

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**



На правах рукописи

Чжао Даньдань

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ФАРФОРА
(на примере цзиндэчженьской сине-белой керамики)**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (техническая эстетика и дизайн)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент В.Е. Калашников

Москва – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСККУССТВА ЦЗИНДЭЧЖЭНЬСКОГО СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА.....	15
1.1 Региональная среда и творческий субъект керамики Цзиндэчжэня.....	15
1.1.1 Природные ресурсы Цзиндэчжэня и природная среда.....	15
1.1.2 Мастера по изготовлению сине-белого фарфора.....	19
1.2 Зарождение сине-белого фарфора.....	27
1.3 Роль сине-белого фарфора в традиционной жизни и эволюция его стиля.....	30
1.3.1 Зрелая стадия развития - Сине-белый фарфор династии Юань (1271-1368гг.).....	30
1.3.2 Период активного развития - Сине-белый фарфор династии Мин (1368-1644 гг.).....	40
1.3.3 Фазы расцвета и угасания - Сине-белый фарфор династии Цин (1644-1912 гг.).....	56
1.3.4 Медленные стадии развития - Сине-белый фарфор в период от Китайской Республики до основания Китайской Народной Республики (1912-1949 гг.).....	69
1.3.5 Разнообразные этапы развития - Сине-белый фарфор с момента основания Китайской Народной Республики (1949-2023 гг.).....	71
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	84
ГЛАВА 2. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И ДЕКОРАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦЗИНДЭЧЖЭНЬСКОГО ТРАДИЦИОННОГО СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА.....	86
2.1 Кобальтовый материал в сине-белом фарфоре.....	87
2.1.1 Происхождение кобальтового материала.....	87
2.1.2 Виды кобальта и технология обработки кобальтового материала.....	89
2.2 Технология декорирования и техника росписи сине-белого фарфора.....	100
2.2.1 Виды и техника декорирования сине-белого фарфора.....	100
2.2.2 Техника росписи сине-белого фарфора.....	112
2.3 Влияние древнекитайской философской мысли на облик сине-белого	

фарфора.....	116
2.3.1 Влияние конфуцианской философской мысли на облик сине-белого фарфора.....	116
2.3.2 Влияние даосской философской мысли на облик сине-белого фарфора..	127
2.3.3 Влияние религиозной культуры на мотивы сине-белого фарфора.....	136
2.4 Влияние мировой культуры на орнаментацию сине-белого фарфора.....	142
2.4.1 Влияние исламской культуры на орнаментацию сине-белого фарфора....	142
2.4.2 Влияние европейской культуры на орнаментацию сине-белого фарфора.....	148
2.4.3 Влияние японской культуры на орнаментацию сине-белого фарфора.....	153
2.5 Способы создания мотивов и композиций сине-белого фарфора.....	157
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	175
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЦЗИНДЭЧЖЭНЬСКОГО СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ.....	178
3.1 Инновации в материалах и технологиях декорирования.....	178
3.1.1 Инновации в материалах.....	178
3.1.2 Инновации в технологиях декорирования.....	180
3.2 Стилистические характеристики и особенности дизайна современного сине-белого фарфора.....	190
3.3 Методы и принципы дизайна современного сине-белого фарфора.....	199
3.4 Современные масштабные изделия из сине-белого фарфора, предназначенные для общественных помещений.....	227
3.5 Авторский дизайнерский проект на основе сине-белого фарфор.....	238
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3.....	254
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	257
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	262
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	279

ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	296
ПРИЛОЖЕНИЕ В.....	303
ПРИЛОЖЕНИЕ Г.....	306
ПРИЛОЖЕНИЕ Д.....	308

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы

Данное исследование представляется крайне актуальным, во-первых, поскольку, искусство сине-белого фарфора Цзиндэчжэня, имея 700-летнюю историю, является важной частью не только великого прошлого и современных достижений китайской керамики, но и существенным разделом традиционной китайской культуры в целом. С XIV по XVIII век Цзиндэчжэнь, будучи в мире основным производством фарфора, выпускавшим продукцию на заказ, способствовал развитию глобального товарооборота и культурным обменам. Имеющиеся в настоящее время теоретические исследования сине-белого фарфора в Китае ограничены вопросами фактологии и рассмотрения конкретных проявлений, недостаточно внимания уделяется общему культурно-историческому контексту.

Во-вторых, согласно собранным нами данным, за последние 30 лет большинство традиционных мастерских по изготовлению фарфора в Цзиндэчжэне были разрушены, старые мастера и художники уходили из жизни один за другим, преемственность в процессе практической деятельности была почти полностью прервана. Поэтому изучение техник и материалов, принципов и приемов формообразования и декорирования сине-белого фарфора очень важно для сохранения традиций в изготовлении фарфора Цзиндэчжэня.

В-третьих, традиционное искусство изготовления сине-белого фарфора объединяет в себе и умело интегрирует в декоративно-прикладное искусство и функциональный дизайн столь разнородные элементы, как обычаи китайской жизни, праздничные традиции, особенности верований и богослужений, а также философские концепции. Изучение традиционных творческих методов формообразования и декорирования сине-белого фарфора имеет важное значение для развития современной керамики и дизайна, способствует сохранению культурного наследия и его использованию в инновациях.

В-четвертых, в настоящее время в отечественной научной сфере все еще

ощущается недостаток в комплексном изучении методов и принципов разработки и изготовления сине-белого фарфора. Упускается из виду расширяющаяся сфера их применения, влияние образов сине-белого фарфора на область современного дизайна в целом, включая работу с иными материалами и функциональными задачами изделий.

В-пятых, в связи со значительными изменениями в образе жизни и эстетике современных китайцев особенно важно изучить пути модернизации дизайна изделий сине-белого фарфора. Необходимы исследования возможностей современного сине-белого фарфора эстетически соответствовать нынешним эстетическим тенденциям, удовлетворять потребности современных людей с точки зрения функциональности и сделаться благодаря этому востребованными.

Цель и задачи диссертации

Цель данной работы – сформировать научно-методологическую основу, необходимую для дальнейшего развития процесса художественного проектирования керамических изделий различного функционального назначения.

Для достижения этой цели исследования необходимо решение следующих **задач:**

1. Выявить происхождение, дифференцировать стадии развития, определить закономерности эволюции стиля, и обозначить роль изделий из сине-белого фарфора в традиционной жизни.

2. Изучить художественные особенности сине-белого фарфора, и систематизировать методы и принципы формообразования, построения композиций, отдельных мотивов, приёмов и техник декорирования сине-белого фарфора.

3. Определить степень и характер взаимодействия декоративного искусства сине-белого фарфора с различными отраслями современного дизайна, включая производство керамических изделий, и с актуальными художественными практиками.

Объект исследования

Объектом исследования являются тиражируемые изделия и уникальные

произведения декоративно-прикладного керамического искусства Цзиндэчжэня.

Предмет исследования

Предметом исследования являются методы творческой практики и механизмы эволюции декоративно-прикладного искусства цзиндэчжэньского сине-белого фарфора, определяющие его востребованность в XXI веке.

Методика исследования

Исследовательская работа выполнена в соответствии с методологическими принципами исторического и искусствоведческого анализа на основании системного представления процесса развития цзиндэчжэньского сине-белого фарфора как сложного и комплексного вида декоративно-прикладного искусства и массового производства.

- В главе 1 использовался метод исторической дедукции для определения особенностей развития традиционного цзиндэчжэньского сине-белого фарфора путем объединения представлений о динамичных изменениях социальной и народной культуры, жизненных обычаев, внешней торговли, политики и других влияющих условий. В результате формируется концепция исследования логики исторического развития сине-белого фарфора.

- В главе 1 использовался методы социологического исследования для комплексного анализа феномена развития традиционной китайской культуры и изменений в производственных и жизненных практиках людей в разные периоды, что помогает понять причины появления отдельных тенденций развития декоративно-прикладного искусства из сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне.

- В главе 2 материаловедческий подход был использован для анализа физических свойств и цветовых характеристик кобальтовых материалов, что помогает глубже понять роль кобальтовых материалов в процессе производства сине-белого фарфора и их влияние на цветовые характеристики конечного продукта, что обеспечивает научную основу для оптимизации декоративного эффекта сине-белого фарфора.

- В главе 2 использовался историографический метод полевой работы, с применением оборудования для аудио- и видеозаписи, для изучения фабрик по

производству сине-белого фарфора, частных мастерских и студий художников, что позволяет получить глубокое представление о традиционных технологиях производства сине-белого фарфора и декоративных техниках. Этот метод помогает в полной мере понять современное состояние технологий производства сине-белого фарфора.

- В главе 2 использовался метод сравнительно-стилевого анализа для глубокого исследования влияния различных факторов на эволюцию декоративного искусства сине-белого фарфора в различных культурных традициях и с помощью этого метода раскрываются причины его разнообразных художественных характеристик.

- В главе 2 также использовался структурно-графический метод анализа. В третьем разделе второй главы диссертации этот метод применяется для систематизированного анализа методов и принципов проектирования отдельных мотивов и общих композиций сине-белых фарфоровых изделий. С помощью этого метода формируются представления об общих закономерностях творческой работы над изделиями из сине-белого фарфора.

- В третьей главе использовался метод тематического исследования для систематического анализа влияния современных условий жизни людей и изменений эстетических представлений на декоративный стиль и функциональность изделий на примере типичных случаев, а затем обобщаются стилевые характеристики современных изделий из сине-белого фарфора. Этот исследовательский метод полезен для выработки рекомендации по современной практике дизайна сине-белого фарфора.

Соответствие работы паспорту специальности. Диссертационная работа соответствует следующим пунктам паспорта ВАК научной специальности 5.10.3. Виды искусства (раздел: «Техническая эстетика и дизайн»): 54. Дизайн в системе культуры; 56. Социокультурные проблемы в дизайне. Материал и технологии в дизайне. 59. Методология проектной деятельности в дизайне; 60. Авторские концепции в дизайне.

Границы исследования. Временные границы исследования охватывают

период с X по XXI вв. Географические границы исследования включают Китай, Западную и Центральную Азию, Японию и Европу.

Степень научной разработанности темы

Во второй половине XX века исследователи китайского керамического искусства начали изучать среду и причины появления и развития традиционного сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне, хронологию и уровень мастерства изготовления и особенности декоративно-прикладного искусства в каждый период. Наиболее важные публикации в этой области включают следующее: книга китайского историка Ли Чжэнчжуна "Китайский сине-белый фарфор"(2006), книга профессора Цзиндэчжэньского университета керамики Цао Цзяньвэня "Исследование истории искусства сине-белого фарфора Цзиндэчжэня"(2008), главный редактор Пекинского муниципального бюро культурных реликвий "Сине-белый фарфор династии Мин"(2006), книга китайского специалиста по древнекитайской керамике Чжу Юпин "Сине-белый фарфор династии Юань"(2000), Книга профессора Нанкинского университета искусств Конг Люцин "Историю китайской керамической живописи"(2003) и главный редактор Шанхайского музея искусств "Цзиндэчжэньский фарфор в 17 веке"(2017).

За последние 30 лет ученые в Китае и за рубежом уделяли все больше внимания взаимодействию керамики Цзиндэчжэня с мировой культурой и искусством. Наиболее важными публикациями в этой области являются: книга американского ученого Роберта Финлей "История сине-белого фарфора"(2015), книга научного сотрудника Британского музея Джона Кассвелла "Синее и белое: китайский фарфор со всего мира"(2021), книга исследователя китайского экспортного фарфора Ван Лисян "Китайский экспортный фарфор в Музее Виктории и Альберта, Великобритания""(2014), Кузьменко Л.И. "Китайский фарфор XVII - XVIII вв. проблема стиля"(2000), Яковлева И.Г. "Китайский фарфор эпохи поздняя цин (1796-1911), художественные традиции в культурном контексте"(2009), книга японского ученого Нобу Уэды "Море и империя: династии Мин и Цин"(2014), книга японского искусствоведа Такатоши Миямы "Глина, соединяющая цивилизации - керамика"(2020). Среди них следует отметить

Роберта Финлея и Ларису Ивановну Кузьменко, которые анализируют происхождение, распространение и влияние китайского сине-белого фарфора; выявляют стилевую специфику китайского фарфора. Их взгляды применимы для исследования влияния мировой культуры на стиль декоративно-прикладного искусства сине-белого фарфора.

Кроме того, с 1978 года в Китае стали известны западные дизайнерские концепции современной керамики, что побудило китайских ученых осознать степень влияния новых тенденций дизайна при создании современной керамики. К наиболее важным публикациям в этой области следует отнести следующие: книга профессора Цзиндэчжэньского университета керамики Ци Бяо "Происхождение и эволюция исследования керамики" (2008), книга профессора университета Цинхуа Ли Анзу "Измерение дизайна" (2017), докторская диссертация Чэнь Синя из Цзиндэчжэньского университета керамики "Исследование дизайна национального фарфора Цзиндэчжэня в 1949-2019 годах" (2021).

Научная новизна исследования

- Впервые развитие сине-белого фарфорового искусства Цзиндэчжэня анализируется с точки зрения социальной культуры, жизненной практики людей, культурного обмена, политики, науки и техники, философии и других факторов, что подразумевает рассмотрение эволюции стилей, функций, эстетических и творческих концепций и форм выражения. Это расширяет теоретическую базу исследования керамики и Цзиндэчжэня, и других художественных центров.

- Впервые проведено комплексное полевое исследование технологии производства, методов декорирования и современного этапа развития формообразования сине-белого фарфора Цзиндэчжэнь, тем самым совершенствуя методологию, сочетающую в результате теоретические разработки и творческую практику.

- Впервые с позиций концепций современного дизайна всесторонне анализируются методы проектирования и творческие практики воплощения декоративных мотивов сине-белого фарфора, а также рассматривается влияние

факторов современности на стилистику сине-белого фарфора.

- Впервые классифицируется и анализируется современная сфера применения сине-белого фарфора, которая стремится к предельному разнообразию. Впервые систематически анализируется путь модернизации и трансформации процессов проектирования и изготовления сине-белого фарфора, а также подробно обсуждается стратегия применения сине-белого фарфора в общественных пространствах. Так, впервые ряд результатов исследования реализовались в творческой дизайнерской практике автора при проектировании и воплощении дизайна интерьера крупного отеля, использовавшем объекты сине-белого фарфора.

Научная гипотеза исследования

В исследовании выдвигается предположение о том, что традиционный сине-белый фарфор на всех этапах развития был открыт новациям, обретая принципиально новые для себя качества, сохраняя при этом узнаваемость. Творческие находки местных мастеров органично сочетались с опытом других центров керамики, затрагивая все сферы деятельности от материала и технологических решений до образной составляющей и декоративных мотивов. Последние совершенствовались пластически, обретая и новые коннотации, становясь помимо прочего своеобразным мостом культурного обмена между культурами, в новейший период активно интегрируясь в современный дизайн, реализуясь в разнообразных новых техниках и материалах. Кроме того, модернизация и трансформация всех этапов создания изделий из сине-белого фарфора постоянно расширяют креативное пространство для разработки, что не только стимулирует инновации и эволюцию в этой отрасли, но и определяет новое творческое измерение, становясь источником вдохновения для других областей дизайна, а также эффективно способствует глубокой интеграции, появлению междисциплинарных методов проектирования.

Научная значимость исследования

Основываясь на дуалистичных исследовательских принципах сопоставления "традиции и современность" и "местное и глобальное", в данной диссертации с

учетом разнородных аспектов рассматривается искусство сине-белого фарфора Цзиндэчжэня с пяти точек зрения: история развития, личность автора, технология изготовления, эстетическая значимость и внедрение инноваций, что создаёт объёмную исследовательскую методику, призванную расширить и обогатить содержание и сферу исследований китайской керамики, а также обеспечить разработку теоретической базы для развития в целом современной керамики и других областей дизайна.

Практическая значимость исследования

1. Углубленное изучение технологии декорирования сине-белого фарфора имеет жизненно важное практическое значение для сохранения и внедрения традиционных навыков изготовления фарфора в Цзиндэчжэне.

2. Изучение опыта и современной практики разработки форм и элементов декора сине-белого фарфора, указывает пути совершенствования функциональных качеств изделий и повышения культурной значимости современного дизайна, что с учётом уникальности, историчности и регионального своеобразия, помогает изделию найти свое место на рынке.

3. На основе анализа конкретных примеров обобщаются методы формообразования, декорирования, использования инновационных способы изготовления сине-белого фарфора, что является основой для текущей практики керамического производств, и подготовки кадров художников и дизайнеров.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Характеристики стиля декоративно-прикладного искусства и процесс его эволюции в цзиндэчжэньском сине-белом фарфоре можно проследить по таким аспектам, как характеристики материалов, ремесленные приемы и декоративные мотивы, а также проанализировать в макроспективе социальной и культурной эволюции жизни общества.

2. Нельзя односторонне считать, что цзиндэчжэньский сине-белый фарфор является реализацией чисто китайского стиля, на самом деле это сочетание различных по происхождению культурных элементов.

3. Традиционный процесс декорирования сине-белого фарфора, а также

методы создания орнаментов и композиций по-прежнему имеют инструктирующее значение для современного художественного творчества и дизайна.

4. Современное творчество цзиндэжэньских керамистов выходит за рамки бытовых форм и больше не сводимо к узкой категории работы в конкретном художественном материале, а является китайским визуальным символом, интегрированным в современный дизайн.

5. Современное цзиндэжэньский сине-белый фарфора как всеобъемлющая область творческой деятельности, объединяющая функциональные, эстетические, культурные и декоративные элементы, своей природой соответствует актуальным эстетическим тенденциям, а продуманный дизайн отвечает разнообразным потребностям современных людей и широко ими принят. Постоянное расширение сферы его применения не только становится частью инновационного дизайна и производства керамических изделий, но и постепенно распространяется на другие области дизайнерской практики, демонстрируя инновационный потенциал концепций и узнаваемых мотивов сине-белого фарфора в современную эпоху.

Апробация и реализация результатов работы

Основные положения исследования работы были изложены на 8 научных конференциях. Из них 3 международных: Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2022), сборник материалов Международной научно-технической конференции, Москва, 2022; Наука, технологии, искусство: теоретико-эмпирические и прикладные исследования, сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции, Нижний Новгород, 2022; Современный дизайн и проблемы высшей школы дизайна, сборник материалов VIII международной научно-практической конференции. Под общей редакцией О.Г. Яцюк. Москва, 2022.

Из них 5 всероссийских: Тенденции развития науки и образования, Москва, 2022; Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2022), сборник материалов Всероссийской

научной конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 2022; СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН И ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА, IX Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием, Москва, 2023; Студенческая молодёжь XXI века: наука, творчество, карьера, цифровизация, Сборник материалов IV Межвузовской студенческой научно-практической конференции, Москва, 2023; Всероссийский Круглый стол с международным участием «Современные тенденции компьютерного проектирования орнамента»: сборник материалов, ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», Москва, 2023.

