

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ «ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ»

КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
И РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Разработка декоративной композиции «Шань»».

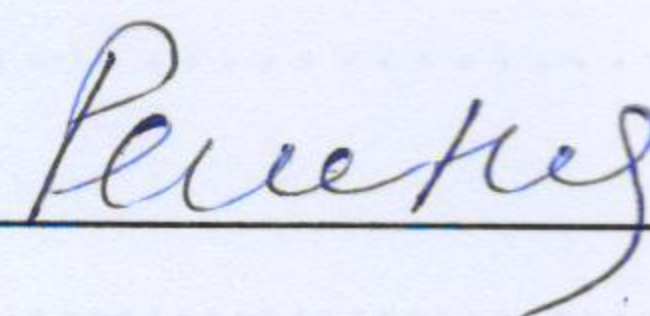
Исполнитель: Вознюк Ольга Валерьевна

Руководитель: старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного
искусства и реставрации живописи

Зенина Татьяна Владимировна

«К защите допускаю»

Заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и реставрации
живописи



(подпись)

Доцент, кандидат культурологических наук, Регинская Наталья
Владимировна

«11» июня 2021 г.

Санкт-Петербург

Оглавление

Введение	3
Глава 1 История китайских символов в искусстве, влияние тайцзицюань на искусство Китая и исследование керамических аналогов	6
1.1 Тайцзицюань - нематериальное культурное наследие, как часть искусства.....	7
1.2 Символика Инь и Ян в искусстве	12
1.3 Значение искусства на этапе зрелости китайской цивилизации. Пять основных элементов китайской философии	16
1.4 История боевого веера. Китайские боевые веера «Шань».....	20
1.5 История керамики в Китае	27
1.6 Отражение принципов китайской философии в керамике Поднебесной Чайная церемония.	36
Глава 2 Процесс создания декоративной композиции «Шань»	38
2.1 Вдохновение перед началом работы	38
2.2 Разработка эскизов	40
2.3 Поиски цвета.....	41
2.4 Создание трех образцов в материале	42
2.5 Создание преддипломного проекта.....	44
Список используемой литературы:	50
Приложение 1	55
Приложение 2	

Введение

*«Когда б владел я целым светом,
Хотел бы веером сим быть:
Всех прохладил бы я зефиром,
И был бы всей вселенной щит...»*

Г. Державин, стихотворение "Веер"

Тема выпускной квалификационной дипломной работы: декоративная композиция «Шань». Источником вдохновения для данного исследования стало внутреннее боевое искусство тайцзицюань, символы китайской культуры и их воплощение в искусстве.

Данная тема выбрана мной с целью показать, сколь интересным может быть взаимодействие различных сфер искусства, даже таких разных, как боевое и изобразительное. Всякое искусство рождается в душе человека, чтобы принести в мир часть души одного, нескольких или даже целого народа людей. Искусство тайцзицюань зародилось в Китае несколько веков назад и до сих пор сохранилось благодаря преемственности поколений.

К сожалению, в современном мире все реже и реже становится явление передачи мастерства от учителя к ученику, не только в Китае, но и во всех странах. Из-за широко распространившейся возможности обучения с помощью веб-технологий, мы все реже обращаемся за помощью к настоящим мастерам дела. Мы часто упускаем из виду тот факт, что информация, полученная из веб-источников, не может дать того, что способен дать учитель ученику, а именно накопленный с годами опыт, передающийся из поколения в поколение. По этой причине настоящих мастеров внутренних китайских боевых искусств остается все меньше и меньше. Несмотря на это 19 декабря 2020 года внутреннее боевое искусство тайцзицюань было внесено в список представителей нематериального культурного наследия человечества. В современном мире все же еще существуют школы, в которые приходят

ученики, жаждущие получить знания и овладеть мастерством древних. Тайцзицюань получил широкое распространение по всему миру, не только в Азии, но и в Европе. Сейчас во многих странах и городах существуют различные школы, изучающие многие стили. Такая школа существует и в нашем городе. Я являюсь учеником трехкратной чемпионки мира по тайцзицюань. Она же в свою очередь проводит много времени в Китае, практикуя свое искусство в горах у подлинных мастеров тайцзицюань. Целью моей работы является воплощение китайской философии внутренних боевых искусств в керамике и изобразительном искусстве. Как одна из древнейших цивилизаций, Китай наполнен удивительными символами и историями, мифами и легендами, которые мне удивительно интересно использовать в создании декоративной композиции.

Перед нами стояли следующие задачи:

1. Изучить символы китайской философии в изобразительном искусстве
2. Создать серию эскизов и зарисовок по данной тематике
3. Выполнить несколько пробных изображений в различных цветовых гаммах
5. Создать макет декоративной композиции
6. Реализовать дипломный проект в материале.

Дипломный проект – декоративная композиция «Шань» предназначен для декорации зала студии ушу и тайцзицюань «WuStyle». Я полагаю, что композиция, несущая в себе историю боевого искусства, вдохновит занимающихся на достижение новых высот, а так же вызовет интерес к

древним истокам и традициям родины тайцзицюань. Кроме того проект выполнен из керамики – одного из самых древних материалов, во все века ценившихся в самой Поднебесной.

Глава 1 История китайских символов в искусстве, влияние тайцзицюань на искусство Китая и исследование керамических аналогов

Где, как и когда возникли китайские символы, используемые в современном мире по всему свету? Что на самом деле означают уже ставшие для нас привычными такие изображения, как Инь-Ян или пять стихий китайской философии? В этой главе мы обратимся к истории Древнего Китая, чтобы найти ответы на вопросы о возникновении китайских символов, и как они находят отражение в искусстве по всему миру.

1.1 Тайцзицюань - нематериальное культурное наследие, как часть искусства

Тайцзицюань, что в переводе с китайского языка означает «Кулак Великого Предела», это внутреннее боевое искусство, которое в наши дни в разных странах понимается по-разному. Зачастую истинный смысл этого искусства искажается, и тайцзицюань воспринимается не иначе, как разновидность гимнастики или же идеальная техника рукопашного боя. Многие люди в современном мире изучают тайцзицюань лишь для того, чтобы открыть в себе секрет силы и могущества. На самом деле эти понятия довольно близки к истине, однако, это не истинный смысл Великого Предела.

В действительности же лишь единицы из всех, кто на протяжении долгого времени не оставляли занятий практиками тайцзицюань, способны разглядеть истинный смысл, не требующий никаких внешних оправданий. Они находятся в постоянном поиске того, что отсутствует, невозможного.

«Занимаясь гунфу, я ищу великое расслабление и великую мягкость, ищу образ пустоты и самоотсутствия, ищу духовной общительности и неизмеримых превращений».

Мастер Ли Ясюань

Китайская традиция показывает нам фантомный мир, который не следует путать с миром фантазий. Этот мир находится по ту сторону сущего и несущего, присутствия и отсутствия [1, 121с.]. В Древнем Китае говорили «Прав тот, кто осознал, что реальный мир намного фантастичнее любого вымысла».

То откуда же на самом деле пришел тайцзицюань, где зародилось это искусство, доподлинно неизвестно. Каждый мастер и каждая школа боевых

искусств хотела присвоить себе право быть наследником или даже основателем тайцзи.

Документально история тайцзицюань прослеживается с середины XIX века. По одной из версий искусство тайцзи пришло вместе с цзянху шуши – людьми «перекати-поле» или, как еще их называли, «умельцами рек и озер» то есть бродягами, принесшими его с собой. По другой версии тайцзицюань зародился в школах даосских монахов, которые передавали мастерство только между собой.[2, 73с.] Согласно древнеримской поговорке «кто ясно мыслит, тот ясно излагает», в тайцзицюань можно сказать, что «кто неясно мыслит, тот неясно излагает». Это в высшей степени правильно по отношению к конкретному предмету, поскольку как и всякое искусство, тайцзицюань каждым человеком воспринимается по своему, и истина его для каждого раскрывается с неведомой другим стороны. Одно из сообщений о возникновении тайцзицюань относится к XVIII в. В нем сказано, что это боевое искусство зародилось в Уяне в соляной лавке, которую держало семейство Ли. В ней и зародился тайцзи, а позднее бел передан в другую семью, откуда он и разошелся по всему Китаю. [3, 90 с.]

Почему же тайцзицюань, в отличии от других схожих боевых техник принято называть искусством?

Истинный мастер тайцзицюань большее внимание уделяет не физическому состоянию, а духовному, он ищет правду жизни. И главное оружие его не боевые приемы и техники, а духовный поиск. В древнем Китае говорили, что тайцзицюань есть познание жизни, возвращение к ее первоуродным источникам, когда человек имел непредвзятый взгляд на вещи. Его мнения не существовало, ничто не влияло на его мысли, и все он видел впервые, все доставляло ему искреннюю радость и вызывало удивление. Потому в тайцзицюань нас учат презреть условности общества и все накопленные знания, уподобляясь младенцу, который еще не начал улыбаться. Иными словами, чтобы постичь смысл тайцзи, человек должен погрузиться в состояние самоотсутствия и предельной простоты. Только так можно ощутить

полный покой. Но в то же время предельная простота есть самое легкое и самое сложное. Мастера тайцзицюань говорят: «Выверни свое нутро, перемени кости», что в буквальном смысле означает оставить все накопленное с годами, освободиться от предрассудков. Оставь все, чтобы все обрести. Здесь есть прямая отсылка к евангельскому завету: получить больше, чем оставил. Китайцы говорили, что мудрый сокрыт для своего времени потому, что он открыт всем временам.[4,118с.]

Таким образом, тайцзицюань есть не набор техник и не просто комплекс упражнений для самообороны, а в первую очередь желание сбросить все надуманное, условное, лукавое в себе и познать самую чистую простоту жизни.[1, 209с.]

