Сучжоу университет. 2006 (侯晓宇. 徐州汉画像石装饰艺术研究 // 硕士论文: 苏州大学, 2006)
111. Ху Наньсы. Форма и структура дворцового зала Наньсюнь музея Гугун, исследования его реставрации и проектирования. Магистерская диссертация. Университет Цинхуа. 2014. (胡南斯. 北京紫禁城南薰殿建筑形制与修缮设计研究 // 硕士论文: 清华大学 2014 年).
112. Хун Шань. Исследование искусства керамического декоративного элемента «чивэнь» (клюва совы) эпохи Мин и Цин. Магистерская диссертация. – Хунань. Технический университет. 2014 (洪山. 明清时期螭吻艺术研究 // 硕士论文: 湖南工业大学, 2014)

113. Цао Цжэньвэй. Исследование по отдельным эпохам вида хэси полихромной росписи // Сборник Исследование музея Гугун. 2017/1. (曹振伟.和玺彩画形制分期研究//故宫学刊: 2017/1)
114. Цао Чжэньвэй. Исследование по отдельным эпохам императорской сюаньцзы полихромной росписи эпохи Мин и Ци // Сборник Музея Гугун. 2017/4 (曹振伟.明清皇家旋子彩画形制分期研究//故宫博物院院刊: 2017/4)
115. Цао Чжэньвэй. О подборе орнамента «чацзяо». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mp.weixin.qq.com/s/WQ_YaxJ00Kqqpn6sdyeLJg 2016 (дата обращения.....) (曹振伟.彩色祥云天花岔角的设色问题//微信公众号文章 http://mp.weixin.qq.com/s/WQ_YaxJ00Kqqpn6sdyeLJg 文章 2016 年).
116. Цзи Лифан. Исследование Южной архитектурной полихромной росписи. – Нанкин. Южно-восточный университет. 2017 (纪立芳.江南建筑彩画研究//南京: 东南大学出版社, 2017)
117. Цзо Цюмин.Цзочжуань//Чанша:Юелу Пресса. 2006.11 (左丘明.左传//长沙: 岳麓书社 2006 年 11 月)
118. Цзян Гуанцюань. Китайская официальная архитектурная полихромная роспись эпохи Цин. – Пекин. Издательство строительной промышленности Китая. 2005 (蒋广全.中国清代官式建筑彩画技术, 中国建筑工业出版社, 2005)
119. Цзян Гуанцюань. Очерк история разветия китайской архитектурной полихромной росписи // Китайская традиционная архитектура и сады. 2013/3 (蒋广全. 中国传统建筑彩画讲座——第一讲: 中国建筑彩画发展史简述//古建园林技术: 2013 /3)

120. Цинь Бо. Исследование монументальной скульптуры гробниц эпохи Тан: на примере гробницы «Цяньлин». Докторская диссертация. Центральный художественный институт Китая. 2014 (秦波.唐代陵墓石刻研究//博士学位论文: 中央美术学院, 2014)
121. Чжан Синь. Исследование местной архитектурной полихромной росписи в провинции Шаньси. – Тонцзи университет. 2009 (张昕. 山西风土建筑彩画研究//博士学位论文: 同济大学, 2009)
122. Чжан Хайли. Исследование барельефов каменного храма семьей рода У. Магистрская диссертация. Шаньдун университет. 2009(张海丽. 武氏祠画像石研究//硕士学位论文: 山东大学, 2009)
123. Чжан Цзяньвэй. Исследование китайской древней металлической архитектуры. – Нанкин. Южно-восточный университет. 2015 (张剑葳. 中国古代金属建筑研究//南京: 东南大学出版社, 2015)
124. Чжан Цюньжу. Бронзовый архитектурный элемент с орнаментом в виде маски животного. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page_pc/dzjp/mzyp/smwqtjzgj/list1.html, (张俊儒. 兽面纹青铜建筑构件 // 网站文章: http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page_pc/dzjp/mzyp/smwqtjzgj/list1.html 2012 年)
125. Чжан Яньюань. Записки о знаменитых художниках разных эпох (эпоха Тан):<https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%AD%B7%E4%BB%A3%E5%90%8D%E7%95%AB%E8%A8%98/%E5%8D%B7%E7%AC%AC%E5%85%AD> (张彦远. 历代名画记: <https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%AD%B7%E4%BB%A3%E5%90%8D%E7%95%AB%E8%A8%98/%E5%8D%B7%E7%AC%AC%E5%85%AD>)
126. Чжао Дайли. Анализ искусства архитектуры и архитектурного декора династии Ляо—на примере монастыря Хуаянь-сы. Магистрская