Структура и объем работы

По своей структуре научно-квалификационная работа (диссертация) состоит из введения, трех глав, выводов по каждой главе, общих выводов по работе, заключения, списка литературы и приложений. Работа изложена на 310 страницах машинописного текста, содержит 224 рисунков, 24 таблиц, 2 схемы. Список литературы включает 194 библиографических и электронных источников. Приложения представлены на 32 страницах.

Публикации

Основные положения исследования прошли апробацию на ряде научных конференций и в публикациях. В процессе работы над данной темой опубликовали 8 статей в изданиях, рекомендуемых ВАК по теме диссертации, 3 международные конференции с докладом, 5 статей в прочих изданиях, 1 статья в Science Citation Index, 1 статья в Social Sciences Citation Index.

ГЛАВА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСККУССТВА ЦЗИНДЭЧЖЭНЬСКОГО СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА

1.1 Региональная среда и творческий субъект керамики Цзиндэчжэня

1.1.1 Природные ресурсы Цзиндэчжэня и природная среда

Цзиндэчжэнь расположен в нижнем течении реки Янцзы в Китае, на северо-востоке провинции Цзянси, на границе с провинциями Аньхой и Чжэцзян. Район центра города находится на северо-востоке равнины озера Поян. На севере, северо-западе и северо-востоке от города располагаются уезды Дунчжи, Сюнин и Цимэнь провинции Аньхой. На юге - уезды Ваньнянь и Иян. На западе - уезд Поян. И, наконец, на юго-востоке от Цзиндэчжэня находятся уезд Уюань и город Дексин. Цзиндэчжэнь имеет координаты 29.2704° северной широты и 117.18° восточной долготы. Его общая площадь составляет 5256 квадратных километров[1, р. 32](рис. 1.1).



Рис. 1.1 — Региональная среда развития сине-белого фарфора в
Цзиндэчжэне

Древние китайцы обращали внимание на "единство неба и человека", "планирование вещей людьми и достижение вещей на небесах" (под "небесами" здесь подразумевается путь духа и путь природы). То есть, в любом деле трудно достичь больших результатов, полагаясь исключительно на собственные силы.

Только тогда, когда человек научится использовать силу природы, он сможет стать единым целым с небом, и лишь тогда, когда найдёт "правильное время, место и людей", все пойдет гладко. Соединение всех составляющих происходит в практической деятельности. Процесс производства керамики в Китае представляет собой идеальное сочетание земли, дерева, воды и огня. Район Цзиндэчжэнь богат фарфоровой глиной и сосновой древесиной, располагает удобным водным транспортом и отличается хорошим климатом. Все вместе это обеспечило процветание и развитие фарфоровой промышленности Цзиндэчжэня.

(1) Богатые природные ресурсы

Фарфоровые камни

Натуральный фарфоровый камень Цзиндэчжэнь может быть спечен в фарфор при температуре более 1200 градусов без дополнительных включений. Фарфоровый камень, производимый в Цзиндэчжэне, находится в отличном состоянии и имеет очень низкое содержание железа, что позволяет говорить о нем как о высококачественном сырье для производства керамики [2, p.21]. В книге американского ученого Роберт Финли (Robert Finlay) «История сине-белого фарфора» происхождение фарфорового камня Цзиндэчжэнь описано следующим образом: "Около 140 миллионов лет назад Филиппинская плита соскользнула с Евразийской и переместилась на запад, вызвав мощное извержение вулкана на юге Китая, после сотен миллионов лет выветривания и сжатия бледный вулканический детрит превратился в фарфоровый камень, который стал основой для производства самого раннего фарфора в Южном Китае. В последствии он проходит через обжиговую печь и превращается в фарфоровое изделие" [3, p. 91].

Каолиновые глины

Каолин содержит большое количество оксида алюминия, который является сырьем для изготовления высококачественной твердой керамики и играет важную роль в улучшении таких свойств как гладкость, компактность, белизна и твердость фарфора [2, p. 23] (рис.1.2). Это сырье известно в мире, название его происходит от названия деревни Гаолин, уезда Фулянь, агломерации Цзиндэчжэнь. В 1869 году немецкий геолог Фердинанд фон Рихтгофен (Ferdinand von Richthofen) посетил

Цзиндэчжэнь и район Цимэнь провинции Аньхой. Он представил каолиновую почву Цзиндэчжэня с точки зрения петрологии и перевел свою работу на английский, который широко используется сегодня. С тех пор каолиновая порода стала общепринятым международным термином [4. pp.205]. В статье доктора Н.Д. Дронова «Атрибуция и особенности оценки китайских антикварных фарфоровых изделий» роль каолина описана следующим образом: "Если температура слишком высокая, то фарфор плавится и деформируется. Чтобы остановить деформацию, в глину добавляется каолин" [5, с. 64-69].



Рис. 1.2 — Каолиновые глины

Глазури

Разновидность сырья из фарфорового камня под названием "Ю Го" обладает низкой степенью огнеупорности и в основном используется для приготовления глазури. Районы производства сырья для фарфоровой глазури в Цзиндэчжэне и близлежащих районах включают Яоли, деревню Гаолин, деревню Саньбао и т.д [2, р. 21] (рис. 1.3).



Рис. 1.3 — Фарфоровая косточка "Ю Го", производимая в "Яоли" в окрестностях Цзиндэчжэня

Глина "Ся Бо"

Это основной ингредиент для приготовления. В процессе обжига керамики, чтобы предотвратить повреждение и обрастание поверхности заготовки и глазури газами и вредными веществами, заготовку помещают в емкость из огнеупорных материалов и запекают, что называется "Ся Бо". Источником шамотной глины в основном являются окрестности города Лепин и Цзиндэчжэнь (рис.1.4).



Рис. 1.4 — Емкости из шамотной глины: "Ся Бо"

Топливо

Цзиндэчжэнь окружен горами, холмами, долинами, водоемами. Местность более чем на 80% покрывает пышная растительность. Среди местной фауны преобладают ели, сосны Массона и бамбук мосо [2, р. 21]. Большое количество соснового топлива, обеспечивающего длинное пламя и высокую температуру, что создает лучшие условия для обжига высококачественного фарфора в старинных печах Цзиндэчжэня (рис.1.5). В «Исследовании фарфоровой промышленности в Цзиндэчжэне, провинция Цзянси», опубликованном на 18-м году существования Китайской Республики, говорилось о благоприятных условиях для производства топлива в Цзиндэчжэне: «Город расположен посреди десяти тысяч гор, с глубокими лесами и чащобой, а также сосновыми лесами, дрова и солома неисчерпаемы» [6, р. 20]. Ветви и хвоя сосны Массон и других кустарников являются основным топливом для обжига дешевого фарфора.



Рис. 1.5 — Основное топливо для дровяной печи: "Хвощевая сосна"

(2) Подходящая природная среда

Гидроресурсы

Система водоснабжения необходима для жизни человека. Она также играет важную роль в производстве керамики. Большинство мест для печей обжига, занимавшихся ее производством в древние времена, располагались рядом с реками и ручьями, потому что в таком случае можно было в полной мере использовать водные ресурсы. Цзиндэчжэнь испещрен реками, главной из которых является река Чанцзян. К ее самым крупным притокам относятся Сиха, Пейха, Нанха, река Темха и т.д.. Мелких притоков более 50, они располагаются подобно корням деревьев.

В Цзиндэчжэне водные ресурсы используются в двух основных целях: во-первых, для гидравлического дробления и промывки фарфорового каменного сырья, во-вторых для транспортировки керамического сырья, топлива и продуктов, для гидравлического дробления и промывки фарфорового каменного сырья.

Климатические условия

Климат Цзиндэчжэня мягкий и влажный — субтропический муссонный. Среднегодовое количество осадков 1763,6 мм. Самая высокая температура воздуха летом равна 41,8 градусам, самая низкая температура зимой составляет 10,9 градуса, среднегодовая температура — около 17 градусов [7]. Такой климат благоприятен для сельского хозяйства и производства фарфора. “Небеса благоволят” Цзиндэчжэню, где не бывает морозов, и четыре времени года похожи на весну: с обильными осадками и большим количеством солнечного света. Кажется, что все условия созданы специально для обжига фарфора.

1.1.2 Мастера по изготовлению сине-белого фарфора

Хотя богатые природные ресурсы и подходящая географическая среда оказывают очень важное влияние на развитие цзиндэчжэньской керамики, мы не можем игнорировать важную роль, которую играли и играют цзиндэчжэньские

мастера и художники по керамике в развитии цзиндэчжэньского керамического искусства. Все достижения региона в керамическом искусстве начиная с 907 года н.э. — это результат работы местных мастеров гончарного дела, живших и творивших в благоприятной среде. Без поколений талантливых мастеров керамическое искусство Цзиндэчжэня никогда не поднялось бы на такие высоты. Начиная с эпохи династии Сун (XI век н.э.) квалифицированные мастера стали самым главным достоянием фарфоровой промышленности Цзиндэчжэня.

Династия Сун (960-1279)

Со времен поздней династии Сун (1085-1125) северная часть страны в течение ста лет страдала от войн, что привело к высокому уровню миграции населения Центральных равнин Китая на юг. Жители Хэбэя, Шаньси, Хэнани и других мест, в том числе квалифицированные гончары и живописцы, в основном переселились в среднее и нижнее течение реки Янцзы. Расположенный в горах к югу от ее русла Цзиндэчжэнь долго оставался в стороне от внешнего мира, так как наземный транспорт тогда был плохо развит. Но цзиндэчжэньская керамика уже была широко известна и имела отличную репутацию в стране, поэтому для перебравшихся из центра на юг мастеров это был хороший выбор. Таким образом, технология росписи керамики из северного Китая была внедрена в Цзиндэчжэнь.

Династия Юань (1271—1368)

В эпоху правления династии Юань существовало три основных источника мастеров по керамике: во-первых, пленники из Центральной и Западной Азии, во-вторых, мастера из региона Цзяннань, захваченные в плен после ликвидации династии Южная Сун, в-третьих, мастера высокого уровня типа литераторов.

Династия Юань была воинственной и силой завладела обширными территориями в Евразии. В 1221 году монгольская армия захватила среднеазиатский город Нишапур и вырезала почти все его население, оставив в живых только 400 квалифицированных мастеров, что соответствовало традиции монгольских завоеваний. Так, нападая на город и грабя землю, они получали для себя местных мастеров и их навыки [8, p.10], благодаря чему были подготовлены значительные человеческие ресурсы для фарфоровой промышленности.

Согласно сведениям, сохранившимся в литературе, большое количество западноазиатских мастеров принимали непосредственное участие в производстве цзиндэчжэньского сине-белого фарфора, и этих мастеров называли «Фу Цзянь» [9, р. 132]. На изделиях из сине-белого фарфора эпохи ранней династии Юань надписи выполнены персидскими письменностями, их содержание — персидская поэзия, темы стихотворений — любовь и вино. Эти персидские надписи выведены гладко и имеют четкую структуру. Очевидно, они были нанесены гончарами, свободно владевшими персидской вязью. Надписи делались не мягкой кистью, а твердым пером. По-видимому, это работа персидских мастеров, хорошо знакомых с таким инструментом для письма [10, pp. 295]. Получается, фактом нужно считать то, что мастера из Западной Азии принимали непосредственное участие в декорировании и росписи сине-белого фарфора.

Участие образованных людей высокого уровня в создании цзиндэчжэньской керамики также является важным фактором, который оказал влияние на художественную ценность сине-белого фарфора. Ранние правители династии Юань энергично сопротивлялись культуре Хань. Они отменили «Кэцзюй»¹ и систему академии живописи в начале эпохи своего владычества. В результате большое количество образованных людей слилось с народными массами. Они занимались ремеслами и другой работой. Часть грамотных ханьцев, некоторые из которых были хороши в каллиграфии, живописи, резьбе по дереву, то есть изначально являлись художниками и скульпторами, участвовали в производстве сине-белого фарфора и подняли искусство его изготовления до высот эстетики.

Династии Мин и Цин (1368-1911)

Со времен династии Мин мастера по керамике в основном приезжали в Цзиндэчжэнь из населенных мест, располагавшихся поблизости. Большинство из этих ремесленников появлялись в городе весной, работали и возвращались в свои родные края зимой, чтобы встретить Новый год. Это явление все еще

¹ Кэцзюй: Государственные экзамены в императорском Китае (кит. трад. 科舉, упр. 科举, пиньинь kējǔ) — неотъемлемая часть системы конфуцианского образования, обеспечивавшая соискателям доступ в государственный бюрократический аппарат и социальную мобильность.

существовало во времена Китайской Республики.

При династии Цин в Цзиндэчжэне сформировались монопольные объединения в фарфоровой промышленности. В их основе лежало географическое расположение и кровное родство. Принято выделять три основные монопольные группы: группа Дучан, группа Хуэйчжоу и группа Ца [11, pp.59].

Группа Дучан

После середины правления династии Мин (после 1465 года) жители Дучана, чтобы выжить в конкурентной борьбе, обратили свое внимание на изготовление печей для обжига дров. Почти все керамические печи в эпохи династий Мин и Цин были созданы мастерами из Дучана, которые доминировали в этом сегменте вплоть до основания Нового Китая. Согласно неполным статистическим данным, с 1924 по 1949 год в Цзиндэчжэне насчитывалось 112 печей для обжига керамики, из которых 101 была из Дучана, что составляет более 90% от общего числа всех печей для обжига дров [11, pp.109]. Кроме того, жители Дучана в основном занимались производством фарфора и другими работами.

Группа Хуэйчжоу

В группу Хуэйчжоу входили люди из Хуэйчжоу, которые контролировали большую часть торговли, финансов и фарфоровой промышленности Цзиндэчжэня. Согласно ежемесячному статистическому отчету Цзянси за 26-й год существования Китайской Республики, в то время в Цзиндэчжэне насчитывался 1221 магазин, из которых 70% были открыты жителями Хуэйчжоу [11, pp. 48]. Сырье и топливо, необходимые для производства фарфора в Цзиндэчжэне, такие как фарфоровая глина и сосновые дрова, поставлялись именно группой Хуэйчжоу.

Группа Ца

Большинство представителей этой группы были заняты в керамической промышленности. К представителям группы Ца относят тех, кто не был связан с Дучаном и Хуэйчжоу. В основном это жители Фучжоу, Наньчана, Фэнчэна, Цзяня, Фэнсиня, Раочжоу, Аньжэня и 26 групп торговцев фарфором со всей страны [11, pp. 49-51]. Так называемая группа Ца в основном занимались производством изделий и инструментов для росписи фарфора и керамики, а также их

транспортировкой и продажей.

Во времена династий Мин и Цин отношения между ремесленниками устанавливались в соответствии с кровным родством и географией. Мастера из разных семей и регионов монополизировали различные ремесленные техники и организовались в разные объединения. Затем разработанные ими правила торговли играли координационную роль в формировании производственных партнерств и распределении природных и технических ресурсов. Они участвовали в производстве керамики и создании произведений фарфорового искусства в официальных² и Народных печах³ Цзиндэжэня, что в значительной степени способствовало развитию цзиндэжэньской керамики. Ниже приведены три основные группы, занимавшиеся специфическими керамическими работами во времена династий Мин и Цин (таблица 1).

Группа	Источник населения	Тип керамических работ, которыми занимались эти группы
Группа Дучан	Люди из Дучана	Производство мелкой посуды, такой как тарелки, миски и блюда, а также строительство печей для обжига дров
Группа Хуэйчжоу	Люди из Сюнин, Уюань, Хуэйчжоу, Цимэнь, Сяосянь и Исянь	Обеспечение сырьем и топливом для производства фарфора, контроль над финансовой отраслью, промышленностью и торговлей
Другая группа	Люди из Дэсин, Лепинг, округа Боян, округа Юган, округа Юцзян, округа Фулян, Фучжоу, Наньчан, Фэнчэн, Цзиань, округа Аньрен	Производство крупномасштабной керамики и керамики специальной формы (жители Фучжоу), производство кистей (жители Фэнчэн), производство «Ся Бо», транспортировка и продажа фарфора. (Жители Лепинга)

Таблица 1 — Состав цзиндэжэньских групп мастеров-керамистов времен династий Мин и Цин и виды фарфоровой промышленности, которыми они занимались

² Официальная печь — это печь, построенная древней китайской императорской семьей для обжига фарфора. Произведенная с ее помощью керамика использовалась императорским двором.

³ Народная печь в отличие от официальной печи, установленной императорским двором, эксплуатировалась автономно. Ее предназначением было коммерческое производство фарфора, который предназначался для удовлетворения общих потребностей внутреннего и внешнего рынков керамики. Торговые площади были очень обширными [12].

После падения династии Цин в 1911 году состав цзиндэчжэньских мастеров-керамистов все еще не нарушал структуру родства по крови и географии. Методом обучения керамическому мастерству была модель мастер-подмастерье (под мастером здесь подразумеваются старшие мастера по фарфору, производимому в официальных печах, которые ушли в народ после падения династии Цин). Это связано с тем, что в то время Цзиндэчжэнь имел очень мало контактов со остальными частями страны и международным сообществом. Город фактически находился в состоянии блокады.

В 1862 году производство фарфора в официальных печах сократилось, а правительственный контроль над мастерами, работавшими в них, ослаб. Большое количество известных мастеров-фарфористов, трудившихся в официальных печах, переквалифицировалось. Они занялись созданием художественной керамики в народных печах, что в значительной степени способствовало преобразованию стиля оформления изготовленного в них фарфора [13, pp. 134]. Таким образом, в этот период существовало два основных типа мастеров по фарфору: один — старшие мастера по фарфору, работавшие в официальных печах, принадлежавшие к элите фарфоровой промышленности, а другой — обычные мастера по фарфору, составлявшие подавляющее большинство специалистов в этой области [14, p. 231].

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году в Цзиндэчжэне было создано десять государственных керамических фабрик, и с тех пор фарфоровая промышленность перешла от традиций к современному укладу. Фабричная система разрушила традиционную модель отношений, согласно которой навыки передавались от отца к сыну, от мастера к подмастерью, а также структуру групп, основанных на кровном родстве и географии. Можно сказать, что рабочие-керамисты стали главной силой керамического производства в этот период.

После того, как Цзиндэчжэнь вступил в период модернизации (после провозглашения в 1978 году «курса реформ и открытости»), в условиях свободной конкуренции в рыночной экономике государственный фарфоровый завод города

был реструктурирован, большое количество работников было уволено, и это дало им возможность заниматься производством в стиле старинного фарфора. Это объясняется тем, что старинный фарфор пользуется популярностью в странах с конфуцианскими культурными традициями, таких как Япония, Сингапур и Южная Корея. Огромный спрос на рынке привлек в регион большое количество фермеров из близлежащих районов в Цзиндэчжэнь, готовых заняться производством фарфора [15, pp. 134]. Эти крестьяне унаследовали навыки своих ремесел от традиционных мастеров, а затем посвятили свою жизнь керамике. Таким образом, после того, как был взят «курс на реформы и открытие», первая группа фермеров и уволенных с завода рабочих, которые приехали в Цзиндэчжэнь, стала важной частью ремесленников Цзиндэчжэня.