Тайцзицюань – это не что иное как специфически китайское облечение единой общечеловеческой правды, которая в культурах разных народов по-разному облачается в слова. Высказанные истины в Евангелие так же очень часто совпадают с тем, что трактует нам тайцзицюань. Существует также много разных стилей, несущих в себе самые разные приемы, но смысл тайцзи един для всех школ. Это поиск дао – Пути. Лао-цзы говорил : «Низкий человек, услышав о дао, смеется над ним. Если бы он не смеялся, это не был бы дао». Из чего мы понимаем сколь сложно постичь дао. От этого слова исходит и понятие даосизм и название монахов «даосскими». Именно среди них по сей день передается от мастера к ученику истинное искусство тайцзицюань.[5, 313,328с.]

Идеология и принципы даосизма в двадцатом веке широко распространились не только в культуре Китая, но и во всем мире. Жизнеспособность даосизма заключается в преемственности поколений и передачи традиций. Идеи даосизма отражаются в даосских школах, институтах, а также в медицине, в сказаниях и мистике, в традиционной философии. Даосизм не просто учение, но еще и образ жизни, доступные не всем. Он учит чувствовать окружающий мир, сопереживать природе и всему,

что населяет землю, поэтому даосизм пронизан музыкальным и поэтическим звучанием. [5, с.386]

Живопись даосских монахов это целая ветка искусства. В даосской живописи выражаются мысли и чувства человека, стремящегося проникнуть в тайны природы и собственного сознания, найти мост, связующий человека и окружающий мир. Нередко в картинах даосских живописцев человек изображен именно в процессе практики тайцзицюань, поскольку большинство приемов этого искусства направлены на единение человека с природой. Форма «журавль расправляет крылья», «столкнуть обезьяну с руки», «погладить гриву дикой лошади». Многие формы отражены в картинах, написанных даосскими мастерами. Дао – Путь, как важная составляющая учения даосизма и тайцзицюань в живописи выступает в роли синтеза жизни природы и человека. Это означает, что философия дао, которая воплощается в живописи, объединяет человека с ритмами природы. А в современном мире, где мы все больше отдаляемся от природы, сохранившиеся подлинники даосской живописи наиболее ценны, поскольку раскрывают перед нами сущность познания окружающего нас мира. [6, 44с.]

Влияние даосизма на живопись наглядно описано такими исследователями как Ван Хунцзянь, Ван Чжаовэнь, Ли Гуйлу, отечественных исследователей Н.А. Виноградской, В.В. Малявина, А.И. Кобзев, а также зарубежных Л. Брам, Дж. Роули, Р. Арнхейм. Так, например, работы А. И. Кобзева- российского историка китайской философии позволяют выявить влияние на китайскую живопись теорий даосской философии. Ван Цзянь в своей работе «Роль даосизма в живописи Китая» отметил, что даосская живопись относится еще и к массовому искусству.

Таким образом, в боевом искусстве тайцзицюань первое место занимает не физическая практика, а именно духовное совершенствование, приобщение к искусству. Человек познает себя, ищет единение с миром. Здесь и появляется первая отсылка к искусству. Во время практики тайцзицюань человек совершенствует свое тело и дух, создает в себе новое существо, очищается,

как глина, теряет всякую форму, а после наполняется новым смыслом и снова превращается в предмет. Разве не похоже это на процесс создания человеком предметов искусства? Не есть ли это самое чудесное превращение, ради которого мы и занимаемся творчеством? Именно эта мысль натолкнула меня соединить два таких прекрасных вида искусств, как боевое и изобразительное, чтобы вместе воплотить их в керамике.

1.2 Символика Инь и Ян в искусстве

Как же изобразить тайцзицюань? Естественно, как только в мире появилось новое искусство, оно вдохновило не только мастеров, изучающих кулачный бой, но еще и художников. Немногие знают, что знаменитый сейчас по всему миру символ Инь-Ян(Приложение 1, рис. 1), пришедший из Китая и так полюбившийся во многих странах, что в конечном счете едва ли не олицетворяет для многих целый Китай, и есть символ тайцзицюань. Иными словами знак Инь-Ян – это изображение Великого Предела.

Рассмотрим сначала сам символ инь-ян, его возникновение и многообразность значений.

По представлению древних китайцев Хаос порождает Небо и Землю, являющиеся началами мироздания, а завершение они находят в человеке. Из всех существ выбран Человек, поскольку он «самый духовный». Как и многие другие древние народы, Китайцы верили, что в основании бытия стоит триада, то есть «три начала» (сань цай), и это Небо, Земля и Человек. Поскольку именно Человек соединяет собой Небо и Землю, он и является центром мироздания. Благодаря Человеку мировой поток бытия замыкается. [7, 50с.]

В космологической теории Китая Хаос, существовавший в начале времен, ничем не отличается от Великого Предела. А Человек в себе совмещает все многообразие мира. Благодаря энергии ци, находящейся внутри всего живого на планете, древние верили, что человек может находить связь с Великим Пределом. А поскольку Вселенная безгранична, то любая ее точка является ее центром, значит, каждый человек и есть центр Вселенной. Потому он и является связующим звеном между Землей и Небом. [7, 87с.]

Ци –энергетическая субстанция мироздания, которая способна принять любую форму. Оно различно всегда и в каждом существе. Ци способно слиться с Мировой Пустотой. Эта энергия хоть и является космической

стихией, но она не может существовать без дыхания живого организма и потому она являет собой большую тайну. Ци называют «изначальным сердцем», которое появляется на свет вместе с живым существом, внутри него. Ци являет собой переход от себя к себе, самопревращение.

Идея вселенского самопревращения, выходит из представлений китайцев о взаимодействии полярных факторов– инь и ян. Традиционная формула гласит, что Ци Неба и Ци Земли собираются и вместе образуют единство, а при разделении образуют инь и ян.[8,26 с.]

Начальным значением инь и ян является темный и светлый склон горы. Однако еще с древних времен эти образы создали длинный ряд космологических символов. Так сила ян соотносится с мужским началом, со светом, небом, теплом, жизнью, левой стороной, а инь – женское начало, то есть соотносится с полярными противоположностями силы ян – с темнотой, землей, холодом, с правой стороной. Но силы инь и ян не являются метафизическими сущностями как, например, противоборство Света и Тьмы. Инь и Ян только показывает саморазличие вещей, где полярные образы вмещают в себя друг друга и в них же и переходят. В этом взаимозамещении всего на Земле нет никакого порядка или смысла, значение здесь имеет именно парность противоположностей. Хотя многие противодействия инь и ян не могут быть сведены друг к другу, тем не менее они могут быть подобны.

Символ Инь и Ян заключен в круг, поскольку форма круга есть образ бесконечности. Волнистая линия, разделяющая круг на две части символизирует Человека, связывающего Небо и Землю. Две части светлая и темная – полярные образы Инь и Ян. Внутри круга симметрично расположены две точки, что говорит о том, что каждая великая сила Вселенной не может существовать без зародыша противоположного начала. Несмотря на то, что две стороны темная и светлая расположены симметрично, они не являются статичными. В круге как бы происходит постоянное движение, перетекание

одной силы в другую. Когда сила Инь достигает своего пика, она готова отступить, встречаясь с силой Ян, а Ян, в свою очередь, отступает достигая Инь.

Не существует такой области китайского искусства, науки или же быта, где не встречалась бы идея двуединства символа инь и ян. Особенно наглядно находит эта идея отражение в китайских традиционных композициях предметов, геометрических фигур, цветов, орнаментов, образов. В них мы видим оптимальное сочетание противоположных тенденций, выражающий гармонию Великого Предела.

Например, вырезанная гора из такого материала как яшма, в форме почки человека. Такой орган как почка ассоциируется с силой инь, а яшма – драгоценный материал в Китае, плод небес, посеянный в земле, относится к высшим воплощениям силы ян. Вот и первое сочетание полярных сил.

Бык выполненный из красного агата и украшающий китайскую шпильку также сочетает в себе обе силы. Бык всегда инь, а красный агат – ян.

Серьги из опала в виде головы тигра, где опал это инь, а тигр – ян.

Считалось, что человеку, носящему на себя украшения, в которых одинаково присутствуют обе силы, легче достичь душевного равновесия.[9, 15 с.]

В пейзажах китайских художников всегда присутствует подвижное равновесие предметов, будь то горы (олицетворение ян) и воды (олицетворение инь), или же олень (сила ян), которые держит в пасти гриб линчжи (сила инь). Такое мифическое животное как дракон, наиболее популярное в китайском искусстве, так же олицетворяет высшее ян, но всегда этот дракон уравнивается в композиции облаками (инь), или даже если изображена только его морда, что тоже являет собой ян, то его чешуя это сила инь.

С периода Сун (960г-1279г) художники создавая картины стремились к единению Инь и Ян, дабы достичь в своих работах всей сущности многообразия и великолепия природы. Элементы Неба(Ян) находили отражение в скалах, деревьях, водопадах, озерах. В качестве элемента Земли на картинах начали изображать человека.[10, 46-49с.]

В моей работе, так же можно увидеть символ Великого Предела. Круг, в который заключена волнистая линия, две симметричные части, перетекающие друг в друга и две симметрично расположенные точки. Темная часть ночь (инь), включает в себя светлый пион (также символ инь, содержащая цвет ян), а светлая часть(ян) включает в себя темное пятно(цвет инь), но символ солнца это ян. Таким образом, обе части не могут существовать без зачатков противоположного элемента.

Формой традиционной монеты в Китае является круг, внутри которого находится квадратное отверстие, что также есть ни что иное, как образ единения Неба и Земли.

Процесс китайской каллиграфии и традиционной живописи (син) строятся на гармонии инь и ян, где в качестве инь выступает тушь, а в качестве ян движения кисти.

Китайские сады создавались на взаимодействии двух полярных сил. Так, рядом ставились деревья или камни в посуде из материалов, олицетворяющих противоположную силу, или же комбинировались цвета таким образом, чтобы поддерживать Инь и Ян. Так, например, красный цвет являет собой высшее Ян, а белый, в свою очередь, высшее Инь.