диссертация. Тайюань технический университет. 2011 (赵黛丽.从上华严寺看辽代建筑装饰艺术//硕士学位论文:太原理工大学, 2011)

127. Чжао Нань. Исследование архитектурных элементов из коллекции академии пещеры Юньган//Вестник Датунского университета, том 29/6, 2015 г. (赵楠.云冈石窟研究院馆藏建筑构件初步研究//山西大同大学学报 第29卷第6期, 2015年)
128. Чжао Цзяньсян. Исследование искусства архитектурной декоративной резьбы по камню эпохи Юань. Магистерская диссертация. Внутренний монгольский педагогический университет. 2017 (赵建祥.元代建筑石雕艺术研究//硕士学位论文:内蒙古师范大学, 2017)
129. Чжао Юнцзюнь. Исследование захоронений династии Цзинь. Докторская диссертация. Цилиньский университет. 2010 (赵永军.金代墓葬装饰//博士学位论文:吉林大学 2010)
130. Чжу Хунтао. Простой анализ изображенного метода составной кирпичной барельефной стенописи «Семь мудрецов из бамбуковой рощи и Жун Цици». Магистерская диссертация. Китайский центральный художественный институт. 2017 (朱洪涛《竹林七贤与荣启期》砖画表现手法之浅析//硕士学位论文, 中央美术学院, 2017)
131. Чжу Цинцжэн. Источник и развитие клепальных гвоздей и правила в их расположении // Сборник общества китайского Запретного города. Т.5. – Пекин, 2007. С. (朱庆征. 门钉的起源、发展与礼制关系考略//中国紫禁城学会论文集 第五辑, 2007)
132. Чжэн Ляньчжан. Полихромная роспись «сюаньцзы» на дворце «Чжунцуй» (Гугун) в период ранней династии Мин // Музей Гугун. 1983/3 (郑连章. 钟粹宫明代早期旋子彩画//故宫博物院院刊, 1983/3)
133. Чжэн Хун. Исследование традиционной архитектурной полихромной росписи в области Чаочжоу. Докторская диссертация. Южно-китайский

технический университет. 2012 (郑红.潮州传统建筑木构彩画//博士论文: 华南理工大学, 2012)

134. Чжэн Цзесян. Анализ и исследование архитектурных декоративных элементов, обнаруженных при раскопках руинах эпохи Шан в деревне Сяошуанцяо около города Чжэнчжоу провинции Хэнань // Доклад об исследовании древних культур. 2008, №38 (郑杰祥.关于小双桥遗址出土青铜建筑饰器功用的探讨//古代文明研究通讯 2008 年总 38 期)
135. Чэн Цзаньцзюнь. Орнамент “дракон, играющий с жемчужиной” и астрономия // Традиционная китайская архитектура и сады. 1986, №4. (程建军.龙戏珠与天文// 古建园林技术 1986 年第四期)
136. Чэнь Лэй. Исследование архитектурной полихромной росписи эпохи Мин и Цин в провинции Хэнань. Магистерская диссертация. Университет Цинхуа. 2013 (陈磊.河南明清时期建筑彩画研究//硕士学位论文: 清华大学, 2013)
137. Чэнь Цзичунь. Исследование зороастрических элементов в китайском искусстве. Докторская диссертация. Китайский центральный художественный институт. 2006(陈继春. 中国美术中琐罗亚斯德教因素研究: 以南北朝至隋唐石窟、石棺床和丝绸纹样为中心//博士论文: 中央美术学院, 2006)
138. Чэнь Чжанлун. Исследование декора захоронений эпохи Сун на севере Китая. Докторская диссертация. Цзилиньский университет. 2010(陈章龙. 北方宋墓装饰研究// 博士论文: 吉林大学 2010)
139. Чэнь Чжиюн. Начальное исследование древнего архитектурного каменного декора в музее Гугун. Магистерская диссертация. Китайский центральный художественный институт. 2006(陈智勇.故宫古建石作装饰初探//硕士学位论文: 中央美术学院 2006)