Кроме того, с 1949 года, когда Цзиндэчжэнь перешел от ремесленных мастерских к механизированному производству, правительство активно популяризировало современное образование. Были созданы Цзиндэчжэньский керамический институт, Цзиндэчжэньский университет керамического персонала, Цзиндэчжэньская керамическая школа и другие высшие и средние учебные заведения [15, pp.137]. Таким образом, в это время преподаватели, профессорско-преподавательский состав и студенты постепенно меняли уровень знаний в обществе и структуру ремесленного сословия в Цзиндэчжэне.

После 90-х годов 20-го века состав цзиндэчжэньских мастеров и художников керамики становился все более разнообразным. В 90-х годах в Цзиндэчжэне последовательно были созданы общество «Гаолинг», гончарная деревня «Три сокровища», Цзиндэчжэньский институт народного печного искусства и другие базы для международных культурных и художественных обменов. Это привлекало в Цзиндэчжэнь постоянный поток гончаров из разных уголков Китая и из других стран. Сегодня бизнесмены, дизайнеры и художники со всего мира приезжают на землю Цзиндэчжэня, чтобы лично пообщаться с владельцами мастерских и мастерами-ремесленниками города в поисках возможностей для бизнеса или творческого вдохновения. Смешение культур и народов, создает иллюзию сжатия пространства и будто ускоряет время, что делает мир «маленьким местом» [16, p.

14].

Сегодня в Цзиндэчжэне появились тысячи ремесленных мастерских и студий керамического искусства, в которых занято до 150 000 человек, что является историческим пиком. Новые керамисты полностью изменили традиционную структуру творческого коллектива в Цзиндэчжэне, сделав производство керамики в регионе знаковым и художественным.

Ниже приведена таблица с описанием состава современных цзиндэчжэньских мастеров-керамистов, из которой видно, что он стал более разнообразным (таблица 2).



Таблица 2 — Групповая структура ремесленников и художников в Цзиндэчжэне

Судя по количеству людей, занятых в керамической промышленности, сегодня в Цзиндэчжэне насчитывается более 44 000 мастеров с различными навыками работы с керамикой, более 6500 технических работников керамической промышленности, 315 художников-керамистов и более 3900 работников керамической промышленности старших квалификаций и тысячи других специалистов. В общей сложности в керамической промышленности занято 150 000 человек, что составляет почти четверть городского населения.

Специалисты по керамике и технический персонал имеют абсолютное преимущество с точки зрения количества компетенций и уровня таланта по сравнению с другими производителями фарфора в Китае. В то же время Цзиндэчжэнь привлек более 30 000 художников, дизайнеров и предпринимателей

со всей страны и из-за рубежа, чтобы внедрять инновации и открывать бизнес. И все это стало возможным благодаря давней керамической традиции, способствующей формированию уникального социального и культурного феномена, а город получает жизненную силу.

На следующей диаграмме представлена статистика художников и дизайнеров из других городов и стран, работавших в Цзиндэчжэне в период с 2002 по 2023 год. Как видно из таблицы, число мастеров и создателей керамики резко возросло (таблица 3).

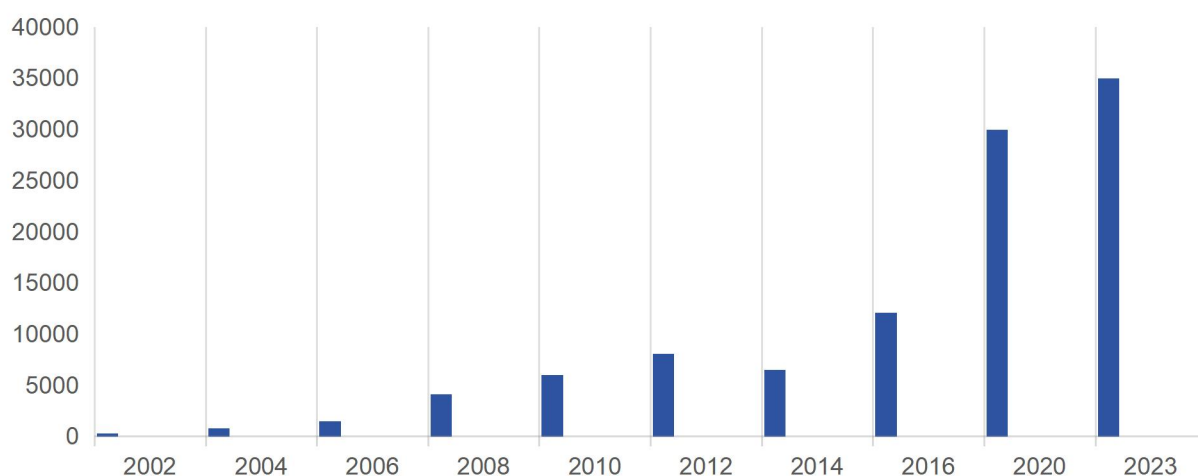


Таблица 3 — Статистика количества художников из других городов и стран, занимающихся керамикой в Цзиндэчжэне

У каждого города есть свои особенности, но ни один не является единственным в мире, который на протяжении столетий без перерыва выживал за счет ремесел. В этом смысле Цзиндэчжэнь уникален. Благодаря природным условиям, упорному труду и мудрости поколений квалифицированных керамистов, на протяжении тысячелетия здесь сохранялся высочайший уровень мастерства изготовления сине-белого фарфора.

1.2 Зарождение сине-белого фарфора

Китайский сине-белый фарфор производился в печи «Гунсянь» в провинции Хэнань уже в конце X века и в то время в основном экспортировался за рубеж. В

статье «Происхождение и развитие сине-белого фарфора» Фэн Сяньмин, китайский эксперт по оценке керамики, резюмировал, что печь «Гунсянь» тогда соответствовала требованиям, предъявляемым к условиям, необходимым для производства сине-белого фарфора. Кроме того, в статье описан образец первичного сине-белого фарфора, найденный в этом районе в 1975 году. Он стал материальным обоснованием происхождения данного вида керамики именно в эпоху династии Тан [17, pp. 30].

Если говорить о качестве сине-белого фарфора, производимого в эпоху династии Тан, то очевидно, что он недостаточно зрелый: температура обжига невысокая, около 1200-1230°C, поверхность неравномерно покрыта глазурью, декор выполнен в насыщенных тонах, имеет место феномен размазывания синим цветом, и синий с черными пятнами. Существует два типа орнамента. Первый - это традиционный узор на китайских изделиях ручной работы: анималистичный, растительный, муаровый и так далее. Второй - геометрический узор в западноазиатском стиле, например ромбы, квадраты и другие фигуры, похожие на те, что встречаются на персидских коврах (рис. 1.6) [18, p. 64]. Это объясняется тем, что в период Кайюань Сюаньцзуна из династии Тан (713-741) «политика была ясной, экономика процветала, вооруженные силы были сильными, а литература и искусство процветали». «Мощь империи Тан привлекла купцов из Западной и Центральной Азии к торговле с династией Тан по Шелковому пути, и в Китай были завезены кобальтовые материалы и предметы декоративно-прикладного искусства» [19, p. 159].



Рис. 1.6 — Династия Тан (10 век), сине-белая фарфоровая тарелка,

художественная коллекция Йельского университета

К сожалению, сине-белый фарфор не получил развития при династии Сун (960-1279), а пришел в упадок или даже исчез. Есть две основные причины. Одна из них заключается в том, что прекратилась торговля между Китаем и Западной Азией, что повлияло на импорт материалов из кобальтовой руды и экспорт сине-белого фарфора. Собственно, это и является основной причиной его упадка в данный исторический период. Вторая причина связана с эстетикой императоров династии Сун. В области искусства императоры династии Сун стремились к достижению естественной, не искусственной красоты образа, избегая чрезмерной детализации, которая в основном заменялась в украшении фарфора глазурью, а не узором (рис. 1.7). Поэтому подглазурная отделка (сине-белый фарфор) не была востребована.



Рис.1.7 — Династия Сун (960-1279), квадратный цветочный горшок с голубой глазурью, коллекция дворцового музея

Хотя сине-белый фарфор не был развит в тот период, император из династии Сун принял два важных решения, которые не только дали Цзиндэчжэню возможность в будущем стать мировой фарфоровой столицей, но и обеспечили благоприятную среду для развития легендарного искусства. В 1004 году нашей эры император Чжэньцзун дал название «Цзиндэ» этому району из-за своей любви к цзиндэчжэньской керамике, и город Чаннань был переименован в Цзиндэчжэнь. В том же году император установил официальную печь для обжига

в Цзиндэчжэне, в которой был создан режим для изготовления фарфора и инфраструктура в Цзиндэчжэне, которая просуществовала в течение 1000 лет.

1.3 Роль сине-белого фарфора в традиционной жизни и эволюция его стиля

1.3.1 Зрелая стадия развития - Сине-белый фарфор династии Юань (1271-1368гг.)

Фон развития сине-белого фарфора

Мы уже выяснили, что производство сине-белого фарфора в печи «Гунсянь» провинции Хэнань во времена династии Тан (IX-X вв.) не было зрелым. В связи с этим возникает вопрос: когда и где появилась зрелая технология сине-белого фарфора? В книге Цао Цзяньвэня «Исследование истории искусства изготовления сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне» упоминается, что среди культурных реликвий и обломков кораблекрушений, найденных в разных частях света и принадлежащих периоду до середины правления династии Юань (1336 год), не было никаких следов сине-белого фарфора. При этом среди археологических находок, сделанных в Цзиндэчжэне и датированных периодом после 1336 года, обнаружили большое количество сине-белого фарфора с надписью «Династия Юань» [2, р. 60]. Вот почему можно сделать вывод, что настоящий расцвет сине-белого фарфора пришелся на 30-е годы XIV века в Цзиндэчжэне.

Сине-белый фарфор созрел в Цзиндэчжэне в середине XIV века по трем причинам. Во-первых, благодаря завоеваниям значительной части Евразии монголами во времена династии Юань была заложена основа для тесного торгового обмена между Западной Азией и Китаем. В результате в Китай начали отправлять высококачественные кобальтовые руды под названием «Су Ма Лицин». Во-вторых, в конце правления династии Сун (после 1125 года) столетняя война привела к миграции большого количества мастеров по фарфору и росписи с севера в Цзиндэчжэнь. Они и привезли зрелую технологию подглазурной росписи в город. В-третьих, династия Юань придавала большое значение производству

керамики, и за год до объединения юга (т.е. в 1278 году н.э.) было принято важное решение о создании единственного официального учреждения по производству фарфора в Цзиндэчжэне. Оно называлось Фарфоровым бюро Фулян⁴ [20, pp. 80-83]. Под руководством представителей династии это бюро производило высококачественный белый фарфор. Таким образом, к середине правления династии Юань передовые технологии производства белого фарфора, зрелая технология подглазурной росписи и высококачественные импортные кобальтовые материалы из Западной Азии, наконец, «встретились» в Цзиндэчжэне, дав возможность местным мастерам обжигать качественный сине-белый фарфор. Таковы предпосылки для его создания в печи Цзиндэчжэня во времена средней и поздней династии Юань.

На следующем рисунке показаны три необходимых условия для производства сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне, и эти три условия были выполнены при династии Юань (таблица 4).

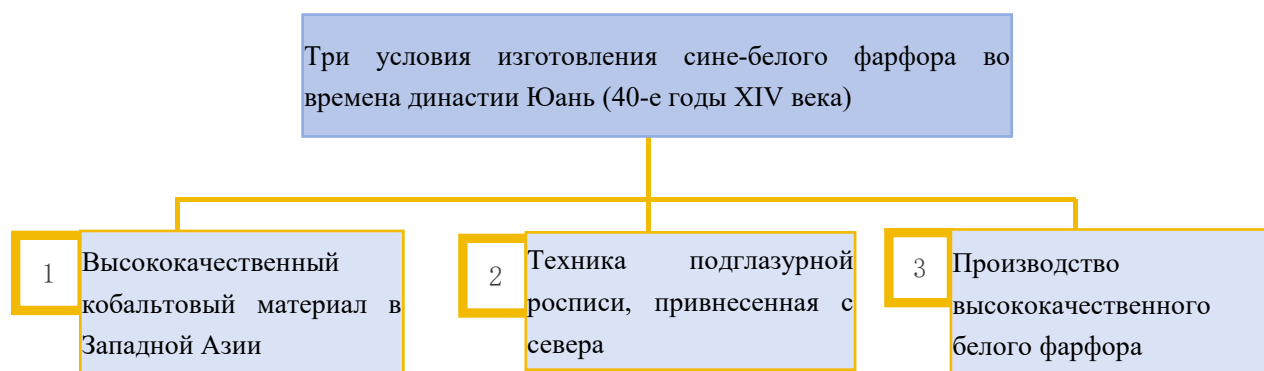


Таблица 4 — Три условия изготовления сине-белого фарфора во времена династии Юань (40-е годы XIV века)

Сине-белый фарфор во времена династии Юань изготавливался в основном ради обмена. То есть производство имело коммерческий характер. В Иране, Турции, Индии, Юго-Восточной Азии и других исламских регионах обнаружено

⁴ Фарфоровое бюро Фулян: в 1278 году, за год до объединения всей страны, Юаньский двор учредил «Фарфоровое бюро Фулян», официальную организацию, специализирующуюся на обжиге фарфора в уезде Фулян, к которому в то время принадлежал Цзиндэчжэнь.

большое количество тонкого сине-белого фарфора, который в то время экспортировался по сухопутным или морским торговым каналам [21, р. 68]. На сегодняшний день в мире найдено и идентифицировано около сотни образцов сине-белого фарфора династии Юань, и большинство из них были изготовлены после середины XIV века.

Постепенное совершенствование производства сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне при династии Юань стало оказывать огромное влияние на развитие керамики в этом регионе и во всем Китае. Во-первых, это заложило основу для завоевания местной продукцией мирового рынка фарфора в эпоху династии Мин (XIV-XVII вв.) и создало предпосылки для того, чтобы Цзиндэчжэнь стал центром фарфоровой промышленности в Китае и во всем мире. Во-вторых, это изменило направление развития китайского фарфора: от стремления к красоте глазури во времена династии Сун к эстетике, сосредоточенной на расписном фарфоре.

Декоративное искусство сине-белого фарфора династии Юань

Благодаря смешению восточной и западной культур, развитие сине-белого фарфора находилось одновременно под влиянием культуры Хань, монгольской и исламской культур, которые отличались друг от друга. В конечном итоге, это привело к появлению большого разнообразия стилей этого декоративного искусства.

Прежде всего, на декорирование фарфора при династии Юань оказала влияние культура монголов. Этот народ, живший в степях, отдавал особое предпочтение синему и белому цветам. В его первобытной религии синий символизировал небо, а белый — доброту. Вместе они являлись цветами тотема: «синий волк и белый олень» [22, pp. 113]. В конце XII-го века — начале XIII-го века религиозные представления монгольского народа были монотеистическими. Правивший тогда Чингисхан считался исполнителем воли небес, обладающим абсолютной властью над всем и всеми. Поэтому синий, ассоциировавшийся с небом, стал цветом семьи Чингисхан Юань. Это самая фундаментальная духовная основа для развития и совершенствования сине-белого фарфора во времена династии Юань.

Кроме того, на сине-белое фарфоровое убранство времен династии Юань оказала влияние традиционная культура китайского народа Хань, особенно конфуцианство и религиозная культура. В начале правления династии Юань ортодоксальная культура Центральных равнин, особенно конфуцианство, которое долгое время доминировало, подвергалась нападкам и подавлялась, что особенно было выражено в первые дни господства монголов. Однако более поздние правители династии Юань поняли, что «мир можно завоевать верхом на лошади», но не получится управлять страной силой и полагаться только на одну структуру знаний, то есть культуру кочевников, для поддержания и упрочения своей власти. С течением времени они осознали неизбежность и необходимость «культурного управления страной» и взялись за изучение и интеграцию иных культур. Конфуцианство, буддизм и ряд других идей были усвоены, но в разной степени [23, pp. 49]. Точно так, же как варварский германский народ физически завоевал Римскую империю, но в культурном отношении сам был завоеван, переняв Христианство. Это является законом культурного развития [24, p. 235].

Культурное наследие народа Хань ярко отражено в сине-белом декоре фарфора. Например, «жизнь императора», воплощающая концепцию этической иерархии, конфуцианские темы, связанные с добродетелями человека, буддийские орнаменты, включающие восемь благоприятных символов и изображение лотоса, популярные народные сказки (рис. 1.8-1.10).

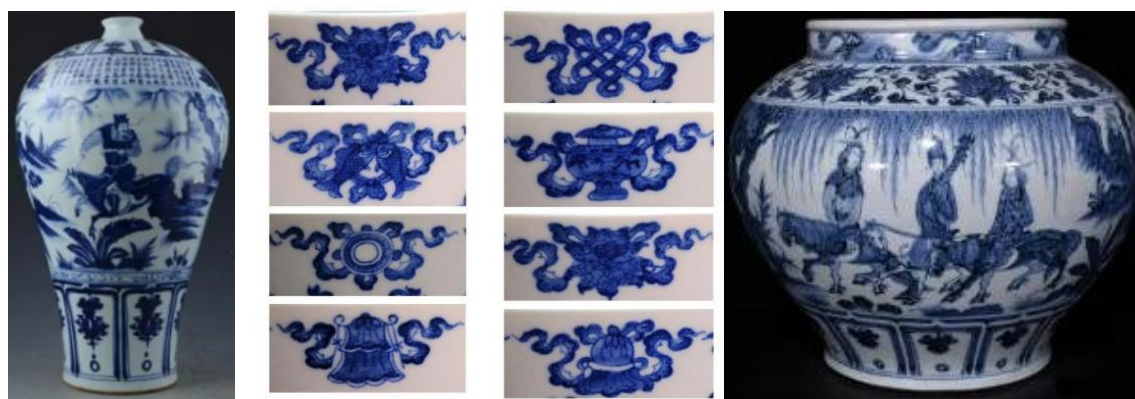


Рис. 1.8 — Династия Юань, сине-белая фарфоровая ваза «Сяо Хэ в погоне за Хань Синем», коллекция Нанкинского музея

Рис. 1.9 — Буддийские узоры династии Юань - восемь благоприятных

СИМВОЛОВ

Рис. 1.10 — Династия Юань, сине-белый фарфоровый кувшин «Женитьба Ван Чжаоцзюня», коллекция художественного музея Идэмицу, Япония

Стоит отметить, что цвет «цин» (также относящийся к синему цвету в сине-белом фарфоре) также пришел из традиционной культуры китайского народа Хань. Цинлун традиционно считается символом «счастливого предзнаменования» и «благопожелательного смысла», обозначает восточное направление [25 с. 57]. Образ Цинлуна как хранителя жемчужных водоемов указан в пословице: 龙眼识珠, 凤眼识宝, 老牛的眼睛识稻草 (lóngyǎnshízhū, fèng yǎnshí bǎo, lǎo niú de yǎnjīng shí dào cǎo) – «Глаз дракона ведает о жемчуге, глаз феникса – о сокровищах, глаз буйвола – о рисовой соломе» [26, с. 3-4]. Таким образом, цвет «цин» (синий) символизирует богатство и процветание. Традиционное положительное восприятие ханьцами цвета «цин» отразилось в гончарном ремесле, архитектуре, живописи и многом другом. Так, например, при династии Юань для украшения фарфора искусные мастера стали применять зеленоватые и голубые оттенки для передачи «голубизны неба после дождя» [27, с. 437].