Сила Ян соотносится со стихией огня, а сила Инь со стихией Воды. Во время соединения Инь и Ян появляются еще две стихии – Металл и Дерево. Эти четыре стадии вместе образуют круг, центром которого является пятая стихия Земля. Мы видим, что Великий Предел развернулся в пятичастную структуру, называемую у **син**. [10, 325, 413 с.]

1.3 Значение искусства на этапе зрелости китайской цивилизации. Пять основных элементов китайской философии

Одна из самых поразительных особенностей цивилизации Китая та, что искусство в этой стране являлось основным способом выражения всей философии и духовной китайской традиции. Поначалу искусство служило лишь выражением основных идей китайской философии и не было высокоразвитым. Главной задачей для творческих деятелей было донесение конкретных понятий до общих масс. Но постепенно, в течение нескольких веков, искусство Китая эволюционировало, и, благодаря мастерству китайских художников и прочих деятелей искусства, достигло невероятных вершин. Так, из примитивных иллюстраций классических текстов и изречений мастеров, искусство превратилось в самостоятельную единицу, и «даже стало более точным и глубоким свидетельством духовного опыта, чем официальные свидетельства и религии».[11, 237 с.]

Особенностью китайской живописи является не натурализм, а напротив, отражение некой воображаемой действительности, символическое изображение. Художники стремились показать всецело внутренний мир. Несмотря на это, картины китайских мастеров кажутся вполне реалистичными. На многих из них вполне точно изображена конкретная местность, пейзаж с точной проработкой деталей и датой создания. Однако, внутри картины мастер всегда оставлял какой-то секрет. Но, что примечательно, не с целью запутать зрителя, а, напротив, чтобы дать ему возможность задуматься и отгадать замысел автора. Внутри всякого пейзажа сокрыта глубина духовного внутреннего мира. Китайские мастера древности говорили, что подлинное в картине вне картины.[6, 67-68с.]

Чжу Цзинсюань в VIII веке пояснял, что истинный творец искусства изображает «то, что не может осветить солнце и луна». В XI веке Го Си – известный художник, сказал, что изображенное в картине подобно сну, наше

сознание различает образы, но наши глаза не могут их увидеть, а уши услышать.[12, 425-426с.]

А следующая фраза, имеющая для предмета моего исследования огромное значение, принадлежит поэту и художнику Хуану Тинзяню, он сказал, что не понимал суть живописи, но после долгих духовных и физических практик, ему открылся истинный смысл искусства, а также великая польза естественности. Здесь и есть прямая отсылка к тому, чему учит нас тайцзицюань. Полной естественности, погруженности в свое душевное состояние, единение с окружающим миром и полное растворение в нем. Из этого становится понятным, что творчество и духовное озарение для китайского мастера является одним и тем же. Обе эти вещи требуют прозрения.[13, 13-18с.] На мой взгляд, нагляднее всего использование образов и символов видно в художественных работах эпохи Сун. В этих пейзажах мы видим бескрайность вечности и значимость человечности в каждом. Основными предметами для изображения выступают горы со своей массивностью и водная гладь, отражающая спокойствие и безмятежность. Весь пейзаж есть символ Пространства, горы – символ формы в Пространстве, а водная гладь – протяженности. А форма и протяженность и есть главные символы Пространства в китайской идеологии.

Конечно, в пейзажах китайской живописи изображались не только горы и воды, но еще и многое другое. Однако, наиболее частыми символами были пять основных первоэлементов или стихий (у син), о которых зашла речь в конце предыдущей главы. Предлагаю рассмотреть их немного подробнее, поскольку эти символы были использованы не только в моей работе, но и во многих стилях и эпохах китайской живописи в целом. [14, 43-48]

Итак, назовем элементы у син еще раз: Небо, Вода, Дерево, Огонь и Земля. Земля, как мы уже выяснили, элемент центра, а Небо, Вода, Дерево и Огонь – четыре стороны света. Каждая сторона света соотносится со временем года, а центр это переходный момент в этом цикле. В у син таким образом показана идея взаимопревращений времени и пространства. С самой древности пять фаз

у син имеют множество разных соответствий. Например, пять планет, пять основных цветов и вкусов, пять нот в музыке, пять родов разных существ, пять основных внутренних органов, пять видов несчастья и счастья. Это указывает на то, что пятерница есть основа общей китайской классификации вещей, связывающей человека и мир.[15, 53-76с.]

Пять фаз есть повсюду, и их взаимодействий может быть очень много. Вода, к примеру, рождает дерево, а дерево рождает огонь, огонь, в свою очередь, землю, земля – металл, а металл снова рождает воду. Существует еще цикл «покорения». Здесь обратное взаимодействие : вода покорила огонь, огонь покорил металл, металл дерево, дерево землю, а земля покорила воду. Символы взаимодействия «Взаимного покорения» я использовала в своей работе. Вода существует прямо рядом с огнем, и в некоторых местах, выходит на первый план, огонь подбирается к металлу, который символизирует меч, он же покоряет дерево, протыкая его, а дерево врастает в землю, земля же вступает в воду.

Как и в модели Инь-Ян, пятифазная система накладывается друг на друга. Энергия Ци проходит через каждую фазу. Дерево это энергия, которая рождается и развивается, Огонь – энергия расширения и излучения энергии, Металл отвердевающая энергия, Вода – энергия сохранения, сбора и утекания, а Земля, как центр, это энергия концентрации всех энергий и стабилизации. Все пять энергий вместе выражают взаимодействие Инь и Ян.

Каждый природный предмет относится к одному из пяти элементов у син, но в нем не только его элемент, но и части четырех остальных. Таким образом, каждый предмет находится в гармонии со всеми пятью элементами. Взаимодействие элементов в древности строилось на строгих математических правилах. Оно использовалось для объяснения многих природных процессов и взаимопереходов. Это использовалось не только в искусстве, но и в философии, медицине. Например, каждому органу в теле человека принадлежал свой элемент.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что для китайской цивилизации модель у син имела большое значение. Поскольку ее элементы встречались повсюду в окружающей природе и в самом человеке, их стали применять не только в философии, медицине и классических трактатах, но и в искусстве. Изобразить теперь противоборство стихий, человека и природы стало намного легче и доходчивее. Что и позволило мастерам достичь поставленной цели, то есть изобразить внутреннее состояние окружающего мира. [16, 112с.]

1.4 История боевого веера. Китайские боевые веера «Шань»

Издревле считалось, что веер, создающий ветер, отгоняет от человека злые силы. Например, у народов Африки веер являлся символом достоинства и власти, в Индии веер был атрибутом таких богов, как бог огня Агни и бога Вишну, в мифологии Японии веер символ императорской власти и безграничной силы. [17,33с.]

Тайцзицюань хоть и вполне заслуженно называется искусством, как мы выяснили выше, тем не менее, все же является еще и техникой боя. [18,4-5с.] И как в большинстве комплексов боевых приемов, в тайцзицюань так же используется оружие. Здесь есть несколько вариантов, это может быть шест(гунь), сабля (дао), веер, прямой длинный меч (цзянь).[19, 55-56с.] Последний изображен в моей работе. Именно он олицетворяет один из элементов у син – Металл. Но я хочу рассказать подробнее о другом виде оружия – о веере. Именно его формой я вдохновлялась, при создании формы моей декоративной композиции. Для начала рассмотрим откуда же появились веера, как они стали боевым оружием, и что подразумевается в Китае под словом «Шань».

Доподлинно неизвестно когда и где возникли первые веера. Считается, что идея веера появилась еще издревле, когда древние люди обмахивались ветками растений или большими листьями. Уже с древнейших времен благодаря памятникам искусства известно о существовании веера. Первые обнаружения предметов, похожих на веера были именно на территории Востока, возможно даже в Китае. Эти веера были нескладные, круглой формы(Приложение 1, рис. 2), похожие на опахала, они были выполнены из перьев, прикрепленных к ручке (II тысячелетие до нашей эры). Только в последние годы периода Воюющих царств веера начинают приобретать полукруглую форму, и выполняться из бамбуковых тонких пластинок. Их роль была более бытового характера. Они служили средством спасения от

жары, мух, и приносили пользу при разведении огня или готовки. Немного позже веер уже становится признаком достатка, и сопровождает высших чиновников и императоров.

Из Китая веер попадает в другие страны востока – в Корею и Японию. И уже гораздо позже в древние Рим и Грецию. [20, 4-36с.] В Японии по началу веера служат тем же целям, что и в Китае. И только к концу XII века веера начинают использоваться по военному назначению. Это происходит благодаря самураям. Именно они превратили веер в смертельное оружие. Однако и это произошло не сразу. Первое использование веера в военном деле было вполне безобидным. Большой круглый веер (утива), вырезанный из металла, на такой же металлической, либо же деревянной ручке, использовался командиром армии для подачи разных сигналов, а так же в качестве щита (Приложение 1, рис. 3). Была разработана целая система подачи сигналов, которые должен был изучить каждый военный. С появлением складного веера в Японии, называемого оги иои сэнсу, связана необходимость в новом удобном оружии для самураев. Входя в дом чужого господина, самурай был обязан оставить свой меч и любое другое оружие на пороге. В том случае, если самурай не уверен в своей безопасности пребывания в доме чужого господина, или же имея перед собой задачу от своего господина убить хозяина дома или какого-либо гостя в нем, ему необходимо было иметь при себе компактное оружие, не вызывающее подозрения. Им и стал веер. В то время веера складного типа уже были довольно популярны при дворе, они сообщали о ранге и положении владельца. Самурай менял деревянные ребра каркаса на металлические, которые нередко затачивались наподобие ножей. А ткань, натянутая между такими «ножами» укреплялась с помощью лака, превращаясь в острую, режущую поверхность. Веер мог быть спрятан в широкой одежде самурая или же попросту висеть на поясе, не вызывая подозрений. Такой веер был удобен и для атаки и для защиты. Воин мог фехтовать таким оружием, наносить удары в сложенном состоянии; в раскрытом мог оставлять режущие раны, а так же

отражать им дротики, стрелы или удары меча. Для этого достаточно было закрыть веер, поймав между его зубьями лезвие меча. Такой веер получил название тэссен, а в Японии стали открываться школы по обучению этой технике боя. [21, 64с.],[22, 55с.]