140. Шэнь Ли. Исследование стиля монументальных скульптур в гробницах южных династий. Докторская диссертация. Сиань. Художественный институт. 2005(沈琍.南朝陵墓雕刻造型风格研究//博士论文:西安美术学院, 2005)
141. Юань Сянпин. Исследование декоративного элемента пушоу-сяньхуань эпохи Хань. Магистерская диссертация. Южно-восточный университе. 2011(袁香萍.汉代铺首衔环研究//硕士论文:东南大学 2011)
142. Юань Чунься. Исследование глазурованной черепицы и кирпичей, обнаруженных в руинах царства Южного Юэ. [Электронный ресурс]: - Режим доступа: <http://www.kaogu.cn/cn/kaoguyuandi/kaogusuibi/2014/0106/44929.htm>袁春霞. 中国最早的带釉砖瓦——南越国宫署遗址出土的带釉砖瓦研究//网络文章 2014,
143. Юй Чжо-юйнь. Процесс начального построения Запретного города (Гугун) и определение зданий эпохи Мин // Музей Гугун. 1990/3. С. (于倬云.紫禁城始建经略与明代建筑考//故宫博物院院刊, 1990 /3)
144. Ян Куань. Исследование истории устройства китайской древней гробницы. – Шанхай: Шанхай Народ. 2016(杨宽.中国古代陵寝制度研究//上海:上海人民出版社, 2016)
145. Ян Сюаньчжи. Записи о буддийских монастырях Лояна(эпоха северных династий):<https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%B4%9B%E9%99%BD%E4%BC%BD%E8%97%8D%E8%A8%98/%E5%8D%B7%E4%B8%80> (杨銜之.洛阳伽蓝记:<https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%B4%9B%E9%99%BD%E4%BC%BD%E8%97%8D%E8%A8%98/%E5%8D%B7%E4%B8%80>)
146. Ян Тяньюй перевод.Чжоу Ли//Пекин:Шанхай древняя книга,2004 г,стр.666 (杨天宇 译注.周礼译注//上海:上海古籍出版社, 2004年, 666页)

147. Ян Хун, Цзи Лифан. Анализ официальной полихромной росписи эпохи Мин на зданиях музея Гугун // Музей Гугун. 2016/4 (杨红, 纪立芳.紫禁城现存明代官式彩画分期探讨//故宫博物院院刊: 2016/4)
148. Ян Хун. Обследование полихромной росписи монастыря Кайхуа-сы // Запретный город. 2008/11 (杨红. 开化寺彩画踏查记// 紫禁城: 2008 (11))
149. Ян Хунсюнь. Сборник статей архитектурной археологии. – Пекин: Издательство Университета Цинхуа. 2008 (杨鸿勋.建筑考古学论文集//北京: 清华大学出版社 2008 年 2 月)
150. Ян Чжаоми, Сун Лилин. Высказывание Конфуция: перевод и комментарий. Цзинань:издательство Цилу, 2009. С. 128(杨朝明、宋立林.孔子家语通解//济南: 齐鲁书社, 2009,128 页)

Литература на западных языках

151. Mark Aurel Stein. Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan. – Oxford: 1904.
152. Édouard Chavannes. Mission archéologique dans la Chine septentrionale. – Paris: 1913
153. Perzynski. Friedrich. Von Chinas Göttern: Reisen in China. – München: 1920
154. Albert von Le Coq. Chotscho: Facsimile-Wiedergaben der wichtigeren Funde der ersten königlich preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan. – Berlin: 1913