Кроме того, цвет «цин» имеет другие значения в традиционной культуре китайского народа Хань:

1. 青梅竹马 (qīng méi zhú mǎ) – «Зеленые сливы, бамбуковые лошадки» – детские игры и забавы, детская непосредственность и чистота, детская дружба. Пример из стихотворения Ли Бо: «郎骑竹马来, 绕床弄青梅。— 同居长干里, 两小无嫌猜。」 – (láng qí zhú mǎ lái, rào chuáng nòng qīng méi. tóng jū cháng gān lǐ, liǎng xiǎo wú xián cāi). – «Лэнг (мальчик) приехал на бамбуковой лошадке и обошел грядку, чтобы набрать зеленых слив. – Живя вместе, двое малышей не вызывают подозрений». В контексте данного фразеологизма иероглиф «青» имеет значение молодости, невинности, детства и непорочности [28, с. 326].

2. 青出于蓝 (qīng chū yú lán) – «Синяя краска делается из индиго» – «Ученик, превзошедший своего учителя». Сюнь-цзы, утверждая, что возможности

человеческого познания безграничны, сказал: 青取之于蓝, 而青于蓝 (zhī yú lán ér qīng yú lán) - синяя краска получается из индиго, но она синее самого индиго). Пример использования: 王师傅, 你那位徒弟的产品 质量和数量都超过了你, 真是 (wáng shīfù, nǐ nà wèi túdì de chǎnpǐn zhìliàng hé shùliàng dū chāoguò liǎo nǐ, zhēnshi) – «Мастер Ван, качество и количество продукции вашего ученика действительно превзошли вас» [28, с. 326].

3. 青天白日 (qīng tiān bái rì) – «Белое солнце в синем небе» – значит добродетель и справедливость, честную политику, светлое, яркое окружение и политическую ясность. Пример из труда китайского философа Хань Юя: 青天白日, 奴隶亦知其清明 (qīngtiān báirì, núlì yì zhī qí qīngmíng) – «В светлый день даже рабы чувствуют спокойствие и умиротворенность» [28, с. 343].

Таким образом, цвет «цин» имеет широкий спектр значений в традиционной культуре народа Хань в Китае. Именно поэтому сине-белый фарфор был популярен со времен династии Юань.

Наконец, на сине-белый декор фарфора в эпоху династии Юань оказала влияние исламская культура. В период с конца XIII-го века по XVII-й век сине-белый фарфор Цзиндэжэня стер пространственно-временные границы и различия в эстетических привычках разных этнических групп. Его любили и коллекционировали люди по всему миру, особенно в исламских странах.

В начале XIV века монголы основали крупнейшую империю в мире. Она простиралась от Кореи и Китая на востоке до России и Венгрии на западе.

Именно благодаря возвышению таких великих держав через Евразию прошли безопасные коммерческие маршруты, и даже отдельные люди теперь могли пересечь весь Евразийский континент. Впервые в истории Китай и такая далекая от него Западная Европа оказались напрямую связаны [29, р. 47]. Распространенность торговых путей способствовала экономическому и культурному обмену между Китаем и арабо-исламским регионом.

В этот период фарфор, особенно сине-белый, стал важным товаром в торговле между Китаем и арабскими странами. Как сказала Фан Лили, научный

руководитель докторантуры Китайской академии искусств: «Среди экспортируемого фарфора династии Юань наиболее привлекательным является сине-белый фарфор из Цзиндэжэня. Эта порода с самого начала создавалась не для китайцев, а для исламского мира» [15, pp. 61-78]. Поскольку сине-белый фарфор, как товар, удовлетворяет потребности покупателей в исламских регионах, в оформлении сине-белого фарфора неизбежно присутствуют исламские мотивы, такие как плетеный цветочный узор и плотный стиль оформления, что позволяет китайскому сине-белому фарфору интегрироваться в иностранную культуру и декоративно-прикладное искусство.

На рисунке ниже вы можете увидеть следы двусторонней интеграции цзиндэжэньского сине-белого фарфора и исламской культуры и искусства (рис. 1.11-1.13).

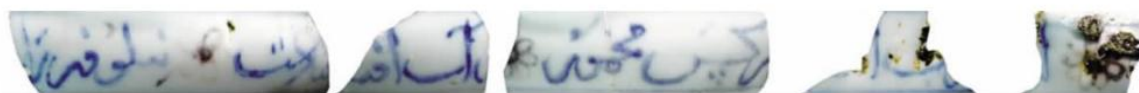


Рис. 1.11 — Фрагменты сине-белого фарфора времен ранней династии Юань, украшенные арабской вязью, были найдены в театре Хунвэй в Цзиндэжэне в 1965 году



Рис. 1.12 — Династия Юань, сине-белый фарфоровый кувшин с рисунком пиона, коллекция музея Шэньси, Китай



Рис. 1.13 — Династия Юань, сине-белая фарфоровая тарелка «Узор из восьми сокровищ», коллекция дворца Топкапы, Стамбул, Турция

С функциональной точки зрения сине-белый фарфор оказал глубокое влияние на жизнь и обычаи монголов. Он появился в Китае до династии Юань, но его

производство было грубым, а количество выпускаемых изделий – небольшим. Это свидетельствует о том, что в тот период сине-белый фарфор не ценился и не был обычным явлением для китайской керамики. Именно во времена династии Юань его начали изготавливать партиями. Довольно быстро сине-белый фарфор обрел популярность. Глубинной причиной его успеха стал человеческий фактор.

Роль керамики в жизни монгольского народа впервые нашла отражение в культуре чаепития. Во времена правления поздней династии Сун чай стал повседневным напитком для представителей всех классов и этнических групп, а культура чаепития достигла большого прогресса. При династии Юань она получила дальнейшее развитие и окончательно проникла в жизнь простых людей. [30, pp. 12] В традиционном чаепитии посуда играет важную роль и является значимой частью церемонии.

Например, традиционный чайный сервиз предполагает высокие чашки. При династии Юань производили много чашек из сине-белого фарфора. Они были небольшими и имели диаметр около 10 см. В «Истории искусств и ремесел династии Юань», написанной китайским историком Шан Ганом, говорится, что автор обнаружил на археологических образцах фресок времен династии Юань мелкую утварь (чашки, тарелки, миски и прочее) на высоких ножках, которой пользовались монголы (рис. 1.14) [31, p. 187]. На рисунке 1.15 показана фреска времен династии Юань, найденная в гробнице № 2 деревни Канчжуан, уезда Тунлю, провинции Шэньси. На ней изображены две дамы в процессе приготовления чая. На столе перед ними можно увидеть три кубка на высоких ножках. Это свидетельствует о том, что популярность данного вида посуды в эпоху правления династии Юань значительно возросла, и может указывать на определенные отношения с монгольским народом.



Рис. 1.14 —Династия Юань, кубок с рисунком сливы, коллекция Музея керамики Цзиндэчжэнь

Рис. 1.15—Династия Юань, дама, готовящая чай, фреска, провинция Шэньси, уезд Тунлю, деревня Канчжуан, раскопана гробница № 2.

Роль керамики в жизни монголов также находит отражение в связи между посудой для вина и культурой виноделия. Эпоха правления династии Юань стала периодом расцвета древнекитайской культуры виноделия. Употребление алкогольных напитков было характерно для всех слоев общества. По сравнению с предыдущим поколением, что надо рассматривать в контексте мультикультурного обмена и интеграции, количество видов спиртных напитков увеличилось, и привычки людей по части употребления алкоголя изменились [32, pp. 95] .

В период правления династии Юань моду на выпивку надо было сочетать с привычками кочевых народов и их образом жизни. Пили как сидя на лошадях, так и находясь на земле. Для удобства керамическая ножка была увеличена на несколько сантиметров, поэтому такую посуду называют «кубком на высокой ножке» [30, pp.15]. Она получила широкое распространение, так как удовлетворяла потребностям людей. Кубки использовали и для чая, и для вина.

Форма и декор кубка на высокой ножке, созданного во времена правления династии Юань, просты, практичны и удобны, общая структура гармонична и лаконична, что станет основным принципом эстетики простого дизайна [33, pp. 139]. С точки зрения стиля, общий силуэт легко читаемый, плавный, симметричный, с красивыми изгибами и соразмеренными пропорциями. Ножка

дополнительно удлинена, что стало возможным благодаря традиционной форме с низким плоским основанием или небольшим обручем, предотвращающим опрокидывание и усиливающим внешнюю красоту изделия [34, pp. 62-64]. В итоге работа, ориентированная вертикально, выглядит стройной и в то же время мощной. В свою эпоху она стала образцом произведения керамического искусства с уникальной формой и эстетикой. Говоря о декоративном оформлении надо отметить, что суровые кочевники больше опирались на жизненные потребности нежели на красоту и потому не разделяли любви предыдущих династий к изысканности. Декор чайных сервизов и винной посуды в этот период перестал быть элегантным, утонченным и богатым, как повелось со времен правления династий Тан и Сун, и начал тяготеть к простоте и естественности [30, pp. 15]. Например, на кубке из сине-белого фарфора с двойным узором в виде луаня (китайского феникса), выполненном в стиле, принятом при династии Юань (рис. 1.16), используются линии, очерчивающие гибкое тело птицы. Зрителю кажется, будто луань взмахивает крыльями. При этом какие-либо излишние украшения отсутствуют.



Рис.1.16 — Период правления династии Юань, кубок из сине-белого фарфора с двойным узором в виде луаня, коллекция Музея керамики Цзиндэчжэня

Помимо кубков к традиционным керамическим сосудам для вина относятся, нефритовые кувшины-пружинки и бутылка "слива". Первые применялись для подогрева напитка, вторые - для хранения. Бутылка "слива" считались посудой,

подходящей для императоров, и являлись дворцовой утварью [31, pp. 187]. С точки зрения морфологической структуры, в бутылке "слива" нелегко испарять вино с маленьким горлышком, при этом ее форма полная, а емкость для хранения большая. Появление этой керамической посуды привело к усовершенствованию функционала сосудов для употребления вина. В период правления династии Юань сформировалась тенденция использовать разные сосуды в зависимости от сорта вина. (рис. 1.17-1.18)



Рис. 1.17 — Династия Юань, цветочный узор феникса, сине-белый фарфоровый нефритовый горшок, бутылка весеннего вина, коллекция Национального музея

Рис. 1.18 — Династия Юань, сине-белая фарфоровая ваза для сливы с рисунком рыб и водорослей, коллекция Национального музея

1.3.2 Период активного развития - Сине-белый фарфор династии Мин (1368-1644 гг.)

(1) Обстоятельства развития сине-белого фарфора

Технология обжига сине-белого фарфора получила развитие в конце правления династии Юань (после 30-х годов XIV века), но в последние годы было обнаружено большое количество находок, исследования которых показали, что в ту эпоху он не смог стать основным видом фарфора. Время, когда и внутри страны, и за рубежом сине-белый фарфор достиг пика своей популярности и создал

репутацию китайскому керамическому искусству, пришлось на правление династии Мин [35, pp. 41].

Есть четыре причины, по которым сине-белый фарфор в ту эпоху стал основным видом китайского фарфора:

Во-первых, императорская семья придавала этому большое значение. На втором году правления Хунву из династии Мин (1369 г.) была основана «Императорская фабрика изделий»⁵ (официальная печь для обжига) в Цзиндэчжэне, провинция Цзянси, которая являлась своеобразным символом неограниченной императорской власти [36, p.136]. Под непосредственным контролем императорских и местных чиновников «Императорская фабрика изделий» собрала лучших мастеров страны. Она располагала достаточными средствами, монополизировала лучшее сырье и производила все виды тонкого фарфора для императорской семьи. Мастера фабрики ввели в обиход новшества и стали изготавливать сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, фарфор «Дуцай», многоцветный фарфор, сине-белый фарфор с цветной глазурью, фарфор «Линглонг» и др. Кроме того, с 1369 года династия Мин приняла ряд политических мер по восстановлению и развитию общественного производства, отказавшись от рабовладельческого уклада, который существовал при династии Юань. Был ослаблен контроль над ремесленниками и внедрена сменная система работы, что привело к освобождению производительных сил. Следует сказать, что два вышеперечисленных фактора являются важными в развитии сине-белого фарфора [36, pp. 23].

Во-вторых, в период правления династии Мин (с 1425 г.) шло быстрое развитие частных печей. С подачи королевской семьи появилась система «сотрудничества между официальными и частными печами» [37, pp. 82]. Оно

⁵ Императорская фабрика изделий — это особое место по производству императорского фарфора во времена династий Мин и Цин. Фабрику также можно назвать официальной печью для обжига. Построена в Цзиндэчжэне представителем династией Мин, императором Хунву за два года (1369 г. н.э.). Она функционировала в течении 542 лет, на протяжении правления 27 императоров из династий Мин и Цин. Фабрика императорских печей представляет собой высочайший уровень китайской керамической технологии и искусства времен правления этих династий.

подразумевало производство, разделение труда и сотрудничество. Именно тогда официальные и частные печи для обжига переняли друг у друга технологии изготовления и декорирования сине-белого фарфора, сообща способствуя развитию его производства в Цзиндэчжэне.

В-третьих, распространению сине-белого фарфора способствовала широкая внешняя торговля. Чрезвычайно важным фактором было то, что сине-белый фарфор, производимый в эпоху династии Мин, соответствовал эстетическим предпочтениям людей, живших в арабских государствах, Европе и Японии, а потому хорошо продавался за рубежом. Экономический и культурный обмен между Китаем и другими странами обуславливался использованием сине-белого фарфора. Его роль в этом процессе в это время была масштабнее, чем в период правления династии Юань.

В 1405 году император династии Мин реорганизовал отношения между «центральной государством» и остальным миром, чтобы господствовать на четырех морях, и предпринял то, что тогда казалось очень смелым — поставил Чжэн Хэ, евнуха, имевшего значимые военные достижения, во главу флота, состоявшего из 317 кораблей и 28 000 человек. Большое количество цзиндэчжэньского сине-белого фарфора доставили к морю и на кораблях совершили семь рейсов к чужим берегам. Только для одного из этих путешествий императорский двор приказал мастерам Цзиндэчжэня изготовить 443 500 фарфоровых изделий. Если в каждом из семи рейсов перевезли одинаковое количество изделий, то в период с 1405 по 1433 год Чжэн Хэ сопровождал в общей сложности 3 104 500 предметов фарфора на острова Юго-Восточной Азии и в страны, расположенные на побережье Индийского океана [3, р. 252].

XV век стал кульминацией развития и процветания исламских стран. Распространение их культуры достигло своего пика. Поэтому в контексте той эпохи логично, что путешествия Чжэн Хэ на Запад проходили в основном через те районы, где существовала исламская цивилизация.

Крупномасштабная морская торговля во время путешествий Чжэн Хэ на Запад не единственный способ, которым правительство династии Мин

способствовало торговле сине-белым фарфором в Цзиндэчжэне. Проводилась политика данничества, которая должна была показать центральное положение империи Мин в мире. Целый ряд заморских стран, включая исламские, были обязаны платить дань императору из династии Мин. В империю отправлялись специальные посланники. Когда они возвращались домой, то привозили в страну для продажи китайские изделия, в том числе сине-белый фарфор.

Подводя итог, можно сказать, что дипломатия, включающая путешествия Чжэн Хэ на Запад, а также активная система данничества подчеркнули открытость и адаптивность внешней политики правительства династии Мин и в значительной степени способствовали торговому обмену между Китаем, исламскими странами Азии и Африки. Мало того, происходившие параллельно художественный и культурный обмены, которым способствовала торговля сине-белым фарфором, превратившаяся в средство коммуникации, создали стабильный и долгосрочный канал связи между Китаем и другими странами. В процессе обмена Чжэн Хэ привез на обратной дороге кобальтовую руду из Западной Азии, что в определенной степени изменило облик сине-белого фарфора во времена ранней династии Мин. Кроме того, изысканные изделия ручной работы, которыми посланники из разных стран отдавали дань уважения империи, также привнесли «свежую кровь» в развитие производства керамики в Цзиндэчжэне. После середины правления династии Мин (после 1465 года) большое количество исламских стран заказывали сине-белый фарфор, поэтому иностранные идеи и эстетика незаметно повлияли на художественный стиль изделий из Цзиндэчжэня.

В XV веке начиналась Эпоха великих географических открытий. Этот глобальный процесс послужил еще одной важной причиной большой популярности сине-белого фарфора в мире — он стал экспортироваться не только в исламские страны, но и в другие государства.

В 1487 году португальцы отправились на Восток, чтобы изучить западное побережье Африки, в то время как Колумб повел испанский флот на Запад в поисках коротких морских путей в Индию и Китай, в результате в 1492 году открыл Новый Свет — Америку. Именно потому, что Португалия и Испания

начали Эпоху великих географических открытий, у них появилась возможность приобретать изготовленный на заказ сине-белый фарфор в Китае и поставлять его в другие страны.

Во времена средней и поздней династии Мин следующим по значению после Португалии и Испании экспортером сине-белого фарфора стали Нидерланды. В 1602 году все голландские торговые компании объединились, образовав мощную организацию — Голландскую Ост-Индскую компанию (*de Verenigde Oost-Indische Compagnie*, голландская аббревиатура VOC) [38, p. 33]. Она импортировала большое количество сине-белого китайского фарфора из Цзиндэчжэня. Экстраординарные способности голландцев в области организации бизнеса превратили китайский фарфор, выполненный на заказ, в коммерческое предприятие. Именно с их подачи популярные европейские орнаменты и формы пришли в Цзиндэчжэнь, объединив возможности производителей с потребностями покупателей. Экспортный китайский фарфор стал больше соответствовать нуждам и эстетическим представлениям людей на Западе и смог уверенно занять европейский рынок.

Япония, которая находится недалеко от Китая, также получила выгоду от Эпохи великих географических открытий. С середины XVI века она покупала сине-белый фарфор, в том числе изготовленный на заказ, в Цзиндэчжэне. Именно в этот период там возникла традиция чайной церемонии, ставшая неотъемлемой частью культуры страны. Она обрела большую популярность, а значит, Японии требовалось большое количество соответствующего фарфора, доставляемого из Китая. Это чаши, блюда и заварочные чайники, которые соответствовали требованиям, предъявляемым к чайной церемонии. Постепенно они появились во всех японских чайных садах. На протяжении более 20 лет, начиная с Тяньци и заканчивая периодом Чунчжэнь (1621-1644), высший класс японского общества, представленный служителями храмов и самураями, приезжал в Цзиндэчжэнь, чтобы заказывать партии фарфора для чайных церемоний и повседневной жизни (рис.1.19-1.21).