От самураев ставший оружием веер стал частью арсенала боевых принадлежностей куноити – женщин ниндзя. С раннего детства девочек обучали боевым искусствам, искусству смешивания ядов и навыкам манипуляции. «Куноити – мать» - женщина, которая собирала сирот или выкупала их у тех, кто не мог позаботиться о девочках, растила детей в собственном доме, под видом сиротского приюта. И никто не догадывался, что на самом деле каждая из сирот готовится к становлению женщиной-ниндзя. С раннего детства девочкам прививалось чувство благодарности за еду и кров, которые давала им «приемная мать». Каждая хорошо знала для чего она проходит обучение: чтобы уничтожить врагов мастера, добывать секретную информацию, распространять слухи. Куноити тренировали интуицию, изучали психологию, что позволяло им сражаться на равных с мужчинами. Их главным оружием стала изворотливость, хитрость, ловкость, скорость движений и искусство владения оружием. Уступая по физическим силам противникам мужчинам, куноити в своей подготовке делали упор на тонкие аспекты ближнего боя и использование скрытого оружия, спрятанного в широких складках одежды. Разнообразие оружия куноити было впечатляющим. Заколки, сюрикены, клинки, хибуки, кобуки и сикомибуки. Однажды в список оружия, которым владели женщины-ниндзя вошел и веер. Так, веера впервые стали не только мужским атрибутом, но и женским. (Приложение 1, рис. 4) В свои веера куноити вплетали металлические полосы, прятали в наконечники бритвы, которые вылетали во время раскрытия веера. В некоторых веерах куноити прятали яд, который расплывался облаком в лицо противнику. [23,117-123с.]

Рассмотрев, как веер превратился из обычного предмета быта в смертельное оружие в Японии, стоит вернуться к разговору о веерах в Китае, где, как мы выяснили, они впервые появились. Здесь дело обстояло несколько иначе. Веер тоже утратил свое первоначальное назначение, но все же иначе. В Китае веер не превратился в чистое орудие уничтожения, он стал военно-философским оружием. [24, 43с.] Веер – это предмет, который создает движение воздуха, фактически может перенаправлять и управлять ветром. По своей конструкции веер расширяется от единой точки, что в Китайской философии олицетворяет непрерывно расширяющиеся мастерство и опыт человека. Раскрытый веер символизирует ян, закрытый символ фаз луны(инь). У даосов веер связан с полетом, символизирующим свободу от мира форм, обретение бессмертия.

Веер был эмблемой одного даосского гения Чунг Ли Цюаня. По легенде во время сражения Чунг Ли Цюаня с тибетскими племенами, он обрел озарение, приведшее его к встрече с Ли Тегуайем – одним из Бессмертных. Ли Тегуай не дал Чунг Ли одержать победу в этой схватке. Потерпев поражение, Цюань скрывался в пустынях, странствуя один по заброшенным землям, пока однажды не упал без сил. Дух Чунг Ли был уже готов покинуть тело, когда к нему явился Цан –ди – другой бессмертный и с помощью дуновения веера оживил Чунг Ли. Он увидел в духе Цюаня глубокую силу и взял его в свои ученики, обучив собирать эссенцию окружающего пространства с помощью веера. И так было создано иное предназначение веера – оружие, которое управляет энергией и ветром. [25,66-71с.]

Китайский веер, созданный для занятий кунг фу и тайцзицюань носит название «Шань», а комплексы владения этим оружием в тайцзицюань называются тайцзишань. Шань – складной предмет, состоящий из пластинок, скрепленных у основания, между которыми натянута шелковая ткань или рисовая бумага. (Приложение 1, рис. 5)

Шань был талисманом защиты. С его помощью мастера добивались насыщения энергией движения потоков воздуха. Энергия ци окружающих

воздушных потоков открывалась для человека, владеющего веером. Чунг Ли Цюань, первым познавший тайную технику владения этим предметом, по легенде мог с помощью веера оживлять умерших.

Конечно, веер в Китае использовался не только в качестве предмета для медитаций. В XVII веке, когда Китай попал под власть маньчжур, в силу вступил запрет на ношение оружия. В связи с этим веер, как и в Японии, пришел на помощь в качестве оружия, легко укрываемого от посторонних глаз. Спрятанный на поясе, веер стал верным помощником воинов-монахов. [26, 36-70с.]

Но все же, если в Японии на этом роль веера, как оружия, была определена, то в Китае философские учения все же встали в один ряд с воинскими. Даоские монахи, изучающие боевые техники и тренирующие дух изо дня в день, разработали искусство владения веером для самосовершенствования и упражнений с ци. Каждый даос имел при себе веер, служащий ему помощником в укреплении духа и во время практики боя в мирное время, а в случае опасности выступал в роли оружия.

Дизайн китайских вееров также не стоял на месте, а постоянно менялся. При дворе появлялись изящные веера, украшенные золотой фольгой. Их император дарил отличившимся в бою воинам или наложницам. В качестве каркаса веера стали использовать уже не дерево, а золото, нефрит, рога зверей, слоновую кость. В силу того, что веера стали очень популярны в Китайской империи, они постепенно начали превращаться в изящные произведения искусства. Самые известные художники и каллиграфы украшали веера своим мастерством. (Приложение 1, рис. 6) Такие веера считались бесценным подарком и могли украсить дом даже самого императора. Конечно, веера, используемые даосами, были куда проще. Они по-прежнему выполнялись из легких материалов: сандала или бамбука, но на рисовой бумаге, натянутой на костяк веера, тоже нередко стали наносить каллиграфические послания. Так, мастер мог оставить для своего ученика свод правил, начертанных чернилами

на ткани или бумаге. Или же иероглифы, а иногда и рисунки вырезались на деревянных ребрах веера. Веера должны были быть легкими, чтобы во время тренировок их легко можно было подбрасывать в воздух, ловить, перекидывать из одной руки в другую.[27, 213с.]

О практике веера Гэ Хун – мудрец (284-363 г. Н. э.) сказал следующее: "*Тот, кто научил свою энергию двигать вперед и возвращать назад, подобен Дракону; он способен собирать свое тело как Тигр, пребывать в безмятежности и покое как Гора Он обретает черепашее дыхание, достигает внутренних изменений подобно Ласточке и скручивает свою энергию подобно Змее. Он умеет удерживать и ухватывать, защищая и пестуя Желтое и Белое в Пещерном сосуде...*"

Как было сказано выше, в тайцзицюань существует множество форм, созданных посредством наблюдения за животными. Даже в высказывании Гэ Хуна мы встречаем прямые отсылки к миру зверей. Потому и на веерах часто изображались животные, чьи образы, поведение и манера движений так важны в тайцзицюань. В кунг фу даже передавалась мимика животных. Например, в стиле обезьяны. Сам веер тоже нередко соотносится с миром животных, а точнее насекомых. В Древнем Китае говорили «Движения веера в руках Мастера подобно взмахам крыльев изящной бабочки». Поэтому учение тайцзишань так же называют «Учение пурпурной бабочки». Это искусство накопления, концентрации и перемещения при помощи воздуха пяти элементов у син (воды, огня, дерева, металла и земли).[28, 52с.]

По одной из легенд монах наблюдал за движением крыльев бабочки и нашел между ними и веером много общего. Он был убежден, что изучая искусство владения веером, он научится быть легким в своих движениях, подобно полету бабочки.

Веер помогает развить чувствительность тела, является символом воскрешения и удачи. В комплексах тайцзишань выравнивается внутренний

баланс ментального и духовного равновесия. Основной особенностью в работе с веером является умение соединять ветер с движениями тела. [29, 113с.]

Пять элементов в изучении искусства владения шань:

1. Элемент стихии воды направлен на развитие чувствительности тела, помогает усваивать энергию и проводить ее
2. Элемент стихии дерева направлен на развитие работы тела посредством веера
3. Элемент стихии металла сохраняет собранную энергию
4. Элемент стихии огня позволяет усилить внутреннее дыхание и развить душевный огонь
5. Элемент стихии Земли позволяет укрепить внутреннее с внешним.

В современном Китае боевой веер забыт, а сам шань используется исключительно как «спортивный снаряд» для практики кунг фу и тайцзицюань. Однако веера все еще являются древним и красивым сувениром. Их используют в китайских танцах, во время празднования Нового года и национальных праздников, а так же в качестве украшения интерьера. [30, 95-101с.]

1.5 История керамики в Китае

Влияние природно-климатических условий Китая на глины и различные материалы

Китай – страна многовековой традиционной культуры. Площадь Китая насчитывает 9597000 км². Почвы Китая в разных точках этой большой страны поражают своим многообразием. Например, на северо-востоке страны распространилась темная луговая почва. Территории Нонни и Сунгари богаты луговой черноземной почвой. На левом берегу Уссури преобладает лугово-болотная, глеево-луговая и болотная почва, а также бурая лесная. На северо – западе почва серо-бурая пустынная, сероземы, горно-луговые и горно-степные почвы и т.д. Как можно убедиться, земля в Китае богатая. В восточных и северо-восточных районах Китая в интервале с 13 по 9 тысяч лет назад впервые появилась древнейшая во всем мире керамическая посуда. На развитие керамики в китайский регионах значительно повлияли сырьевые и природно-климатические условия. Большая часть территории Восточной Азии находится в субтропиках и низких умеренных широтах, что еще в глубокой древности позволяло по 5-8 месяцев в году заниматься гончарным делом. Поскольку на глину, как ни один другой природный материал, влияет состояние воздушной среды, климат чрезвычайно важен для гончарства. Теплый и жаркий климат идеально подходит для добычи глины, процессов ее подготовки, формовки из нее единой массы, а так же самого процесса лепки и сушки готовых изделий перед обжигом. Температура воздуха должна быть не ниже +15 – 16 градусов, при этих условиях глина становится пластичной, мягкой и податливой. При температурах ниже указанных, глина затвердевает, плохо впитывает воду и работа с ней становится крайне трудной и проблематичной. [31, 106-149с.]