Рис. 1.19 — Поздняя династия Мин (конец XVII века) сине-белая фарфоровая тарелка с цветочным узором, произведенная в Цзиндэчжэне [39, р. 137]

Рис. 1.20 — Период Цзяцзин династии Мин (середина XVI века) тарелка с популярным тогда мотивом: полихромная роспись в виде бабочек) [40, р. 54]

Рис. 1.21 — Поздняя династия Мин (конец XVII века), сине-белая фарфоровая тарелка с геометрическим рисунком, произведенная в Цзиндэчжэне [41, р. 113]

Декоративные особенности сине-белого фарфора

Декорирование сине-белого фарфора в эпоху династии Мин сильно отличается от искусства при династии Юань с точки зрения цвета и орнамента. Материалы из кобальтовой руды, используемые при изготовлении сине-белого фарфора в этот период, были как импортными, так и отечественными. Из-за разных пигментов и степени очистки изделия из сине-белого фарфора отличались друг от друга по цвету. Это является важной особенностью керамики из Цзиндэчжэня во времена династии Мин.

В эпоху правления династии Мин декоративное искусство изготовления сине-белого фарфора находилось под сильным влиянием религии и местной даосской культуры. Наиболее очевидные изменения в керамике, связанные с религиозными веяниями, проявлялись в ее декорировании и моделировании. Например, «восемь благоприятных узоров» и «узоры в виде лепестков лотоса» следует отнести к типичным религиозным орнаментам. (рис.1.22) Император Цзяцзин пропагандировал даосизм. Изделия из сине-белого фарфора, которые производились в период его правления, имели насыщенный цвет. Среди изображений были особенно популярны восемь бессмертных, сплетни тай-чи,

лекции Лао-цзы, линь-чжи и так далее. В период правления Ваньли из династии Мин багуа (набор китайских символов, призванный проиллюстрировать природу реальности как состоящей из взаимно противостоящих сил, усиливающих друг друга), нанесенные на сине-белый фарфор, часто сочетались с изображениями драконов, журавлей, волн и огня [42, р. 196](рис.1.23-1.24).



Рис. 1.22 — Период правления Цзинцина из династии Мин (1521-1566 гг.), кувшин из сине-белого фарфора «желающий долголетие и бессмертную жизнь», был коллекционирован специалистами Столичного музея в Пекине, Китай

Рис. 1.23 Период правления Сюандэ из династии Мин (1425-1435 гг.), чаша из сине-белого фарфора с рисунком в виде лепестков лотоса, была коллекционирована Национальным дворцовым музеем в Тайбэе, Китай

Рис. 1.24 Ванли периода династии Мин (1573-1620), сине-белая фарфоровая чаша с изображением облака сплетен и журавля, собранная дворцовым музеем

В то же время на украшение сине-белого фарфора времен династии Мин оказали глубокое влияние исламская, европейская и японская культуры. В Музее Виктории и Альберта в Великобритании хранится коллекция сине-белого фарфора начала XV века, а также канделябры, произведенные в официальной печи периода правления Сюаньдэ из династии Мин ((рис.1.25). Примечательно, что форма металлического подсвечника, изготовленного в Иране в XII веке, почти такая же, как у аналогичного экспоната из лондонского музея. Можно предположить, что канделябр, скорее всего, создавался по индивидуальному заказу, в противном случае детали и их пропорции не соответствовали бы друг другу [43, pp. 84].

Другой пример - плоский горшок с двойными кольцами-ушками (рис.1.26)

периода правления Юнлэ из династии Мин. Его высота составляет 46 см, диаметр равен 7 см, ширина - 35 см. Одна сторона изделия приплюснута, другая изогнута как панцирь черепахи. Плечики симметрично украшены двойными кольцами, в декоре корпуса преобладают переплетенные ветви лотоса - роспись изысканная, плотная и упорядоченная. Горшок имеет уникальную форму, выполненную по образцу арабских бронзовых сосудов, который обычно используется в качестве украшений в мечетях [44, pp. 165].



Рис. 1.25 — Династия Мин (1425-1435), Подсвечник из сине-белого фарфора, коллекция Музея Виктории и Альберта, Англия

Рис. 1.26 — Юнлэ периода династии Мин (1403-1424), большой сине-белый фарфоровый горшок с двойными кольцами-ушками с вплетенными ветвями и рисунком лотоса, собранный Британским музеем

В середине правления династии Мин на официальном фарфоровом заводе Цзиндэчжэня внезапно появилось огромное количество персидского и арабского фарфора. На рисунках 1.27 представлено текстовое содержание сине-белых сосудов периода правления Чжэндэ из династии Мин. Почти все узоры, которые мы видим на керамике, связаны с исламскими верованиями. Можно утверждать, что эти работы не только отражают декоративные вкусы иностранных заказчиков, но и несут на себе следы культурного взаимодействия между династией Мин и мусульманскими странами, установленного посредством торговли.

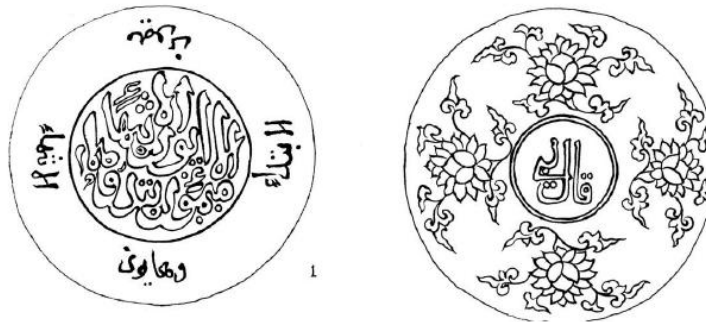


Рис. 1.27 — В период Чжэндэ династии Мин (1506-1521) арабским узором украшали сине-белые фарфоровые тарелки. [45, р. 58]

После периода правления Чжэндэ в Китай приехали торговать европейские купцы, и вскоре в западном придворном обществе стал появляться сине-белый фарфор. Умелые ремесленники даже выжигали на своих изделиях европейские гербы, что привело к появлению геральдического фарфора и побудило мастеров Европы подражать китайскому искусству, любовь к которому пересекла океан и в Новом Свете, в Мексике, тоже освоили технологию производства сине-белого фарфора. Так сформировалась мировая культура, основанная на китайской традиции [46, р. 102] (рис.1.28) .

Большая часть фарфора, который делался по индивидуальному заказу европейцами, это именно сине-белый фарфор. Его декор, как правило, соответствует характеристикам посуды, а элементы рисунка разделяются геометризированными рамками, которые украшаются пейзажами, фигурами людей, цветами, птицами и другими изображениями. Такой стиль является наиболее популярным, так как очень нравится жителям западных стран. Академическое сообщество называет данный вид керамики фарфором Кларка [47, р. 178](рис.1.29) .



Рис. 1.28 — Период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг.), горшок из сине-белого фарфора с рисунком герба Португалии, собрание Музея Виктории и Альберта

Рис. 1.29 — Период правления династии Мин (1628-1644 гг.) , фарфор «Кларк» с изображением персидских девушек, собрание Британского музея

Во времена династии Мин фарфор, ставший предметом первой необходимости, вошел в повседневную жизнь правящего класса, аристократии, литераторов, а чуть позже – и простых людей. Он начал играть важную роль во всех сферах жизни общества.

В середине правления династии Мин расточительство и стремление к роскоши распространились повсеместно. Эти тенденции в значительной степени стимулировали рост эгоистических желаний у людей, что отражалось на их одежде, продуктах питания и, конечно, посуде [45, р. 62]. Согласно немецкому ученому Вернеру Зомбарту (1863-1941): «Расточительность - это любое потребление сверх необходимого. Оно включает в себя роскошь в количественном выражении, которая относится к расточительству товаров. Качественная роскошь выражается в использовании более качественных вещей» [48, р. 18]. Антикварный фарфор - одна из типичных категорий, удовлетворявших потребности аристократии. Коллекционировать старинный и изысканный фарфор в тот период стало очень распространенным явлением [49, р. 73]. Антикварный или коллекционный фарфор должен был отвечать четким требованиям, которые касались формы, орнамента и даже технических характеристик сырья, независимо

от затрат в процессе производства. По своей стилистике он производился в строгом соответствии с официальными образцами, выпущенными императорским двором. Такие изделия отвечали психологическим и эстетическим запросам власть имущих того времени.

Во времена правления средней и поздней династий Мин процветала флористика, и во внутреннем дворе семьи Цзяннань, где имелись гостиная, банкетный зал и специально оборудованное место для чтения, пространство было украшено вазами с цветами. Самым главным в оформлении букетов считалось правильно выбрать для них сосуд. Дворяне и литераторы, жившие при династии Мин, видели красоту в элегантности, поэтому вазы предпочитали фарфоровые и бронзовые. Они и считались самыми модными. Чаще всего использовались сливовые бутылки, бутылки с длинным горлышком и в форме тыквы, амфоры и некоторые другие [50, р. 15]. Бутылка "слива" в качестве посуды для составления цветочных композиций стала популярной только в конце династии Мин, имели небольшие отверстия сверху и низкий центр тяжести. Такая конфигурация позволяла сосуду сохранять устойчивость после размещения в нем цветочной композиции и пользовалась большой любовью у образованной публики и аристократов (Рис. 1.30) .



Рис. 1.30 — Период Юнлэ династии Мин (1403-1424), сине-белая фарфоровая бутылка "слива" с цветочно-фруктовым узором в виде изогнутой ветки, коллекция Национального музея

Тогда же, в эпоху правления династии Мин искусство чайной церемонии

поднялось на новый уровень. Ее процесс стал включать в себя выбор и заваривание чая, саму церемонию и дегустацию и многое другое. Чжан Цяньдэ из династии Мин писал в «Книге о чае: об инструментах»: «В то время в чайной промышленности было 9 видов сушилок чайных листьев, чайные фильтры, суповые миски, заварочные чайники, чайные чашки, мойки для чая, чайные бутылки и чайные плиты» [51, р. 78].

Чайные сервизы из фарфора династии Мин, в основном из белого фарфора, а также сине-белые фарфоровые чайники и чашки, считаются лучшими из всех чайных сервизов [52, р. 127]. Документально подтверждено, что в процессе дегустации чая в эпоху правления династии Мин люди уделяли особое внимание окружающей обстановке – они выбирали более элегантные места. От любителей чая требовалось обладать утонченным характером и хорошим воспитанием. Поэзия, исполнение песен, игра на фортепиано, шахматы, каллиграфия и живопись являлись основными направлениями деятельности приверженцев чайного искусства [52, pp. 124]. В соответствии с духом времени чайные чашки из сине-белого фарфора были маленькими и изысканными. Прежде всего это касалось сервизов из сине-белого фарфора «Дуцай», который отвечал эстетическим потребностям любителей чая и элегантную социальную идентичность, чему способствовала как сама уникальная миниатюрная посуда, так и ее теплые оттенки, подобные нефриту. С тех пор сине-белый фарфор стал главным элементом чаепития и определял модные тенденции. (Рис. 1.31)



Период Чэнхуа династии Мин (1465-1487), сине-белый "Дуцай" групповой стаканчик с курицей, Коллекция Национального дворцового музея в Тайбэе

Высота - 3,8 см, диаметр - 8,1 см, диаметр ножки - 4 см. Между нарисованными озерными камнями и цветами на внешней стене расположены две группы цыплят, в каждой из которых по два цыпленка и по три цыплят-птенчихи. Цветы и озерные камни окрашены кобальтовым материалом, а затем залиты красным, желтым, зеленым и коричневым цветами.

 Период Чэнхуа династии Мин (1465-1487), Синие-белая "Дукай" чашка с виноградным узором, Коллекция Национального музея Китая	Высота 4,7 см, диаметр 8 см, диаметр ножки 3,2 см, на внешней стороне чашечки нарисовано несколько виноградных лоз, плодоносящих. Незрелый виноград окрашен в красный цвет, а лозы и трава окрашены кобальтом.
 Период Чэнхуа династии Мин (1465-1487), Синие-белая ганодерма Дуцай люцидум и муаровая чашечка, Коллекция Национального музея Китая	Высота 3,5 см, диаметр 7,5 см, диаметр ножки 2,9 см. Брюшко со всех сторон расписано круглыми узорами <i>Ganoderma lucidum</i> и симметричными узорами из цветов и травинки. Оформленный в красном, синем, желтом, зеленом и других цветах, он гармонично сочетается по цвету.
 Период Чэнхуа династии Мин (1465-1487), Детская игровая картина синие-белая чашка "Дукай", Коллекция художественного музея Кливленда, США	Высота чашечки - 4,8 см, диаметр - 6 см, диаметр ножки - 2,7 см, чашечка глубокая, прямой ротик слегка приоткрыт, а брюшко постепенно закрывается. Внешняя сторона чашки разрисована изображением младенца, в дополнение к синему, есть также три цвета: красный, зеленый и охристый.

Рис. 1.31 — Фарфоровая чашка из синие-белого фарфора династии Мин "Дуцай"

Традиционная китайская концепция предполагает, что в общественном сознании существует «отношение к смерти как к жизни». В связи с этим большинство ритуальных принадлежностей, которые брали для проведения погребальных ритуалов, представляли собой практичную утварь, нужную для ежедневного использования. Она отражала «сыновнюю почтительность», которой в целом придавалось большое значение. Начиная со времен правления династии Сун появилось много разнообразного погребального фарфора. Изделия, которые отдавались умершему, могли указывать на его личность и статус [53, р. 8].

Например, на рисунке 1.32 изображена курильница, созданная в эпоху правления династии Мин. Она двустворчатая, трехногая, с выпуклым брюшком. Печь выполнена из сине-белого фарфора. Ее высота составляет 10,5 см, диаметр горловины, вдоль которой располагаются два вертикальных ушка, равен 8,3 см. Это небольшое, простое и достойное изделие, необходимое для ежедневных воскуриваний благовоний. Печь нашли в гробнице Дэсин, провинции Цзянси. Такие предметы, как правило, использовались в качестве погребальных для обычных людей.



Рис. 1.32 — Династия Мин, трехногая курильница из бело-голубого фарфора, коллекция Национального музея Китая

Благодаря декору сине-белого фарфора, мы можем увидеть специфическое воплощение китайской культуры в этикете, религии, развлечениях и прочих аспектах бытия.

На весенних праздниках и свадебных церемониях, которые являются важными традициями в Китае, люди часто прибегают к благоприятным символам, чтобы выразить смысл торжеств. Например, в это время необходимо приветствовать Бога радости (веселья). Этот обычай отражен в декоре сине-белого фарфора. Как показано на рисунке 1.33, «Бог богатства» Ваньли из династии Мин сидит, скрестив ноги. На нем газовый колпак, подпоясанная рубашка с круглым вырезом и широкими рукавами. У Ваньли доброе выражение лица и улыбка.



Рис. 1.33 — Ваньли периода династии Мин (1573-1620), картина "Бог радости", часть сине-белой фарфоровой чаши

Другой пример - народные празднования Дня рождения. Они обрели популярность во времена правления династии Сун. Подразумевается традиционный обычай, призывающий выказывать уважение к пожилым людям в их Дни рождения. Кругом развешивают стихи о долголетию и фотографии на тему, дарят предметы, ассоциирующиеся с долгой жизнью. Связанные с концепцией события аллегорические или символические предметы часто появляются на сине-белом фарфоре, произведенном народными печами [54, р. 24].

Рисунок 1.34 называется «Магу, дарующий долголетие». Фарфоровое изделие было создано в эпоху правления династии Мин. На изображении Магу в одной руке держит бокал, в другой - кувшин с вином. Его окружает трутовик лакированный (*Ganoderma lucidum*), цветы, ветви, листья и летающие бабочки. В «Легенде о бессмертных» Гэ Хуна, написанной во времена правления династии Восточная Цзинь, говорится, что Магу использовал трутовик для приготовления вина на празднование Дня рождения королевы-матери Запада. Этим объясняется, почему в фольклорной традиции такая картина в основном предназначена для поздравления пожилых женщин [55, pp. 33]. На рисунке 1.35 представлен фарфор, произведенный при правлении Цзяцзина из династии Мин. Изделие называется «Празднование Дня рождения». На нем изображены восемь бессмертных, которые собрались на террасе Сонгбай и наблюдают за сценой устного поздравления именинницы. Персик на картинке, согласно фольклору, означает долголетие. По

легенде, королева-мать может наслаждаться только персиками.



Рис. 1.34 — Династия Мин, Осколок фарфоровой тарелки с композицией "Магу, дарующий долголетие"

Рис. 1.35 — Период Цзяцзин династии Мин (1521-1566), изображение празднования дня рождения на бело-голубой разноцветной фарфоровой тарелке Коллекция музея Яньтай, Китай

В эпоху правления средней и поздней династии Мин начала развиваться роспись фарфоровых пластин, чему поспособствовала мода на мебель с керамическим оформлением. Люди стали украшать фарфоровыми панно ширмы, кровати, стулья, столы и другие предметы. Такой декор придавал обыкновенным вещам больше эмоциональной выразительности и разнообразные коннотации, усиливал чувство формы, вызывал эстетический интерес и умножал культурную ценность каждого изделия. Благодаря таким характеристикам как блестящая фактура и элегантность, фарфоровые панно стали лучшим выбором для изготовления декоративной мебели [56, pp. 126]. Особенно во времена правления Цзяцзина из династии Мин (1522-1566 гг.) роспись фарфоровых пластин и элитная мебель (например, пурпурный фарфор, красное дерево, куриные крылышки, хуанхуали и т.д.) органично сочетались между собой, создавая идеальный интерьер.

Поскольку в ту эпоху мебель, инкрустированная керамическими вставками с росписью, становилась все более популярной, это заложило основу для развития фарфорового декора в будущем, уже при династии Цин. Фарфоровые панно,

которые тогда в основном использовались в качестве материалов для инкрустации, были небольшого размера, что позволяло предотвратить деформацию в печи, и имели преимущественно круглые, квадратные и прямоугольные формы [57, pp. 56] (Рис. 1.36-1.38) .



Рис.1.36 — Период правления Сюаньдэ из династии Мин (1425-1435 гг.), планка из сине-белого фарфора с геометрическим узором, коллекция керамики провинциального музея Цзянси

Рис.1.37 — Период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566 гг.), планка «Единственный спаситель Чжао Цзилун» из сине-белого фарфора, коллекция керамики провинциального музея Цзянси

Рис. 1.38 — Период правления Лунцина из династии Мин (1567-1572 гг.), планка из сине-белого фарфора с изображением двух гусей, коллекция керамики провинциального музея Цзянси

1.3.3 Фазы расцвета и угасания - Сине-белый фарфор династии Цин (1644-1912 гг.)

Фазы активного развития (1662-1795 гг.). Начиная с девятнадцатого года правления Канси (1680 г.) Императорской печной фабрикой Цзиндэчжэня непосредственно управляли с помощью системы, известной как «гончарный надзиратель»⁶. Она была создано императорским двором для непосредственного руководства производством. Поэтому фарфоровая промышленность в

⁶ Гончарный надзиратель — это официальное учреждение, созданное правительством династии Цин для надзора за производством королевского фарфора.

Цзиндэчжэне возродилась и процветала после правления Канси. Этот процесс был неотделим от системы «гончарных надзирателей». Задача «надзирателей» при династии Цин состояла не только в том, чтобы управлять обжигом фарфора, но и в том, чтобы подбирать для работы в официальных печах талантливых людей, способных участвовать в исследованиях и создавать инновации в области производства керамики [58, р. 58]. Кроме того, император из династии Цин непосредственно был вовлечен в проблемы фарфорового производства Цзиндэчжэня. Например, он лично отдал приказ, чтобы королевская семья собрала образцы, а затем передала их «гончарному надзирателю» для организации производства. Воля императора — закон и должна исполняться неукоснительно. Именно благодаря строгой системе подхода к изготовлению фарфора, эта промышленность при династии Цин достигла своего исторического пика. В эту эпоху были всесторонне развиты различные виды керамики, такие как «красная подглазурная роспись», фарфор «Дуцай», многоцветный фарфор, сине-белый фарфор с цветной глазурью, фарфор «Линглонг» и др.

Еще одной причиной развития сине-белого фарфора в этот период является огромный спрос, который был за рубежом. Он стимулировал массовое производство изделий из сине-белого фарфора. С распространением английской привычки пить чай в XVIII веке спрос на чайные сервизы продолжал расти. Появилась фарфоровая посуда, адаптированная к британскому рынку, ее специально производили для экспорта. Иногда британские клиенты специально привозили образцы сервизов в Цзиндэчжэнь, чтобы показать, чего именно хотят. Это, несомненно, повлияло на форму и оформление изделий из китайского фарфора. На экспортных сервизах часто изображались британские фамильные гербы, архитектурные достопримечательности, пасторальные сцены и персонажи.

Стадия упадка (1795-1912 гг.). Начиная с 1795 года фарфор при каждой династии из поколения в поколение становился хуже. Это связано с тем, что экономика страны постепенно ослабевала. Этот процесс начался с конца периода правления Цяньлуна (1795 год и далее). Ситуация особенно ухудшилась, когда в 1840 году разгорелась Опиумная война, которая потрясла Китай и остальной мир.

Со временем китайское общество превратилось в полуколониальное и полуфеодальное. Из-за иностранных вторжений углубились противоречия внутри социума. И в первый год правления Сяньфэна (1851г.) разразилась беспрецедентная по масштабам крестьянская война «Тайпинского Поднебесного царства». Ее итогом стало то, что официальная печь Цзиндэчжэня прекратила обжиг. Между тем иностранный капитализм продолжил наращивать агрессию, что усилило упадок в Китае, и фарфоровая промышленность в Цзиндэчжэне сократила обороты производства еще больше.

Декорирование сине-белого фарфора

Украшение сине-белого фарфора времен династии Цин следует анализировать с двух точек зрения: цвет и собственно декорирование, то есть цвет и орнаментация. Мастера лучше освоили технологию рафинирования материалов «Чжэцин» (материалы из кобальтовой руды, производимые в Чжэцзяне) и «Чжумин» (материалы из кобальтовой руды, производимые в Юньнани), а также технологию «разделения воды»⁷ для росписи сине-белого фарфора. После обжига кобальтовые материалы обретают цвет, такой же яркий как сапфир. Было создано множество оттенков и полутонов. Это сделало изображение насыщенным, с отчетливыми слоями.

Орнаментация сине-белого фарфора при династии Цин все еще находилась под сильным влиянием традиционной китайской и мировой культур. Когда маньчжурская династия Цин пыталась господствовать на Центральных равнинах, она проводила последовательную политику, подразумевавшую уважение к культуре народа Хань и пропаганду конфуцианства [59, р. 164]. Таким образом, концепция этической иерархии «политических и религиозных функций» и «монархов, министров, отцов и сыновей» по-прежнему являлась одним из основных элементов декоративно-прикладного искусства в Цзиндэчжэне.

⁷ Техника "разделения воды" — это своеобразный процесс декорирования сине-белого фарфора. В соответствии с замыслом, кобальтовый краситель раскрывается различными оттенками, а затем наносится непосредственно на заготовку утильного обжига, что в итоге позволяет образу метафорически воплотить идею иерархии.

В эпоху династии Цин буддизм и даосизм сосуществовали, но буддизм оказывал более глубокое влияние. Из литературы мы знаем: "Когда маньчжуры стали правителями, они начали исповедовать Буддизм и активно выступали за популяризацию этой культуры, поэтому в дополнение к «восемь благоприятным узорам» с буддийскими элементами появилось множество статуй Будды в качестве декоративных тем для сине-белого фарфора" [13, р. 134]. Кроме того, гравюры и книги при династии Цин были чрезвычайно распространены. Идеи оттуда глубоко проникли в общественную жизнь. Многие иллюстрации, особенно из книги «Легенда о Западной палате», обогатили декоративное содержание сине-белого фарфора (рис. 1.39).



С конца XVII-го по XVIII-й век, когда торговля сине-белым фарфором вступила в «эру Ост-Индской компании», спрос на Западе и европейская эстетика привнесли новое содержание в китайскую керамику, в результате чего появилось множество форм и узоров. Стали производить фарфор с уникальными голландскими мотивами, создавать изделия для повседневного использования

специально для британского, шведского и других рынков. Существовали орнаменты в традиционных китайских и в типично западных стилях, а также декоративные стили, сочетавшие их между собой. Цзиндэжэнь также продолжал выпускать изделия по индивидуальному заказу, такие как «геральдический фарфор», «Кларк» и «Фицхью». (рис. 1.40-1.41)



Рис. 1.40 — 1716 год, полихромная фарфоровая тарелка, украшенная гербом английской семьи Холсмондон, Британский музей

Рис. 1.41 — Период Цин Цзяцин (1796-1820), овальная сине-белая фарфоровая тарелка «Фицхью» с цветочным узором, коллекция музея Пибоди Эссекс, США

Как уже было сказано, влияние западного искусства нашло отражение в декорировании сине-белого фарфора. Начиная с периода правления Цяньлуна из династии Цин (1736 г.), популярные во Франции рококо и барокко проникли в императорский дворец. Это произошло с подачи западных миссионеров и художников и оказало большое влияние на живопись, архитектуру и различные виды декоративно-прикладного искусства в Китае. Наиболее значительными являлись изменения декоративного стиля, который использовали при изготовлении фарфора в официальных печах династии Цин. Таким образом, благодаря вмешательству императора и влиянию западного искусства при династии Цин фарфор стал более высокого качества и имел чрезвычайно сложный узор [60, р. 7].

Подводя итог, можно сказать, что производство Цзиндэжэньского сине-белого фарфора постепенно приобрело совершенный характер благодаря

вниманию императорской семьи, прогрессу технологий и интеграции внешней торговли и культуры. Однако после 1795 года, из-за иностранного вторжения и внутренних противоречий в китайском обществе, развитие производства сине-белого фарфора от процветания пришло к упадку. Ниже мы в общих чертах опишем развитие сине-белого фарфора, разделив его на четыре этапа, и кратко укажем причины его развития, культурные факторы и основные декоративные модели (Таблица 5).

ЭТАПЫ РАЗРАБОТКИ ТРАДИЦИОННОГО СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА			
ЭТАПЫ	ХРОНОЛОГИЯ	ПРИЧИНЫ	ИСТОЧНИК МОТИВЫ
ЗАРОЖДЕНИЕ	10-13вв	1. Импорт кобальта в Западную Азию; 2. Зрелость процесса производства белого фарфора	Исламская культура
ЗРЕЛАЯ СТАДИЯ РАЗВИТИЯ - СИНЕ-БЕЛЫЙ ФАРФОР ДИНАСТИИ ЮАНЬ (1271-1368ГГ.)	1271-1368	1. Импорт кобальта из Западной Азии; 2. Внедрение техники подглазурной росписи из северного региона; 3. Развитая технология производства белого фарфора; 4. Спрос исламского региона	1. Ханьская культура, 2. Исламская культура, 3. Монгольская культура
ПЕРИОД АКТИВНОГО РАЗВИТИЯ - СИНЕ-БЕЛЫЙ ФАРФОР ДИНАСТИИ МИН (1368-1644 ГГ.)	1368-1795	1. Быстрое развитие частных печей, 2. Внедрение системы сотрудничества между частными и официальными печами 3. Новые открытия в области происхождения кобальта 4. Создание "Императорской фабрики изделий", 5. Обширная международная торговля	1. Ханьская культура, 2. Исламская культура, 3. Европейск-ая культура, 4. Японская культура
ФАЗЫ РАСЦВЕТА И УГАСАНИЯ ----	1795-1912	1. Опиумные войны 2. Крестьянская война в "Небесном	

СИНЕ-БЕЛЫЙ ФАРФОР ДИНАСТИИ ЦИН (1644-1912 ГГ.)		царстве Тайпинов"	
--	--	-------------------	--

Таблица 5 – Этапы разработки традиционного сине-белого фарфора

Сине-белый фарфор отражает одно из важных проявлений народной социальной жизни, глубоко скрытое народное настроение, народные концепции и психологию людей и консенсус среди людей в рамках непрерывного наследования, так что народное искусство сине-белого фарфора обладает универсальной когнитивной характеристикой. Благодаря социальным функциям и декору сине-белого фарфора мы можем многое узнать о жизни и обычаях народа во времена правления династии Цин.

Эпоха правления династий Мин и Цин – это период развития и процветания китайской культуры виноделия, что повлекло за собой массовое производство винных сосудов. В те времена жизнь знати отличалась экстравагантностью и подчинялась стремлению к удовлетворению материальных желаний. Требования, которые предъявлялись к изготовлению посуды для вина, были более высокими, чем когда-либо. Существовала особая организация, в которой состояли люди, специально нанятые для управления и обслуживания официальных печей, где изготавливались керамические сосуды для винопития. Важно было все: форма, цвет глазури. Чтобы улучшить качество изделий, внедряли новые технологии.

Город Цзиндэчжэнь, расположенный в провинции Цзянси, являлся всемирно известным центром производства китайской керамики. Там изготавливали белую глазурь и сине-белую фарфоровую посуду для вина. Она обрела популярность не только в стране, но и за рубежом и сыграла значимую роль во внешней торговле. Согласно «Истории китайской керамики», фарфор, произведенный в период правления Цяньлуна из династии Цин, часто брали для декора изделий в виде ушных раковин различных животных, например слонов, оленей и овец [61, pp. 133]. (рис. 1.42)

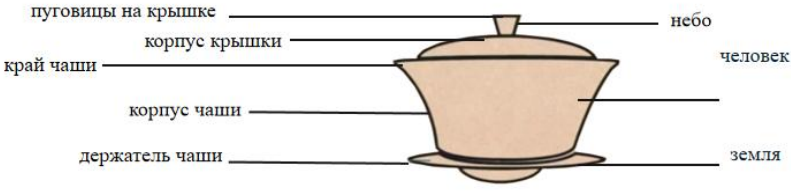


Рис. 1.42 — Период Цяньлуна династии Цин (1736-1795), Чашка с рисунком сине-белого облачных журавлей, Коллекция дворцового музея Шэньяна

Эпоха правления династии Цин являлась периодом расцвета чайной культуры, которая теперь была не только более «элегантной», но и развитой до «вульгарности». В ней произошли большие перемены, прежде всего связанные с тем, что она вошла в повседневную жизнь тысяч домашних хозяйств. Кроме того, люди времен правления династии Цин начали добавлять различные приправы и новые ингредиенты в процессе приготовления чая. Появился чай с маслом, с молоком и так далее. Его питье стали сочетать с иными удовольствиями: десертами, музыкой, пением, танцами, каллиграфией, живописью и прочим. В связи с трансформацией моды на чаепития изменился и набор предметов в чайных сервизах. Также увеличилось количество различных видов керамики, для содержания различных компонент напитка, таких как масло и молоко.

Другой пример - чаша с крышкой, изготовленная в Цзиндэчжэне во времена династии Цин, которая в то время была очень популярным и уникальным элегантным чайным сервизом. Китайцы называют его "Гайвань". В те годы такая посуда являлась очень востребованной. Она выглядела свежо и элегантно. Сервиз состоял из чашки, крышки и подноса. Все предметы были в тройном экземпляре. Крышка имела форму блюда с высокой круглой ножкой, выполнявшей функцию ручки, собственно чашей с широким горлышком, маленьким по диаметру дном и низкой круглой ножкой. Подставкой для нее служила небольшая тарелка с углублением в центре, по размерам оно точно совпадало с ножкой самой чашки.

Сервиз «Гайвань» также называют «три таланта и одна чаша». Под тремя талантами подразумевают небо, землю и людей. Крышка, расположенная сверху, символизирует небо, блюдце находится снизу и ассоциируется с землей, а чаша, нашедшая себе место в центре, предназначена для людей. Таким образом, получается, что чайный сервиз будто маленькая вселенная, в которой действует принцип «небо покрывает, земля содержит, а люди воспитывают». Словосочетание «небо покрывает» подразумевает, что все в мире укрыто бескрайним небом. Оно отражает благоговение древних людей перед природой и их зависимость от нее, а также концепцию взаимозависимости и гармоничного сосуществования неба и земли. Фраза «земля содержит» описывает тот факт, что все в мире поддерживается землей. Слова подчеркивают ее значение для всех глобальных процессов и тесную связь между человеком и окружающей его естественной средой. «Люди воспитывают», то есть играют важную роль в росте и развитии того, что существует рядом с ними. Посредством труда, мудрости и творчества они культивируют и обучают все живое, чтобы оно могло лучше расти и воспроизводиться. В этом заключается основная задача и пролегает сфера ответственности человечества в мире. Эта концепция гармоничного сосуществования природы и общества воплощает высшее состояние конфуцианской «гармонии», которая подразумевает единство природной, социальной и этической эстетики [62, р.78]. Аристократия Пекина, официальный императорский двор той эпохи и многие высококлассные чайные клубы в основном пользовались чайными сервизами с накрытыми чашами. (рис. 1.43-1.44)

	
Рис. 1.43 — Схема структурного анализа гайваня (нарисована самим автором)	Рис. 1.44 — Династия Цин, Чаша с узором из бамбука и хризантем Мэйлания,

	коллекция Музея керамики Цзиндэчжэня
--	---

В традиции чайной церемонии во времена правления династии Цин были распространены так называемые «чайные бои», то есть соревнования в мастерстве. Люди коллективно оценивали качество чая. Каждый участник такой битвы должен был предложить свой самый лучший чай. Затем собравшиеся по очереди дегустировали предложенные им напитки, чтобы определить победителя. Суть конкурса заключалась в том, чтобы проанализировать оттенок, аромат и другие характеристики чая [63, р. 9]. Очевидно, что оборудование, которое использовалось для «чайных боев», должно было постоянно совершенствоваться ради достижения наилучшего результата состязаний.

Если внимательно рассмотреть картину с изображением «чайного боя», созданную Ваном Чэнпэем во времена правления династии Цин, можно увидеть, что сине-белый фарфор играл важную роль в соревновании мастеров. (рис. 1.45) На картине изображены девять участников состязания в окружении большого количества предметов. Шестеро справа занимаются непосредственно чаем. Они кипятят воду для приготовления напитка, пробуют его, обсуждают свои впечатления. Если посмотреть на левую часть снимка, то видно, что женщина несет плиту, а ребенок рядом с ней несет бутылку с супом для участников чайных боев и спешит к месту, где находится толпа участников чайных боев, как будто добавляет для них посуду. Позади него стоял старик, присматривавший за двумя бамбуковыми шестами, на которых стояли банки с чаем и принадлежности для чаепития. Что касается видов чайной посуды, то помимо черного и белого фарфора существуют синие и белые фарфоровые чашки, что подтверждает роль синего и белого фарфора в традиционном «чайного боя».



Рис. 1.45 — Картина художника династии Цин Ван Чэнпэя "Чайная битва".

[63, pp. 10]

У китайского народа существует обычай готовить и употреблять кашу Лаба. Со времен династии Сун специально для этого обычая были организованы фестивали, и он сохраняется по сей день. Этот праздник приходится на восьмой день двенадцатого лунного месяца. Во времена правления династий Мин и Цин было много дискуссий о способах и рецептах приготовления праздничной каша [64, p. 14]. Употребление каши являлся важным способом питания в Древнем Китае, поэтому, естественно, здесь также производили посуду для каш, в период династии Мин появились баночки для каш, в период династии Цин было массовое производство баночек для каш, в поздней династии Цин бывших чрезвычайно популярными. В основном такую посуду делали из сине-белого фарфора. Как правило, банки имели круглый корпус и прямое горлышко большого диаметра, что делало их удобными в использовании. Через два небольших отверстия в горлышке можно было продевать веревку или металлическое кольцо для переноски сосуда.

Банка с овсянкой, омоним слова "цзо гуань", означает "стать чиновником". Во времена поздних династий Мин и ранней династии Цин в обществе царила беспокойная обстановка, и простые люди придавали обычно используемой банке из-под овсянки символическое значение того, что они меняли уклад жизни, становясь высокопоставленными чиновниками. Для примера на рисунке 1.46

изображена фигурная банка для каши из сине-белого фарфора, изготовленная в период правления Канси из династии Цин. У сосуда прямое горло, короткая шейка, выпуклое тулово, четыре маленьких отверстия на плечиках с металлическими кольцами. Изделие имеет яркий цвет.



Рис. 1.46—Период Канси династии Цин (1662-1722), горшок для каши, коллекция Музея ерамики Цзиндэчжэнь

Благодаря декору сине-белого фарфора можно узнать о традиционных китайских праздниках и национальных обычаях. Сине-белый фарфор входил в приданое, которое, согласно брачному этикету, семья невесты покупала в преддверии заключения брака. Этот обычай особенно получил распространение в эпоху правления поздней династии Цин, когда в декоре фарфоровых изделий узор двойного счастья часто сочетался с изображением ветвей, дыни, других фруктов и бабочки, что соответствовало образу жизни и предпочтениям простых людей, отражало традиционные праздничные обычаи народа. На рисунке 1.47 представлена бабочка-дынница периода правления Сяньфэн из династии Цин и банка из сине-белого фарфора с надписью «Си». Обыватели любили использовать в качестве символов процветания своих потомков виноградные лозы, семена дыни и всяческие фрукты. Эти изображения считались народными талисманами. На рисунке 1.48 показана квадратная ваза из сине-белого фарфора периода правления Сяньфэн из династии Цин. В ее декоре бабочки и цветочный узор. Такое сочетание бабочек и цветов символизирует любовь.



Рис. 1.47 — Период Сяньфэн династии Цин (1851-1861), сине-белая фарфоровая баночка с надписью "Си" и росписью мотивами фрукты, бабочки, коллекция Музея керамики Цзиндэчжэня

Рис. 1.48 — Период Сяньфэн династии Цин (1851-1861), сине-белая фарфоровая ваза с бабочками, цветами и надписью "Си"

В конце эпохи правления династии Цин росписные фарфоровые панно перестали быть исключительно украшением для мебели и превратились в самостоятельное искусство, которое было очень востребовано и вскоре достигло своего расцвета [65, pp. 126]. Их начали вешать на стены, выставляя на всеобщее обозрение, и создавали интересные решения в области дизайна интерьеров комнат.