Китай с древности был щедро оснащен природой запасами глины, а также минеральными добавками и различными пигментами, что позволяло

улучшить качество формовочной массы. С появления гончарного дела в Китае, оно развивалось на месте сырьевых ресурсов. Чаще всего производство керамики было недалеко от месторождений необходимых материалов. В районах наиболее богатых сырьевыми материалами появлялись крупные центры гончарства. Юго-восточные и восточные районы Китая – наиболее благоприятные земли для развития гончарного дела. Это нуклеарные зоны формирования земледельческих культур, в которой позднее сформировалась ранняя государственность и одна из крупнейших в мире цивилизаций. Климатические условия здесь оказались оптимальными для развития керамики. Плодородные почвы хранили в себе богатство керамического сырья. Китай знаменит многими породами глины. Например, в бассейнах рек Янцзы и Хуанхэ находятся многообразные выходы глин отличного качества. Глины эти самые разнообразные, их цвета могут быть светло-желтыми, темно-красными, серыми, кремовыми. Все материалы легкоплавкие, и температура их обжига варьирует от 900 до 950°С, за редкими исключениями от 1000 до 1100 °С. Такие керамические массы до сих пор используют для ручного изготовления посуды, кирпичей, черепицы и других предметов быта. Готовые изделия так же имеют разный окрас, в зависимости от цвета используемого сырья. [32, 56с.] Кроме этих материалов, особым видом китайского гончарного сырья являются каолины. Само слово «каолин» происходит от китайского «гаолин», что в переводе означает «высокие горы». Впервые каолин был найден в провинции Цзянси. Это фарфоровые глины, которые по своему количеству, а также качеству, не имеют себе равных в мире. Каолины могут быть белого и серого цвета, потому иногда они носят название белой глины. Каолин – это горная порода, содержащая в себе многие минералы, в результате ее перемыва, в виде осадка остается масса, которая и является белой глиной. Основные свойства каолина огнеупорность и невысокая пластичность. Различные примеси, находящиеся в каолине, в том числе вредные, удаляются из материала, что позволяет повысить белизну и огнеупорность. Из

очищенного материала производят фарфор и фаянс, изготавливают электротехническую керамику. [33, 85-97с.]

Существенную роль для развития керамического ремесла играют не только сырьевые ресурсы, но еще водные и топливные. Юго-восточные районы Китая богаты и этими ресурсами, что также способствовало успешному началу работы с глиной. В гористой местности Китая в изобилии растут сосны, издавна считающиеся лучшим видом топлива. Поскольку дрова из сосновых пород обеспечивают долгое и ровно-температурное горение, являющееся важным фактором для успешного процесса обжига керамических изделий. Сосновые породы не только хороши в качестве топлива. Но также использовались китайскими гончарами в качестве добавок в разные сорта глазурей. [34,88-91с.]

Для развития гончарства в Китае послужили многие природные факторы, благоприятно влияющие на состояние сырья. С глубокой древности и до наших дней гончарство в истории китайского народа прошло длительную эволюцию, на каждом новом этапе достигая еще больших результатов и обогащаясь новыми приемами и техниками.

Керамика Китая в эпоху неолита

Эпохи развитого и позднего неолита в керамике были отмечены своеобразным прорывом. В поселениях Яншао, которые в V – VI тыс. до н. э. занимали бассейн реки Хуанхэ (провинции Хэбэй, Хэнань, Шаньси, Шэньси) изготавливались небывалые образцы гончарного дела. Естественно, все предметы изготавливались путем ручной лепки, но они отличались разнообразностью форм, симметричностью контуров и нанесенных поверх декоров, сложным геометрическим рисунком, который выполнялся минеральными красками самых разных цветов (белые, черные, желтые, красные, зеленые) (Приложение 1, рис. 7). Все изделия хорошо сохранились и

до сих пор выставляются во многих музеях Китая и других стран. Для обжига в V-VI тыс. до н.э. использовались специальные печи, вырытые в глинистом грунте. Они могли создать температуру до 900-950°С.

В период III –начало II тыс. до н.э. конца эпохи неолита в гончарстве Луньшань был создан гончарный круг – важнейший этап в техническом прогрессе керамического производства. Луньшанские мастера опередили другие страны в создании гончарного круга на несколько тысячелетий. Это приспособление позволяло создавать сосуды с необычайно тонкими стенками, толщиной всего 0,1-0,2 мм, усовершенствовать форму и сократить время работы. Кроме того улучшились пропорции изделий. Интересен также декор луньшаньской керамики. В отличие от изделий, произведенных в Яншао, в Луньшань орнамент не наносили, а напротив добивались полной гладкости. Стенки изделия ложились до блеска, затем сосуды обжигали в среде насыщенной частицами углерода. В результате окраска изделия получалась почти глянцевой, насыщенного черного цвета. Такой обжиг увеличивал время производства, но за счет использования гончарного круга, быстрота работы не уступала мастерам других мест.

С появлением первых государств в Луньшане, в обществе начали появляться слои. Свое особое положение люди, относящиеся к высшей общественной группе, подкрепляли предметами материальной культуры, такими как гончарные изделия. Вместе с этим начинают выделяться особые центры по изготовлению предметов быта для элитного слоя общества. Такие изделия имели более сложные формы, изящный декор и высокое качество работы. . [35, 102-210с.]

Гончарное дело в эпоху ранних государств

В эпоху развития ранних государств – Чжоу (1050г. – 221 г. До н.э.) и Шань (1700 г. – 1050 г. До н. э.) гончарство выходит на новую ступень. Мастера

начинают использовать в работе каолины, свойства которых только к эпохе Шань были раскрыты и впервые применены в работе. Также происходит освоение новых технологий глазурования и техники обжига. Качество белых фарфоровых глин поразило мастеров и натолкнуло на мысль их использования в качестве изготовления особых изделий. Ведь прежде ни один материал не имел светлого окраса после обжига. Хоть такие изделия и не уступали по качеству фарфору, однако им не являлись, поскольку в то время еще не были освоены столь высокие температуры обжига. Но все же их примечательный цвет и качество нашли применение в изготовлении погребальных сосудов в качестве инвентаря при захоронении важных особ. Однако, через какое-то время использование белых глин было надолго забыто. В конце II тыс. до н. э. царство Шань пало, и вместе с ним были забыты многие технологии, в том числе в работе с каолинами. Вспомнили о них лишь к середине I тыс. до н. э. Не только вспомнили, но и усовершенствовали. Исследователи древнего Китая выделяют целую группу, называемую протофарфор. Это и есть та самая усовершенствованная техника изготовления предметов из белых глин с хорошо спеченными черпками и тонкими текстурами. [36, 116с.]

Китайские полевошпатовые глазури

Китайские гончары не только первыми изобрели устройство гончарного круга, но и освоили технологии изготовления полевошпатовых глазурей. (Приложение 1, рис.8)

Приблизительно впервые высокотемпературные глазури были освоены в периоды Шань и Чжоу (конец II тыс. – начало I тыс до н.э). По одной из версий впервые полевой шпат был обнаружен случайно, в качестве примеси его зерен в состав гранитных плит, с помощью которых складывались гончарные печи. Огонь, горевший внутри, через какое-то время оплавливал стенки печей, что приводило к возникновению стекловидного слоя. Он и являлся полевошпатовым расплавом. Ранее гончары древнего Китая не работали с

глазуриями столь высоких температур плавления. Максимальная температура достигала 900- 950 °С, теперь же, чтобы расплавить полевой шпат, нужно было увеличить температурное воздействие до 1550 °С. На основе своих наблюдений за изменением стенок гончарной печи под действием температур, плавящих зерна полевого шпата, китайские гончары начали изготавливать полевошпатовые глазури, покрывая ими сосуды. Такие керамические изделия напоминали стеклянные, за счет покрытия бесцветного, прозрачного слоя. Помимо нового декоративного эффекта, изделия теперь были герметично-защищенными и водонепроницаемыми.

Как мы видим, Китай во много был первым в отношении гончарного дела. Так, например, гончарные круги появились на Ближнем Востоке в IV тысячелетии до н.э., то есть на два тысячелетия позднее, чем в Китае. А технология работы с полевошпатовыми глазуриями была освоена в Европе только к XVI в. [37, 56,113-114,78с.]

Обжиг и печи

Для обжига изделий в Китае использовались «драконовые печи» (Приложение 1, рис.9), не имеющие себе аналогов ни в одной другой стране. Такие печи еще называли длинными. Эта конструкция представляла собой тоннель длиной около 30 – 50 м, выложенный кирпичом. Тоннель располагался как бы снизу вверх, по склону холма, чем напоминал тело огромной змеи или дракона. В нижней части холма располагался топочный отсек, откуда исходило пламя, раскаленный воздух шел внутри «драконьего тела», поднимался вверх, где обжигал стоящие на полу коридора изделия. Модели этих печей, построенные в 960-1279 гг. сохранились до наших дней. Они превратились в музейные экспонаты и объекты археологических исследований, но многие из них до сих пор функционируют, используясь как раритетные приспособления. Эти печи могли прослужить 3- 4 столетия,

потому «драконовы печи» оставались основным способом обжига керамики в Китае до XX в.

С освоением все новых методов и технологий в работе с керамикой, требовалось также усовершенствование и самих печей, поскольку именно за счет разной высоты температур достигались те или иные эффекты покрытия. [38,213с.]

Погребальная керамическая скульптура в Китае и «Терракотовая армия»

С развитием керамического мастерства, изделия гончарного производства ценились все выше и выше. Ко времени правлений империй Цинь (конец III в. До н.э.) и Хань (II в. До н.э.- III в. До н.э.) они уже достигли такой важности и значимости в обществе, что гончарами начали выпускаться отдельные предметы, относящиеся к погребальной скульптуре. [39,504-507с.] Прежде по традиции после кончины знатной особы, ее хоронили вместе со всеми подчиненными ему людьми и животными. Император Цинь, пришедший к власти в 259 г. До н. э. положил конец этой варварской традиции, и по его приказу теперь в гробницу помещали керамические скульптуры в виде окружения умершего. Это могли быть чиновники, воины, слуги, лошади, собаки и так далее. Вся «глиняная армия» была выполнена в натуральную величину и насчитывала тысячи фигур. Более того каждая была расписана особыми пигментами. [40, 34с.]