На заре производства керамических панно из-за плохого понимания важнейших технологических процессов (например, рецептуры фарфора и скорости усадки), было трудно изготавливать тонкие и плоские изделия. Размер плоскости пластин в основном превышал один дециметр, а толщина достигала несколько сантиметров. В книге «Хроники округа Фулян», написанной в Цзиндэчжэне в период правления Канси из династии Цин, есть такие слова: «В шестнадцатом году Шуньчжи было приказано сжечь фарфоровые панно длиной 18,5 см, высотой 8,2 см и толщиной с танк дракона» [66, pp. 82]. В середине правления императора Канси фарфоровые панно были двусторонними, по центру поддерживались специальными керамическими полосками, их края скреплялись с четырех сторон, поверхности имели длину и ширину порядка 20 см, толщину около 5 см. По виду они напоминали плоские квадратные коробки [66, pp. 82].

Благодаря расположенным в центре изделий полоскам их было трудно деформировать, размер панно постепенно увеличивался, но еще не превышал 30 см.

В период правления Цяньлуна из династии Цин (1736-1795 гг.), печи для обжига усовершенствовали. Это позволило улучшить рецептуру фарфора. Теперь из него можно было создавать более крупные односторонние панно, декор изделий также достиг нового уровня. Так как появилась возможность обжигать планки большого размера, их роспись заняла важное место в области керамического искусства [67, pp. 56]. Судя по найденным артефактам того исторического периода, длина росписей на фарфоровых пластинах могла превышать 70 сантиметров. Например, на рис. 1.49 показано панно с очень изысканным изображением, цвет которого отличается красотой. Изделие имеет около 74 см в длину и 39 см в ширину, что, возможно, являлось пределом возможностей для производства в то время с учетом существовавшего уровня мастерства.



Рис.1.49 — Период правления Цяньлуна из династии Цин (1736-1795 гг.), панно из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, коллекция Музея керамики Цзиндэчжэнь

1.3.4 Медленные стадии развития - Сине-белый фарфор в период от Китайской Республики до основания Китайской Народной Республики (1912-1949 гг.)

Период от Китайской Республики до основания Нового Китая был трудным в плане развития производства сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне. Падение династии Цин и нестабильность в обществе привели к тому, что правители не заботились об управлении и усовершенствовании промышленности, и она постепенно стала приходить в упадок. Керамическая промышленность Цзиндэчжэня, как одна из основных отраслей феодальной традиционной ремесленной промышленности, тоже пострадала в этот период, что в конечном итоге явилось причиной распада официальной печи для обжига более чем на 600 лет. Цзиндэчжэнь оказался перед угрозой утраты традиционного ремесла. Кроме того, Китай пережил 14-летнюю войну с Японией, которая началась в 1937 году. Это сильно ударило по керамической промышленности Цзиндэчжэня. Фарфоровые мастерские города и печи для обжига были закрыты, рабочих эвакуировали, и накануне освобождения изготовление фарфора находилось в глубоком упадке. Согласно опросу, только восемь печей едва поддерживали производство [68, р. 42].

В этот период быстро развивалась керамическая промышленность в западных странах, например, делфтская керамика в Нидерландах, Стоукская керамика в Великобритании, керамика «Имари» в Японии и т.д., что оказало серьезное влияние на производство фарфора в Цзиндэчжэне. В соответствии с изменениями в идеологии и образе жизни людей того времени необходимо было внедрять инновации в технологии и роспись сине-белого фарфора, а также увеличивать его разнообразие, чтобы добиться развития. И это стало большой проблемой для отрасли.

Хотя развитие керамической промышленности Цзиндэчжэня в этот период шло медленно, по декору изделий можно увидеть, что искусство изготовления сине-белого фарфора не было уничтожено, оно продолжало стремиться к прогрессу. Например, Ван Бу, известный как «Король сине-белого фарфора», сочетал уникальную китайскую роспись, выполненную от руки, с традиционной техникой «разделения воды». Большинство декоративных тем он брал из жизни — рисовал цветы, летающих насекомых, плавающих рыб, овощи, фрукты, домашних

птиц и т.д. Композиция его работ избавлена от стандартов времен династии Цин. Он не перегружал изделия плотными узорами, уделял большое внимания использованию пустого пространства на фарфоре, демонстрировал его материальную красоту, подчеркивал тематику картины, делал ее воздушной и открытой, создав таким образом новый художественный стиль (рис. 1.50-1.52).



Рис.1.50 — Ван Бу (1898-1968) за работой

Рис.1.51 — Сине-белая фарфоровая ваза, распись капустой, Ван Бу, коллекция Музея керамики Цзиндэчжэня

Рис.1.52 Сине-белая фарфоровая ваза «Игра птиц», Ван Бу, коллекция музея керамики Цзиндэчжэня

Еще одна значимая инновация того времени — сине-белая фарфоровая бумага для подглазурных наклеек. Он вывел китайское декоративно-прикладное искусство на следующий этап развития. Украшение фарфора достигло нового уровня, традиционная роспись Цзиндэчжэня больше не делалась вручную и стала менее трудоемкой.

1.3.5 Разнообразные этапы развития - Сине-белый фарфор с момента основания Китайской Народной Республики (1949-2023 гг.)

Фон для развития сине-белого фарфора

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году цзиндэчжэньский сине-белый фарфор столкнулся с новыми историческими условиями и социальной средой. Это привело к тому, что его декорирование

претерпело ряд изменений и обрело новшества.

Здесь мы можем провести анализ развития сине-белого фарфора, разделив его на три периода: восстановления (1949-1965), депрессии (1966-1978) и развития (1978-2023).

Период восстановления (1949-1965 гг.). После основания Китайской Народной Республики государство придавало большое значение восстановлению и развитию цзиндэчжэньской фарфоровой промышленности, и уже через три года производство было полностью восстановлено. В 1953 году Центральное народное правительство поручило Министерству культуры и Министерству легкой промышленности разработать и начать производить фарфор «Цзяньго»⁸. Предполагалось, что будет организовано производство сине-белой посуды как в китайском, так и западном стиле. Дизайн фарфора «Цзяньго» проработали профессора факультета керамики Центральной академии изящных искусств, а производство доверили квалифицированным мастерам Цзиндэчжэня, которые должны были наладить традиционный процесс изготовления сине-белого фарфора (рис. 1.53). Министерство культуры Китая отобрало около 1000 образцов знаменитого фарфора из официальных печей династий Мин и Цин, находившихся во Дворце-музее в Пекине, и отправило в Цзиндэчжэнь в качестве эталона дизайна фарфора «Цзяньго». Все это сыграло важную роль в восстановлении и развитии традиционного фарфорового мастерства в Цзиндэчжэне [69, р. 61].



Рис. 1.53 — Сине-белая китайская посуда «Дуцай» с переплетениями ветвями

⁸ фарфор Цзяньго: фарфоровая посуда, разработанная к пятой годовщине основания Китайской Народной Республики и используемая на банкетах, производится фарфоровым заводом Цзиндэчжэнь.

и цветочными узорами (фарфор «Цзяньго»), 1953 год, коллекция Художественного Музея университета Цинхуа

При поддержке правительства Цзиндэчжэнь основал десять крупных фарфоровых заводов: фарфоровый завод Хунсин, архитектурный фарфоровый завод, фарфоровый завод Юниверс, фарфоровый завод Хунци (позже переименованный в фарфоровый завод Гуанмин), фарфоровый завод Синьпин (позже переименованный в Народный фарфоровый завод), фарфоровый завод Дунфэн, фарфоровый завод Хуадянь, Художественный фарфоровый завод, фарфоровый завод декоративно-прикладного искусства (позже переименованный в скульптурный фарфоровый завод), фарфоровый завод Цзяньго. Они стали известны как «Десятка лучших фарфоровых заводов». Среди них основными в области производства изделий из сине-белого фарфора являются «Народный фарфоровый завод» и «Гуанминский фарфоровый завод». Товарные категории включают столовую посуду, чайные сервизы, канцелярские принадлежности, кофейные наборы, винные наборы, курительные наборы и т.д. Создание фарфоровых заводов не только расширило масштабы производства керамики и увеличило объем ее выпуска, но, что более важно, позволило осуществить переход от ручного производства к полумеханическому и механическому.

Период депрессии (1966-1978 гг.). Период с 1966 по 1978 гг. ознаменовался китайской «культурной революцией». Из-за политических потрясений фарфоровая промышленность в Цзиндэчжэне пребывала в хаосе, стагнации и упадке. Ассортимент выпускаемого фарфора значительно сократился, а объем производства и качество серьезно снизились. Ряд предприятий по производству керамики, а также многие научно-исследовательские и преподавательские подразделения упразднили, мастера-керамисты и художники старшего поколения подверглись преследованиям, а отдельные мастерские по изготовлению керамики были полностью запрещены. В результате традиционные изделия больше не выпускались, беда коснулась и предметов из сине-белого фарфора [70, р. 140]. Ситуация изменилась только в 1978 году.

Период развития (1978-2023 гг.). После того, как китайское правительство взяло курс «реформ и открытости», что произошло в 1978 году, экономическое процветание вкупе с интеграцией западного искусства и современных дизайнерских концепций развернули искусство сине-белого фарфора Цзиндэчжэня в направлении диверсификации. В 1979 году в Пекине состоялась художественная выставка «Звезды», которая стала предтечей китайского современного искусства. Эта выставка явилась своего рода проявлением идеологической и культурной эмансипации, яростным восстанием против политизации, инструментализации и практизации искусства, что наблюдалось в течение длительного времени. Художественные концепции, которые она пропагандировала, сформировали новый облик искусства в Китае. Эта открытая и инклюзивная среда послужила почвой для исследования и внедрения инноваций в форму и содержание различных произведений разного вида искусства, что, несомненно, отразилось и на керамике Цзиндэчжэня.

С 2004 года при поддержке правительства Цзиндэчжэнь провел 19 международных выставок керамики подряд, основал «Гончарную деревню Саньбао», креативный рынок керамики «Лотте» и выставочную зону для керамического искусства «Таосичуань». Со всего мира в город стали приезжать гончары, дизайнеры и представители предприятий отрасли. Сообща они начали работу, способствующую творческому преобразованию и инновационному развитию керамической культуры Цзиндэчжэня. Через их посредничество вся планета узнала об этом удивительном городе, являющимся без преувеличения «фарфоровой столицей тысячелетия» (рис. 1.54-1.55).



Рис.1.54 — Креативный рынок керамики «Лотте», фото автора, 2022 год

Рис.1.55 — Фотография церемонии открытия Международной выставки керамики в Цзиндэчжэне 8 октября 2023 года

18 октября 2017 года председатель КНР Си Цзиньпин в докладе 19-му Национальному съезду Коммунистической партии Китая заявил: «Социалистическая культура с китайскими особенностями берет начало в превосходной традиционной китайской культуре, взращенной более чем 5000-летней историей цивилизации китайской нации. Необходимо придерживаться пути социалистического культурного развития с китайской спецификой, стимулировать жизнеспособность культурных инноваций и творчества всей нации и строить социалистическую культурную державу» [71]. В этом контексте культурная уверенность в себе, наследие, доставшееся современным жителям страны от предков, инновации вкупе с возрождением традиций, особенно народного промысла, подарили новую жизненную силу декорированию сине-белого фарфора из Цзиндэчжэня.

В том же 2017 году в Китае появились короткие видеоролики и цифровые МЕДИА, которые быстро стали основными средствами массовой информации и технологиями для распространения уникальной культуры Китая (Рис. 1.56). В 2019 году на платформе «Douyin» общее количество коротких видео о музыке, танцах, кино, телевидении, архитектуре, каллиграфии, керамике, опере, скульптуре, живописи и других категориях искусства страны превысило 543,1 миллиарда [71]. С помощью новых технологий любители керамической культуры и наследники культурных традиций керамического центра распространяют знания о традициях Цзиндэчжэня. Художники-керамисты преодолели границы пространства и времени, сумев с помощью небольших видео рассказать коллегам из других стран о производстве керамики и методах ее декорирования. Взаимный обмен информацией между мастерами из разных уголков Земли стал толчком для дальнейшего развития отрасли. Именно сочетание этих факторов современности способствует процветанию искусства изготовления сине-белого фарфора в

Цзиндэчжэне (Рис. 1.57-1.58) .

 Платформа для короткометражных видео «Douyin»	 Платформа для короткометражных видео «Xiaohongshu»	 Платформа для короткометражных видео «Kuaishou»	 Платформа для короткометражных видео «YouTube»
--	---	---	---

Рис. 1.56 — Различные платформы для размещения коротких видеороликов, связанных с художественным творчеством, появившиеся в Китае с 2017 года

 Рис. 1.57 — На короткометражной видеоплатформе «Little Red Book» выставлен ролик с аукциона керамических произведений искусства «Cartex» в Гонконге, где эксперты представили сине-белый фарфор эпохи династии Мин	 Рис. 1.58 — На короткометражной видеоплатформе «Little Red Book» выложено видео, на котором британская керамистка Фелисити Эйлифф (Felicity Aylieff) делает роспись по сине-белому фарфору
--	--

Декорирование сине-белого фарфора

С 1949 года развитие декорирования сине-белого фарфора происходило в трех направлениях, а именно: наследование и развитие традиционного декоративно-прикладного искусства, современное декоративно-прикладное искусство, сочетающее эстетику нового времени и народные промыслы, и современное декоративно-прикладное искусство с интеграцией западных концепций [73, с. 207-216].

Начиная с 1949 года наследование и развитие декоративно-прикладного искусства в основном происходит в двух направлениях: во-первых, наследование и развитие традиционных сине-белых фарфоровых узоров; во-вторых,

наследование и развитие чернильно-синего и белого фарфора, представленного Ван Бу. Представителем первого направления является Чжу Даниань, профессор Центральной академии изящных искусств в Пекине. Среди адептов второго направления — Л.В. Цзиньцюань, профессор Цзиндэчженьского университета керамики, Ли Лей Ин, профессор Цзиндэчженьского университета керамики и Хэ Бинцин, профессор Цзиндэчженьского университета керамики (рис. 1.59-1.61) .



Рис. 1.59 — Чжу Даниань, сине-белая фарфоровая тарелка с вплетенным рисунком петушиного гребня, 1978

Рис. 1.60 — Л.В. Цзиньцюань, "Радость детства", сине-белая фарфоровая ваза, 2013

Рис. 1.61 — Хэ Бинцин, "Цветущий мир", сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, 2016

Авторитетными художниками, которые настаивают на взаимной интеграции современной эстетики и народного искусства, являются Цинь Силинь, мастер китайского декоративно-прикладного искусства и Ши Юйжэнь, профессор Цзиндэчженьского керамического университета. С 1978 по 2010 год народные промыслы в Китае особенно ценились современными художниками и исследователями. Председатель КНР Си Цзиньпин отметил во время своей инспекционной поездки в Шэньси: «Народное искусство является бесценным богатством китайской нации, и защита, наследование и рациональное использование этих сокровищ, оставленных нашими предками, имеет огромное значение для сохранения исторического контекста и построения социалистической культурной державы» [74, с. 72-74]. В такой идеологической

атмосфере, вдохновленные народным батиком и росписью по керамике мастера стали учиться воплощать традиционные мотивы с помощью современного искусства при изготовлении сине-белого фарфора, интересно сочетая между собой разные виды искусства.

Например, в работе Ши Юйжэнь «Ицай» (рис. 38) используется техника сращивания полосок или блоков «батиковой ткани» для создания визуального эффекта. Ткань слой за слоем наматывается на посуду, чтобы у зрителя возникло визуальное впечатление столкновения твердого фарфора и мягкой ткани. Этот метод преодолевает ограничения, наложенные правилами симметрии и баланса, которые типичны для традиционного декора сине-белого фарфора, и создает новое пространство. Работы Ши Юйжэня называют «тканевый сине-белый фарфор».

Цинь Силинь, еще один известный художник, черпает вдохновение в традиционном народном искусстве. Он сочетает классический сине-белый фарфор с современной керамикой, создавая его новую адаптацию, отличную от традиционных концепций (рис. 1.62-1.63).



Рис. 1.62 — Ши Юйжэнь, «Ицай», фарфоровая ваза «Дуцай», 1967

Рис.1.63 —Цинь Силинь. "Распускающиеся цветы", Сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью,1980

После 80-х годов прошлого века в связи с тесным взаимодействием китайской и западной культур, в Китай проникли идеи современного европейского искусства, непохожего на традиционное для страны. Это оказало большое влияние на сине-белый фарфор. В керамике стали ощущаться веяния импрессионизма, кубизма, экспрессионизма, сюрреализма, появились абстракции и т.д. Новая

композиционная форма, интересные художественные концепции и другие заимствования положительно повлияли на развитие декорирования сине-белого фарфора. Современные художники-керамисты избирательно впитывают художественные концепции из других культур и преобразуют их в элементы декора сине-белого фарфора. Таким образом они пытаются создать общую художественную и культурную форму для Востока и Запада, где те гармонично взаимодополняют друг друга. Такие мастера хотят, чтобы создание сине-белого фарфора постепенно разрывало оковы традиций, и своими работами способствуют формированию нового современного облика легендарной керамики.

К авторитетным художникам, сочетающим западные концепции с искусством цзиндэжэньского сине-белого фарфора, нужно причислить Бай Мина, профессора Университета Цинхуа, Ли Лихуна, профессора Шанхайского университета искусств, Ло Сяодуна, профессора Цзиндэжэньского керамического университета, корейского гончара Сюй Шаня, голландского мастера Бук де Фриза (Bouke de Vries), американского керамиста Райана Лабара (Ryan LaBar), британскую керамистку Фелисити Эйлифф (Felicity Aylieff) и многих других (рис. 1.64-1.66)..



Рис. 1.64 — Ло Сяохун, профессор Цзиндэжэньского керамического университета, «Солнце и Луна», 80*160 см, 2017

Рис. 1.65 — Ли Лихун, профессор Шанхайского университета искусств, серия «McDonald's» 1, Д 45* Ш 12,5 * В 36 см, 2008

Рис. 1.66 — Райан Лабар (Ryan LaBar), американский керамист, «Return to forever», 2019

Современный сине-белый фарфор имеет значимые социальные функции и играет важную роль в поддержании национальных фестивальных традиций в Китае и дипломатического этикета.

На таких крупных мероприятиях как Весенний фестиваль и фестиваль середины осени в качестве украшения всегда присутствует сине-белый фарфор как традиционное изделие ручной работы. Его уникальный цвет и изысканный узор придают торжеству элегантность и делают его нарядным. Во время китайского Нового года люди расставляют в своих домах вазы и тарелки из сине-белого фарфора, чтобы создать праздничную атмосферу.

Во время крупных фестивалей продажи изделий из керамики, как правило, значительно увеличиваются, что приносит финансовую выгоду смежным отраслям промышленности. Таким образом, сине-белый фарфор является важным ресурсом, который способствует развитию местной экономики и культурного туризма. Классические и креативные керамические изделия фестивальной тематики привлекают внимание к традиционным праздникам и одновременно позволяют гостям больше узнать о ключевых особенностях знаковых для Китая событий. Это играет существенную роль в сохранении и развитии фестивальной культуры.