Одна из самых знаменитых с загадочных гробниц в мире расположена близ города Синая в Китае. Это гробница была найдена в конце 70-х годов XX в. и названа «Терракотовой армией». (Приложение 1, рис.10)

Гробница Цинь Шихуанди, расположенная недалеко от города Сианя и раскопанная во второй половине 70-начале 80-х годов XX в., по праву заняла почетное место среди величайших памятников древней мировой культуры. Она названа «Терракотовой армией». Гробница императора Цинь Шихуанди, как было выяснено позже, была найдена случайно во время раскопок в 1974 году. Общая площадь всего погребального комплекса составляет более 56

км². Как указывают исторические источники император Цинь приказал построить себе гробницу со своим восхождением на престол в 246 г. До н.э. Такой гигантский масштаб работы занял у семисот тысяч мастеров, трудящихся над приказом императора, более тридцати лет. В захоронении находятся глиняные копии воинов императора, статуи его лошадей и даже колесниц и все в натуральную величину. Армия выглядит угрожающе и величественно. Ни одно лицо, мундир и даже фигура воинов не повторяется! Различно так же и оружие в руках воинов. Это и копья, и мечи, и арбалеты. Сохранившаяся до наших дней «терракотовая армия», хоть и выдержала все испытания временем, однако дошла до нас уже «обесцвеченной».[41, 112-178с.] Немецкие ученые из Технического университета Мюнхена долгое время изучали «терракотовую армию» и пришли к выводу, что два тысячелетия назад мундиры солдат имели яркую окраску и были украшены замысловатыми узорами. Исследователям немецкого университета совместно с китайскими учеными удалось выяснить какой состав красок использовали мастера эпохи Цинь. До нанесения основных цветов все фигуры были покрыты особой органической глазурью, нанесенной после обжига в печи. Было выявлено двенадцать пигментов, которыми расписывали армию древние мастера. Все цвета были сложные и насыщенные: желтые, алые, ярко-оранжевые, бордовые, фиолетовые, темно-синие и темно-зеленые, охра, малахит, землистый цвет, оттенки слоновой кости. Помимо основных цветов, вероятно мастерам служили еще около двадцати четырех разных красящих составов, нанесенных слоем не толще 0,5мм. [42, 99-197с.]

Глазурные покрытия

Помимо полевошпатовых глазурей, китайские мастера осваивали все новые и новые материалы для покрытия изделий. Так, если полевошпатовые глазури требуют высоких температур, то в отличие от них цветные свинцовые глазури являются низкотемпературными (800-850 °С) . Гончары наносили их

на обожженные изделия и обжигали вторично. Такие глазури застывали в виде густой плотной массы разных цветов – белого, синего, красного или желтого.

С приходом к власти династии Тан (618 – 907 гг) керамика занимает ведущую позицию всех отраслей ремесленного Китая. Это связано еще и с тем, что китайскими мастерами был открыт секрет изготовления фарфора. Кроме того были открыты селадоновые глазури, состав которых довольно сложен. А учитывая то, что обязательным элементом состава является коалиновая глина, это делало селадоновые глазури большой редкостью в других странах, добавляя цену такому покрытию. Вместе со сложным химическим составом и особом видом обжига, исключающего кислород, глазурь давала удивительные изысканные цвета – цвет «морской волны», льдисто-зеленый, цвет зеленого бутылочного стекла и жемчужно – зеленый. Желание добиться в покрытии разных оттенков и вариаций зеленого цвета связано с нефритом, столь популярным в Китае и любимым цветом императоров. Когда был получен фарфор, изделия, выполненные из него, украшали селадоновыми глазурями.

Устройство гончарного круга. Цзиндэчжень.

Изобретенный в Китае гончарный круг представлял собой два диска (димк –маховик и формовочный подставочный диск), сделанных их дерева или гибких стеблей бамбука, они соединялись между собой вертикальной осью. Диаметр диска –маховика был один метр, а формовочная подставка, расположенная над ним была вдвое меньше. Чтобы привести такой круг в движение, гончар должен был сильным толчком деревянной палки раскрутить диск – маховик. Такого толчка хватало примерно на полторы минуты, в это время мастер мог заниматься формой изделия, по истечении времени круг замедлялся и снова необходим был толчок. Ловким мастерам иногда требовалось всего пять минут, чтобы закончить небольшое изделие. [43, 512с.]

1.6 Отражение принципов китайской философии в керамике Поднебесной Чайная церемония.

Одним из самых важных традиционных процессов в Поднебесной является таинство чайной церемонии. Во время чаепития каждый, будь то гость или мастер, должен быть спокоен и не мешать другим в погружении в свой внутренний мир. Во время правильного процесса чайной церемонии возникают различные мысли и образы, которые могут помочь дать ответ на сложный жизненный вопрос.

Чайные церемонии устраивали и учителя кунг фу со своими учениками. Где один из старших учеников разливал чай, начиная от мастера и далее по старшинству или положению. К чаепитию относились очень серьезно и всегда соблюдали многочисленные правила. [44, 25с.] Не менее серьезно относились и к используемой посуде. Она выполнялась из керамики или фарфора, но все же чаще именно была керамической. Высокое качество работы и удивительно тонкое нанесение рисунков превращало такую посуду в настоящие произведения искусства. (Приложение 1, рис.11) А такой «сервиз» включал в себя немало предметов:

- Небольшой глиняный заварочный чайник
- Гайвань или чаша с крышечкой, в которой настаивался чай
- Чахай, она же «чаша справедливости», туда выливался заваренный чай и приобретал крепость и цвет
- Пиалы для всех гостей для дегустации вкуса
- Высокие чаши для дегустации аромата
- Большая чаша, в которую сливалась вода после смыва с листьев и сами чайные листья
- Подставка для всей посуды из глины или фарфора
- Сосуд с крышечкой для сухих чайных листьев
- Котелок для горячей воды

- Ложка для прочистки чайного носика
- Щипцы для чайных листьев
- Нередко на стол ставилась еще и фигурка будды или какой-либо символ школы боевых искусств

Вся посуда была высочайшего качества. Ее берегли и хранили в специальном месте. После церемонии, использованную посуду обжигали кипятком, протирали льняной тканью до блеска, а затем убирали до следующего чаепития. [45, 54с.]

Глава 2 Процесс создания декоративной композиции «Шань»

2.1 Вдохновение перед началом работы

Перед выполнением эскизов я освежила в памяти историю образов в китайской философии, перечитав некоторые трактаты тайцзицюань в переводе замечательного русского китаевода и профессора Владимира Вячеславовича Малявина. В процессе изучения переведенных им текстов я узнала много того, на что, читая в первый раз, не обратила внимания, поскольку на тот момент не ставила перед собой задачи использовать полученные знания в собственной творческой работе. Создание художественных образов позволили мне глубже и детальнее изучить любимую мной тему. Вдохновили меня так же и мой тренер и мои товарищи по спортивным занятиям. Мы вместе вспоминали самые интересные символы, образы, истории и легенды, связанные с нашим боевым искусством и Китаем в целом. Оказалось, что многие из занимающихся в клубе не только изучают практическую часть на занятиях, но и читают много теории дома. Так, например, одна женщина, тренирующаяся вместе со мной, рассказала, что тоже интересуется исторической стороной вопроса, а другая, вдохновившись нашими рассказами о Китае даже купила краски и начала рисовать после долгого перерыва! Многие, наоборот, никогда не знали и не задумывались о существовании истории, правил и секретов тайцзицюань, считая его только способом поддержания здоровья и гибкости тела в целом, однако, узнавая о богатой истории тайцзицюань, почти каждый человек начинает проявлять интерес к этому предмету и стремиться поскорее изучить хотя бы основные его аспекты.

Кроме людей и книг, пожалуй, даже в самой большей степени, меня вдохновила природа. Все, что оживает после схода снега, каждый год как ничто другое напоминает мне о безграничном множестве мира, в котором я живу. О ежемгновенном перерождении, о первоначальной радости созерцания

прекрасного, обо всем том, о чем толковали нам древние китайцы, писавшие трактаты тайцзицюань. Создавая эскизы, я старалась соединить образы китайской философии с природой мира в целом, с теми чудесами Земли, которые есть в каждой стране и видимы каждым человеком. Это и деревья, и вода, и небо с тучами и луной, и цветок, и огонь, и тепло, и животный мир. (Приложение 2. Рисунок 1) Когда первоначальный вариант эскизов был закончен, заказчик подсказала мне, что чего-то не хватает, и что не хватает человека. Я не хотела вводить его на своей работе, однако, как справедливо заметила мой тренер, Человек- неотъемлемая часть мира. Потому в окончательном варианте своих эскизов человек занял центральное место в композиции.

Изображение природы нравится мне в китайской живописи в работах современного русского художника Виталия Близнецова и китайских художников эпох Тан и Мин – Янь Либэня и Тан Иня.

2.2 Разработка эскизов

Для разработки эскизов я пользовалась следующими материалами:

1. Карандаш
2. Ластик
3. Бумага
4. Рисовая бумага и калька
5. Линейка
6. Маркеры и ручки
7. Цветные карандаши

Форму для моей композиции я выбрала веерную, поскольку меня очень заинтересовали история и мотивы боевых китайских вееров в искусстве. Уже в нее я вписывала композицию из образов. По началу сложно было найти единое решение и гармонично распределить все, что мне хотелось изобразить. Многие противоположные образы никак не сочетались друг с другом, и я потратила немало времени передвигая их карандашом на бумаге то в одну часть, то в другую, пока все не встало на свои места. Получилась вполне сбалансированная и уравновешенная композиция. А все противоположности начали дополнять друг друга. (Приложение 2. Рисунок 2)

Далее, найдя место каждому объекту на моей работе, я приступила к стилизации объектов, добавляя всем образам декоративности и учитывая в будущем особенности работы с материалом. Так, я постепенно убрала все тонкие детали, которые в последствии могли оказаться ломкими и непрактичными, добавляя декоративные художественные элементы, чтобы сделать композицию интереснее и живее. После создания «чернового» эскиза я перешла к выполнению с него эскиза рабочего в масштабе 1:2 для моего преддипломного проекта. После этого я перенесла эскиз на рисовую бумагу, а с нее уже переносила рисунок на глину, используя как трафарет.

2.3 Поиски цвета

После того как эскиз был готов, я перешла к поискам цветовой гаммы для моей композиции. В поисках цвета меня вдохновляет почти все, что только может быть. Особенно мне понравились фотографии найденных расписных (полихромных, крашенных) изделий из керамики эпохи неолита. (Приложение 2. Рисунок 2) Неолитическая керамика дошла до нас в приятных песочных, белых и оранжевых цветах. А также всевозможные оттенки нефритовой посуды и других изделий, сочетающиеся с ними металлические огранки. (Приложение 2. Рис.3) Как я заметила, в процессе просмотра, изделия из нефрита часто обрамляются темным металлическим или золотым контуром, потому в своей работе я решила сделать обводку всех объектов темного цвета с металлическим эффектом, с помощью глазури – «матовое золото». В качестве керамических красителей я решила взять ангобы, поскольку этот материал нравится мне больше глазурей, за предсказуемый и красивый результат. Тем не менее некоторые ангобы, как и глазури, имеют свойство изменения цвета после обжига.

Чтобы избежать нежелательного результата, перед тем как приступить к покраске моего преддипломного проекта, я сначала смешала все нужные мне цвета, которые опробовала на керамической палитре. После ее обжига, я отобрала понравившиеся мне оттенки и использовала их для покраски трех изготовленных мной образцов. Когда они были обожжены, я увидела какие, на мой взгляд, цвета и оттенки лучше сочетаются между собой, а какие создают слишком нежелательный контраст. Сделав свой выбор, я преступила к покраске преддипломного проекта.

2.4 Создание трех образцов в материале

Перед тем как приступить к созданию преддипломного проекта необходимо было создать несколько небольших образцов в масштабе 1: 3 от итоговой работы, чтобы выбрать технику выполнения работы, а так же опробовать на образцах цветовую гамму.

Для выполнения образцов мне понадобилось:

1. Керамическая бесшамотная масса МКФ-2
2. Рабочий стол
3. Раскаточный стол
4. Ткань для обертывания изделия
5. Инструменты:
 - Металлическая струна
 - Цикля
 - Скальпель
 - Стеки
6. Пульверизатор
7. Деревянная доска
8. Полиэтиленовый пакет
9. Пресс для сушки
10. Губка
11. Ранее разведенные в отдельных емкостях ангобы
12. Кисти для покраски
13. Емкость с водой
14. Муфельная печь

После подготовки рабочего места можно переходить к изготовлению образцов. Для них я создала упрощенный эскиз, в котором оставила все

наиболее важные элементы: дракона, форму и знак Инь-Ян, символы огня, воды, пиона и луны с облаками.

После создания эскизов для образцов я перешла к их выполнению.

Все три образца созданы по одному эскизу, однако в каждом из них я пробовала разные элементы. Например, процарапывание чешуек на драконе, эксперименты с изображением пламени. Образцы выполнены в технике процарапывания рисунка по сырой глине. После сушки, когда глины достигает кожетвердого состояния, процарапанная линия рисунка уточняется с помощью различных металлических или деревянных стеков. Далее изделия были доведены до полного высыхания и после отправились в обжиг. Так как образцы были созданы мной с целью экспериментирования с техниками. Материалами и цветом, я решила окрасить некоторые детали не только ангобами, но и глазуриями. По этой причине я не стала красить высохшие изделия сразу, поскольку глазурь наносится на изделие только после обжига, в отличие от ангобов, которые можно наносить как перед обжигом, так и после. Образцы подверглись первому обжигу, называемому в керамике «утильным». Далее, после выгрузки их из муфельной печи и полного остывания, я покрываю ангобами и глазуриями каждый образец в своей цветовой гамме, в соответствии с цветными эскизами, которые я подготовила заранее. После покраски образцы необходимо снова обжечь. Второй обжиг с окрашенными изделиями носит название «политой». (приложение 2. Рис.4)

После завершения работы над образцами можно выбрать наиболее удачный, или сделать вывод в каком образце какие детали выполнены более удачно и, учитывая все ошибки и нюансы, приступить к выполнению преддипломного проекта.

2.5 Создание преддипломного проекта

Для работы над преддипломным проектом мне понадобится следующее из списка:

- 1.Керамическая бесшамотная масса МКФ-2
- 2.Рабочий стол
- 3.Раскаточный стол
- 4.Ткань для обертывания изделия
- 5.Инструменты:
 - Металлическая струна
 - Цикля
 - Скальпель
 - Стеки
- 6.Пульверизатор
7. Деревянная доска
- 8.Полиэтиленовый пакет
- 9.Пресс для сушки
10. Губка
11. Ранее разведенные в отдельных емкостях ангобы
- 12.Кисти для покраски
13. Емкость с водой
- 14.Муфельная печь

В качестве материала для преддипломного проекта мне послужит керамическая бесшамотная масса МКФ-2 – 6 кг. Я выбрала этот материал, поскольку выполненное из него изделие в обожжённом состоянии обладает высокой прочностью, а также нам известен процент усадки при обжиге (не более 10%). Масса выбрана бесшамотной, поскольку я хочу добиться полностью гладкой поверхности в моей композиции.

Вначале я подготавливаю рабочее место – стол, на который помещаем деревянную доску для будущего изделия, которую необходимо застелить влажной хлопковой тканью, чтобы избежать нежелательного высыхания задней поверхности изделия во время работы с ним.

Далее, с помощью металлической струны, я отделяю от единого бруска глины весом в 20 кг, необходимую мне часть, весом примерно около 6 кг.

После этого отделенную глину необходимо хорошо отбить, чтобы избавиться от воздуха внутри массы. Если этого не сделать, то возможны различные дефекты, во время утильного обжига, вплоть до трещин и расколов изделия. Это происходит из-за огневой усадки глины, во время которой выделяются газообразные вещества.

Поскольку моя композиция имеет плоскую форму, Я решила формировать ее из единого пласта. Для этого отмятому бруску глины я придаю более плоскую форму с помощью деревянной скалки, а далее воспользуюсь раскаточным станком. Толщину я выбрала 1 см, так как, на мой взгляд, это оптимальная толщина для подобного размера композиции, поскольку она не толстая. Но и не настолько тонкая, чтобы изделие было хрупким и ненадежным при его использовании.

Раскаточный стол – специализированное оборудование для создания пластов из глины фиксированной толщины. Выставляю необходимую мне толщину в 1 см и прокатываю глину на станке. Получившийся пласт я ровняю циклей, проверяя пласт на наличие пузырьков воздуха. Я нашла несколько таких пузырьков. От них необходимо тут же избавиться, чтобы во время обжига, они не повредили изделию, поэтому я сразу же «вскрываю» такие пузырьки с помощью цикли и выравниваю поверхность.

Далее готовый пласт я переношу на подготовленную рабочую поверхность, застланную влажной тканью. По изготовленному эскизу в масштабе 1:2 я вырезаю скальпелем нужную мне форму. По переведённому для удобства на

кальку эскизу я переношу рисунок на пласт с помощью спицы. (Рис.5) Прохожу ей по каждой линии чуть надавливая, чтобы остался рельеф на материале. Далее я убираю кальку и влажную ткань, помещая мою композицию в полиэтиленовый пакет, чтобы подсушить изделие и добиться кожетвердого состояния. В таком состоянии процарапывать и уточнять линии проще всего. Если сразу же после перенесения рисунка начать процарапывать линии стеклом, мягкость глины будет мешать оставлять равномерную линию и изделие может быть испорчено. Сверху моего проекта я обязательно оставляю пресс (например, широкую доску). Это необходимо чтобы предупредить деформацию пласта во время сушки, при которой края могут подняться вверх из-за более быстрого высыхания.

После того как изделие достигнет кожетвердого состояния (в моем случае прошло около недели), я уточняю контур с помощью металлического стека(Рис. 6), а далее отправляю декоративную композицию в утильный обжиг.

После успешного первого обжига(Рис.7) я приступаю к росписи. Я прорабатываю глазурью «матовое золото» процарапанную линию контура, чтобы сделать его более ярким и контрастным. (Рис.8) Далее следует еще один обжиг. Он необходим, чтобы глазурь, находящаяся в контуре композиции, во время покраски деталей ангобами не смешивалась с ними и не размывалась, создавая грязные цвета. Во время второго обжига моя керамическая композиция треснула и раскололась на две части. (Рис.9)По-видимому, внутри все же осталась небольшая воздушная камера, которая во время второго обжига и повлекла возникновение трещины, приведшее к расколу изделия.

После второго обжига я начинаю роспись ангобами. По опыту, полученному благодаря созданию образцов, я начинаю комбинировать цвета в соответствии с моими цветовыми эскизами.

Преимущество ангобов в том, что они могут быть смешаны между собой, в результате чего можно создавать большое количество цветов и оттенков. Что очень удобно, в отличие от глазурей, которые смешивать нельзя. После обжига ангобы не меняют цвет или меняют гораздо менее значительно, чем глазури. Так же ангобное покрытие остается матовым после обжига в печи, в то время как глазурное покрытие чаще всего становится глянцевым.

Для получения необходимых мне цветов я приготавливала ангобы самостоятельно. Пропорции смешивания ангобов в сухом виде приведены ниже:

Темно-зеленый оттенок

10 г белого ангоба

2 г пигмента зеленого павлина

2 г пигмента желтого

2 г пигмента коричнево-красного

1 г пигмента голубого

1 г пигмента светло-коричневого

Голубовато-серый оттенок

10 г белого ангоба

5 г пигмента голубого валандиевого

2 г пигмента серого

Желтый оттенок

10 г белого ангоба

2 г пигмента желтого

Розовый оттенок

15 г белого ангоба

5 г пигмента лососевый

3 г пигмента роза

Сине-зеленый оттенок

15 г белого ангоба

5,5 г пигмента синий павлин

3 г пигмента роза

1,5 г пигмента черного

Красный оттенок

10 г белого ангоба

5 г пигмента красного

Светло-зеленый оттенок

10 г белого ангоба

5 г пигмента зеленый павлин

2 г пигмента салатный

Желто-оранжевый (охристый) оттенок

10 г белого ангоба

2 г пигмента лимонный

2 г пигмента оранжевый

Насыщенный желтый оттенок

10 г белого ангоба

5 г пигмента желтый

Темно-коричневый оттенок

10 г белого ангоба

2 г пигмента черный

1,5 г пигмента коричневый

Кремово-розовый оттенок

10 г белого ангоба

4 г пигмента лососевый

1, 5 г ложки пигмента светло-желтый

Первый вариант покраски оказался не совсем удачным, поскольку не удовлетворил заданных целей и цвета оказались слишком яркими.(Рис. 10) Для этого с помощью мокрой губки был полностью удален первый покрашенный слой. Если стереть ангобы не полностью и начать красить сверху другими цветами и оттенками, итоговый цвет после обжига может получиться грязным, в связи со смешением цветовых слоев. Второй результат меня устроил.(Рис. 11) Теперь необходимо дождаться следующего, третьего, обжига, после которого можно будет склеить детали плакетки.

Список используемой литературы:

1. Малявин, В.В. Тайцзицюань: классические тексты, принципы, мастерство/ Д. Петровский.-М.: Кнорус, 2011. –528 С.
2. Лукьянов, А.Е. Конфуцианский трактат «Чжун юн»: Переводы и исследования / А.Е.Лукьянов; ред. М.Л.Титаренко. – М.: Восточная литература, 2003. – 247 С.
3. Милянчук, А.О. Искусство тайцзицюань. Вопросы истории и теории. – А.О. Милянчук. М.:Наука, 1999.-133 С.
4. Лукьянов, А.Е. Лао-цзы и Конфуций: Философия Дао. – М.:Восточная литература, 2000. – 384 С.
5. Малявин, В.В. Сумерки Дао. Китайская культура накануне Нового времени/ В.В. Малявин. - М.:АСТ,2019. – 560 С.
6. Ван Цзянь. Путь «Дао» в живописи Китая или философия символизма // Актуальные вопросы современной философии и политологии: сборник докладов международной научной заочной конференции (28 октября 2009г.) – Л.:Де-факто,2009. - 168С.
7. Ткаченко, Г.А. Избранные труды. Китайская космология и антропология/ Григорий Ткаченко.-М.:Говорящая книга, 2009. –416 С.
8. Ильчи Ли. Исцеляющая энергия ци/ Ильчи Ли, Е.А. Бакушева.- М.:Попурри,2014-128 С.
9. Воробьев, А.Н. Традиционный китайский календарь: практическое пособие по определению циклических знаков/ А. Н. Воробьев. - М.: Либрис, 2002 –296 С.
10. Бугаев, Б.Н. Символизм как миропонимание/ Андрей Белый. – М.: Республика, 1994 – 528 С.

11. Малявин, В.В. Молния в сердце/ В.В. Малявин.- М.: АСТ, 1997. - 368 С.
- Милянчук, А.О. Вопросы истории тайцзицюань.- А.О.Милянчук М.:Стилсервис,1999. – 34 С.
- 12.Ван Цзянь Связь живописи и культурных установок Китая // В мире научных открытий. №, 2010. – Красноярск: Научно-инновационный центр, 2010.- С.425-426
- 13.Ван Цзянь Символизм китайской живописи // Вестник Читинского государственного университета (Вестник ЧитГУ) №6(57). – Чита: ЧитГУ, 2009. – С.13-18
14. Ван Цзянь Проблема изучения живописи Китая // Актуальные проблемы развития КНР в процессе ее регионализации и глобализации: материалы II Международной научно-практической конференции. – Чита: ЧитГУ, 2010.- С.43-48
15. Ван Цзянь Роль даосизма в живописи Китая // Всероссийская научно-практическая конференция: «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов российских вузов» (21–22 мая 2009г.) – Томск: Томский политехнический университет. Институт международного образования и языковой коммуникации, 2009.-С.53-76
16. Виноградова, Н.А. Китайская пейзажная живопись/ Н.А.Виноградова - М.:Искусство,1972.-368 С.
- 17.Кузнецов, В.С. Походы за небесными лошадьми / В.С.Кузнецов; Науч. совет РАН, История мировой культуры. - М.: Наука, 2007. - 234 С.
- 18.Сюй Чжи. Тайцзицюань цяньюн. Ян Чэнфу дэн. Тайцзицюань сюсюаньбянь. / А.О.Милянчук -М.:Институт Дальнего Востока РАН, 2010. -214 С.

19. Сюн Янхэ. Тайцзицюань ши и (Разъяснение смысла тайцзицюань)/ В.В.Малявин -Т.:1-е изд, 1963. –515 С.
20. Веер в художественной культуре Востока и Запада. Выставки музея Востока/ [Л.И. Кузьменко и др.]. – М.: Государственный Музей Востока, 2009.- 128 С.
21. Ямамото Цунэтомо. Бусидо. Кодекс чети самурая/ Расторгуева М. – М.: Эксмо, 2018-104 С.
22. Пылаев, Е.А. Веер как искусство/ Е.А. Пылаев, Е.П. Янковская.-М.: МГОМЗ, 2014. – 74 С.
23. Ивик, О. Женщины -воины от амазонок до куноити/ Ивик Олег. – М.: Ломоносов, 2011.- 216 С.
24. Гришелева, Л.Д. Формирование японской национальной культуры конец XVI начало XX века/Л.Д.Гришелева. – М.Наука, 1986 -156 С.
25. Веер в художественной культуре Востока и Запада. Выставки музея Востока/ [Л.И. Кузьменко и др.]. – М.: Государственный Музей Востока, 2009.- 128 С.
26. Веер в художественной культуре Востока и Запада. Выставки музея Востока/ [Л.И. Кузьменко и др.]. – М.: Государственный Музей Востока, 2009.- 128 С.
27. Малявин, В.В. Китайская военная стратегия. Китайская классика: новые переводы, новый взгляд/ В.В.Малявин.- М.: АСТ, 2002.-432 С.
28. Малявин, В.В. Традиция «внутренних школ» ушу/ Владимир Малявин.- М.: Гиль-Эстель, 1993.-104 С.
29. Маслов А.А. Боевая добродетель. Секреты боевых искусств Китая/ А.Маслов. – М.: Феникс, 2004.-224 С.

30. Ван Цзянь. Философско - мировоззренческие установки даосизма в памятниках китайской культуры «Дао-дэ цзин» и «Чжуан-цзы» // Вестник Читинского государственного университета (Вестник ЧитГУ) №2 (81). – Чита: ЗабГУ, 2012. – С.95-101
31. Жущиховская, И.С., Понкротова, И.Ю. Сырьевая база, климат и традиции древнего гончарства/И.С. Жущиховская, И.Ю. Понкротова. - Владивосток: Даль- наука, 2000. -С.103-149
32. Кашина, Т.И. Керамика культура Яншао/ И.Т. Кашина. - Новосибирск: Наука, 1977. – 168 С..
33. Жущиховская, И.С. Живые традиции: заметки о китайском гончарстве/ И.С. Жущиховская, доктор исторических наук, ДВГУ// Текст научной статьи по специальности «История и археология». Известия научного института. – М, 2004. - С.85-97
34. Жущиховская, И.С. Традиционное гончарство Китая/ И.С. Жущиховская, доктор исторических наук, ДВГУ// Текст научной статьи. Вестник Дальневосточного отделения Российской академии наук. – М, 2002, - С.88-91
35. Ковальчук. М.А. Художественная керамика острова Кюсю XVI-XVII вв. / М.А. Ковальчук – М. Наука, 1998. –340 С.
36. Ксенофонтова Р.А. Японское традиционное гончарство XIX-первой половины XX в/ Р.А. Ксенофонтова - М.: Наука, 1980. - 192 С.
37. Хуан Сяоин. История китайской керамики/ Хуан Сяоин, Ли Мэйтянь. - М. ЛитРес, 2020.-169 С.
38. Титаренко, М.Л. Китай: цивилизация и реформы / РАН, Ин-т Дальнего Востока. – М.: Республика, 1999. – 240 с.
39. Генри Джон Грэй. История древнего Китая/ Джон Грэй.- М.: Центрполиграф, 2006. –606 С. 504-507
40. Рип-Холдинг. Стражи времени. Керамическая скульптура Древнего Китая/ Рип-Холдинг.-М.: Рип-Холдинг, 2018.-72 С.

41. Непомнящий, Н.Н. Великая китайская стена и терракотовая армия / Н. Н. Непомнящий. - Москва : Вече, 2015. – 286 С.
42. Ли Сяочунь. Мемориальный скульптурный комплекс "Терракотовая армия" императора Цинь Шихуана : историографическая модель исследования : диссертация кандидата искусствоведения / Ли Сяочунь.- Санкт-Петербург, 2018. - 218 С.
43. Народы и религии мира. Энциклопедия / [Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая Российской акад. наук] ; гл. ред. В. А. Тишков. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – 926 С.
43. Лам Кам Чуэм. Путь чая. Секреты древней традиции/ Лам Кам Чуэм, К. Савельева.- М.:ФАИР, 2007. – 144 С.
44. Виноградская В.Б. Страна чая, или Изысканность простоты/ Вероника Виноградская. – М.: Ганга, 2010. – 160 С.