В настоящее время всестороннее влияние КНР в международном сообществе постоянно укрепляется. По мере повышения статуса страны на мировой арене активизировалась внешнеполитическая деятельность. В Китае стали проводиться масштабные международные конференции и мероприятия, в том числе дипломатического уровня. Фарфор, которые используют для банкетов государственного значения и национальных церемоний, играет важную роль в экспорте культуры [75, р. 118]. С его помощью китайцы демонстрируют миру свою уникальную эстетику ритуальной жизни. Большая часть изделий, которые выбирают в качестве подарков для мероприятий, имеющих внешнеполитическое значение, представляет собой высококачественную керамику, произведенную в Цзиндэчжэне. Обращает на себя внимание не только изысканность и внешняя красота самого сине-белого фарфора, но и отраженные через него особенности

ключевых исторических этапов развития страны. Именно это в разы повышает первоначальную ценность предметов, в определенной степени укрепляет доминирующее положение Китая в качестве «фарфоровой страны» и способствуют дружественным обменам между КНР и другими странами. (рис. 1.67)



Рис. 1.67 — Севиз “Сине-белый платан”. 1966 год. Цзиндэчжэньский народный фарфоровый завод разработал дизайн посуды "сине-белый платан", С 1982 по 1986 год центральное правительство преподносило его в качестве государственного дара председателю Северной Кореи Ким Ир Сёну, президенту Мозамбика, президенту Судана, премьер-министру Туниса и т. д.

В конце XX века искусство росписи фарфоровых панно начало переходить от традиционных предметов интерьера к общественным пространствам, становясь частью культурной среды, соединяющей искусство, технологии и общественную жизнь. В качестве примера можно привести керамическое оформление на станции метро «Цзяньгомэнь» в Пекине, выполненную в 1958 году (рис. 1.68). Оно, хотя выполнено и не из сине-белого фарфора, заслуживает упоминания в этой диссертации, так как положила начало появлению керамических композиций в области публичного искусства. Подавляющее большинство керамических панно этого периода были спроектированы и изготовлены для архитектурных объектов [76 , pp. 22].

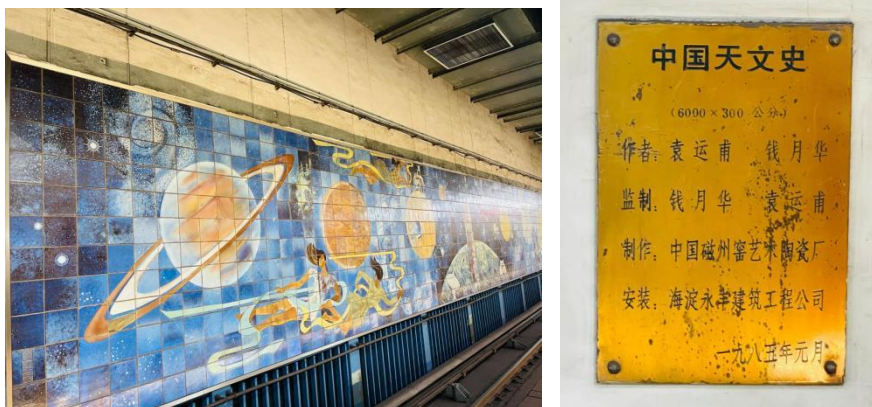


Рис.1.68 — Керамическое панно на станции метро «Цзяньгомэнь» в Пекине.

В настоящее время оформление из сине-белого фарфора широко используются на стенах вокзалов, строений вокруг площадей, фасадах школ и других общественных зданий. Можно с уверенностью утверждать, что они стали важным элементом в украшении городской публичной среды. Самым популярным творческим методом, который используется при их создании, является коллаж. То есть куски фарфоровой или керамической пластины раскрашиваются и обжигаются, а затем размещаются на поверхности стены в виде сложной композиции. Таким образом получается крупномасштабная произведение в общественном месте.

Что касается методов декорирования, то здесь наиболее распространены цветная надглазурь, подглазурная окраска (сине-белый фарфор), высокотемпературная цветная глазурь, керамика «Сань-Цай». Из технологий чаще всего встречаются инновационные. Они реализуются в сине-белом фарфоре. К числу востребованных относятся: роспись между глазурью, струйная печать и другие технологии, которые преодолевают ограничения традиционной ручной росписи, обеспечивают крупномасштабное производство и позволяют изготавливать большие фарфоровые панно длиной от 2.4 до 5 метров [77, pp. 112]. Все это создает материальные предпосылки для развития фарфоровых монументальных работ.

В данной связи стоит обратить внимание на керамическую композицию под названием «Фарфоровая душа Шелкового пути» (рис. 1.69). Ее можно найти в

керамическом городке Гуанси «Три кольца». Изображение на панно демонстрирует процветание торговли керамикой по ходу Великого Шелкового пути. Эта работа создана с использованием технологии 3D-струйной печати. Она подразумевает, что разработанный рисунок печатается непосредственно на корпусе изделия из фарфора с помощью цифрового принтера. После высокотемпературного обжига пигмент, присутствующий в изображении, полностью растворяется в глазури и в последствии не выцветает. При этом он не содержит свинца, кадмия и других аналогичных веществ, то есть полностью безопасен для людей и безвреден для окружающей среды.

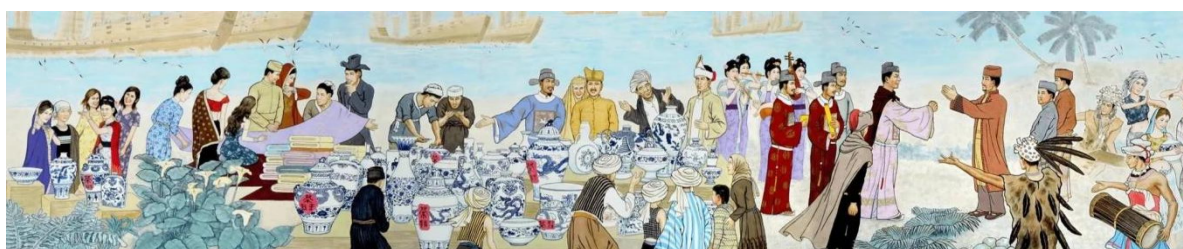


Рис.1.69 — Полихромная керамическая фреска под названием «Фарфоровая душа Шелкового пути» в керамическом городе Гуанси «Три кольца», размер 85 см х 300 см.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

1. Исследование показало, что развитие производства сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне было тесно связано с региональными условиями и вкладом мастеров. Подходящая природная среда и климатические условия, богатые природные ресурсы обеспечивают основные условия для производства сине-белого фарфора.

2. Развитие производства сине-белого фарфора позволило объединить коллективную мудрость мастеров разных поколений, представителей разных национальностей и регионов, они сыграли важную роль в наследовании и внедрении инноваций в декоративно-прикладном искусстве сине-белого фарфора.

3. С течением времени правители Китая осознали неизбежность и необходимость «культурного управления страной» и взялись за изучение и интеграцию иных культур. Конфуцианство, буддизм и ряд других идей были усвоены.

4. Благодаря морской торговле в Цзиндэчжэнь проникли разнородные культуры. В традиционном для региона искусстве появились исламские, европейские и японские стилистические элементы. Это сделало узоры на сине - белом фарфоре гораздо богаче и разнообразнее, что привело к значительным изменениям в его образной структуре. Это значит, что нельзя считать, будто цзиндэчжэньский сине-белый фарфор является реализацией чисто китайского стиля, на самом деле, он представляет собой сочетание различных по происхождению культурных элементов.

5. Сине-белому фарфору принадлежит значимая роль в организации жизни китайцев, особенно это касается национальных застолий и чайных церемоний. В основе эволюции художественного стиля данного вида керамики лежит не только смена правящих династий, но и многие другие постоянно меняющиеся факторы, среди которых идеология, культура, технологии, искусство и обычаи.

6. Синие-белый фарфор постоянно развивался в период с X по XXI век. Существуют значительные различия в типе, способах использования и художественной форме изделий из данного вида керамики, обусловленные эпохой создания и ее ментальностью. Можно выделить три вида синие-белого фарфора: тот, который использовался для предметов первой необходимости, для украшения мебели и для общественных помещений.

7. Эстетика традиционного синие-белого фарфора отражается в материалах, техниках, формах и украшениях. Изделия из него разрабатываются исходя из практических потребностей, удовлетворить которые является их главной целью. Следует отметить, что понятие практичности синие-белого фарфора подразумевает не только возможность использовать его напрямую, но и эстетическое воздействие на человека. Если рассматривать керамическое искусство с этой точки зрения, то одним из важнейших проявлений китайского дизайнерского мышления является «функциональная эстетика».

8. Фарфоровые панно, возникшие в конце правления династии Мин в Китае, первоначально использовались в качестве декоративных элементов мебели, но постепенно превратилась в самостоятельные украшения для интерьера. К наступлению Нового времени керамические фрески обосновались в публичном пространстве и стали важной для интеграции современного искусства и дизайна среды формой самовыражения.

ГЛАВА 2. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И ДЕКОРАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦЗИНДЭЧЖЭНЬСКОГО ТРАДИЦИОННОГО СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА

Спрос, идеология и внешняя торговля по-разному влияют на производство, процесс декорирования и декоративные характеристики сине-белого фарфора. На протяжении тысячелетий официальные печи Цзиндэчжэня совершенствовали навыки изготовления фарфора, постоянно создавали новые его разновидности, улучшали качество продукции и художественные стандарты, которые призваны удовлетворить императорский спрос на керамику. Социальные обычаи, культура и идеологические представления, присущие разным эпохам, также оказали существенное влияние на формирование декоративных стилей, присущих сине-белому фарфору. В рамках экспортной стратегии производители сине-белого фарфора продолжали совершенствовать процесс обработки материалов из кобальтовой руды и декорирования, чтобы увеличить количество продаваемой за рубежом продукции. Как пишет Гунд Фрэнк (Andre Gunder Frank) в книге «Серебряный капитал: оценка Востока в условиях экономической глобализации»: «В Китае с XIV века к началу XVI-го века с ростом производства и экспорта керамики также произойдет значительный прогресс и развитие технологий, поддерживающих этот экспортный товар» [78, p. 280].

Именно благодаря перечисленным факторам процесс производства сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне продолжал развиваться и постепенно сформировал совершенную систему. Это декоративно-прикладное искусство удовлетворяет эстетические потребности жителей разных стран и регионов, и воплощает все многообразие художественных концепций, пришедших из разных культур.

2.1 Кобальтовый материал в сине-белом фарфоре

2.1.1 Происхождение кобальтового материала

История обжига сине-белого фарфора в Китае начинается еще во времена поздней династии Тан (805–907). В то время уже существовал отработанный процесс изготовления трехцветной керамики. Постараемся выявить, какова связь между трехцветной керамикой и рождением сине-белого фарфора.

Китайская трехцветная керамика (Сань-цай) появилась примерно в 60-х годах VII века и получила значительное развитие в период с 90-х годов VII века по 20-е годы VIII века [79, pp. 76]. В керамике Сань-цай середины IX века есть много керамических изделий, в которых используется синий цвет, получаемый из оксида кобальта. Таким образом, можно утверждать, что сине-белый фарфор поздней династии Тан был разработан на основе трехцветной керамики [17, pp. 30]. Китайский археолог Ван Сяохун писал в своей статье «О роли кобальтовых материалов в искусстве изготовления сине-белого фарфора»: «Рождение сине-белого фарфора полностью связано с появлением трехцветной керамики» [80, pp. 43] (рис. 2.1-2.2). Среди них есть голубой фаянс с белой глазурью в трехцветной керамике, который, можно сказать, является предшественником раннего сине-белого фарфора поздней династии Тан (10 век) [81, с. 449-457].

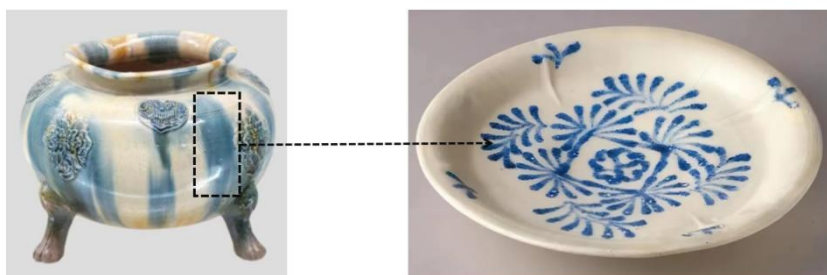


Рис. 2.1 — Трехногая жаровня синего цвета. Керамика Сань-цай. Средняя династии Тан (трехцветная керамика), коллекция Музея провинции Хэнань, Китай

Рис. 2.2 — Сине-белая фарфоровая тарелка с цветочным узором поздней династии Тан, коллекция Музея азиатских цивилизаций, Сингапур

Остается вопрос, откуда взялся кобальтовый материал в трехцветной керамике династии Тан? Ответ заключается в том, что он был завезен из Западной Азии. Согласно химическому анализу и сравнению, пигмент, используемый в сине-белом фарфоре поздней династии Тан и в трехцветной керамике средней династии Тан, относится к тому же типу, что и кобальтовый материал, производимый в Западной Азии, который относится к группе с низким содержанием марганца. Он включает характерные следовые количества меди или мышьяка, поэтому в академическом сообществе принято считать, что кобальтово-синий материал трехцветной керамики династии Тан и сине-белого фарфора родом из Западной Азии [82, р. 118-120].

Во времена династии Тан, благодаря беспрецедентному процветанию контактов между Китаем и Западной Азией, кобальтовый материал был завезен из Западной Азии, и этот глубокий благородный цвет полюбился открытым к новому людям этой эпохи.

Во время правления императора Сюаньцзуна из династии Тан (713–741) «политика была ясной, экономика процветала, вооруженные силы были сильными, литература и искусство процветали, внешняя торговля была частой, процветание династии Тан ни с чем не сравнимо» [19, р. 159]. Мощь империи Тан привлекла купцов из Западной и Центральной Азии к торговле с Китаем. И в Китай завозилось большое количество низкотемпературной глазурованной керамики и изделий из стекла из Западной Азии, плюс к тому различные материалы: низкотемпературные глазури, пигменты, включая кобальтовый, а также сами технологии производства, стеклах [83, pp. 60]. Приведённые на рисунке 2.3 статуэтки, выполненные в трехцветной керамике, воспроизводя типажи и атрибуты народов Западной Азии, представляют собой документальное свидетельство развитой торговли между Китаем и во времена династии Тан. После того как кобальт был завезен в Китай, он творчески использовался китайскими мастерами в трехцветной керамике и был глубоко любим знатью династии Тан. Позже из-за повышения температуры обжига в китайских печах и зрелости технологии изготовления постепенно на основе опыта работы в

трехцветной керамике появился ранний сине-белый фарфор [81, с. 449-457].



Рис.2.3 —Трехцветные терракотовые статуэтки династии Тан

2.1.2 Виды кобальта и технология обработки кобальтового материала

Первоначально кобальтовый материал для сине-белого фарфора завозили в Китай из Западной Азии, но со времен династии Мин (1465 г.), когда было найдено большее количество источников кобальта, сине-белый фарфор больше не зависел исключительно от зарубежных поставок, что привело к более высокой избирательности при выборе материала для работы [84, pp. 42]. Традиционными китайскими синими и белыми фарфоровыми пигментами являются: Су Ма Лицин, "Пин Дэн Цин", "Шизи Цин", "Хуэй Хуэй Цин", "Чжэцзянский материал", "Чжуминский материал". В разные периоды производства сине-белого фарфора в Китае они играли большую роль. В наше время с развитием технологий постоянно разрабатываются искусственные кобальтовые материалы для удовлетворения различных потребностей современных художников.

(1) Су Ма Лицин

Су Ма Лицин — это высококачественный пигмент, используемый в производстве сине-белого фарфора со времен конца династии Тан и до периода правления Сюаньде из династии Мин (805-1435 гг.) [85, pp. 27-30]. Согласно проведенному анализу, он относится к минеральным материалам с низким содержанием марганца и высоким содержанием железа, в нем также присутствует мышьяк [86, p. 45]. Название Су Ма Лицин является китайской транслитерацией арабского слова «самави», означающего «небесно-голубой» [87, p. 127].

Кобальтовый материал имеет яркий цвет близкий по оттенку к сапфиру, там,

где он остается густым, насыщенным, видны черные кристаллические пятна. Такой эффект называется «эффектом накопления» (рис. 2.4).



Рис. 2.4 — Черные кристаллические пятна на осколках сине-белого фарфора времен династии Юань, сфотографированные автором

(2) Хуэй Хуэй Цин

С прекращением деятельности адмирала Чжэн Хэ, который руководил кораблями, везшими сине-белый фарфор для продажи за границу, Су Ма Лицин постепенно использовать перестали [88, pp. 64-67]. В поздний период Чэнхуа из династии Мин (после 1465 года) из-за уменьшения количества Су Ма Лицина стали применять Хуэй-Хуэй Цин. Этот пигмент, производимый в регионах Синьцзян и Юньнань, является ценным минеральным материалом. Согласно историческим записям, его использовали в официальной печи. Этнические меньшинства Запада считали его редким материалом и очень ценили [89, pp. 144-149].

Использование кобальтового материала Хуэй-Хуэй Цин в производстве сине-белого фарфора началось в период правления Чэнхуа из династии Мин (1465 г.) и продолжалось вплоть до периода правления Ваньли из династии Мин (1619 г.). Цвет пигмента Хуэй-Хуэй Цин яркий и броский, с легким фиолетово-красным оттенком, и имеет отличительные характеристики, присущие пигментам того времени. Поскольку этот материал был слишком дорогим, его часто применяли вместе с другим кобальтовым материалом — Шизи Цином, который имел китайское происхождение [90, pp. 45].

(3) Шизи Цин

Пигмент Шизи Цин производится в районе Шангао в провинции Цзянси. Цвет у него неяркий, сине-серый, насыщенный, имеется ореол. В период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг.) чаще использовался в народных печах, а в официальных для производства сине-белого фарфора применяли смесь Шизи Цина и хуэй-хуэй цина.

(4) Чжэцзянский материал

Кобальтовый материал чжэцин производился в районах Шаосин и Цзиньхуа в провинции Чжэцзян и являлся лучшим в Китае пигментом. Он имел элегантный светло-синий цвет. С середины правления Ванли из династии Мин до начала эпохи династии Цин (1573-1722 гг.) в сине-белом фарфоре, который производили в официальной печи Цзиндэчжэня, использовался именно этот кобальтовый материал. В «Мин Шилу» говорится: «В двадцать четвертом году правления Ванли при династии Мин (1596 г.) импортный материал хуэй-хуэй цин, цена на который была высокой, являлся дефицитным, его было трудно купить. В тридцать четвертом году правления Ванли (1606 г.) начали использовать материал Чжэцин, у которого цена была приемлемой» [91, pp. 7]. Из этого мы можем сделать вывод, что с 1596 года кобальтовый материал хуэй-хуэй цин постепенно уходил с рынка, поэтому мастера по керамике, предварительно проведя исследования, стали использовать отечественный китайский пигмент чжэцзянский материал. Цвет декора изменился от раннего синего до сине-серого.

(5) Пин Дэн Цин

Кобальтовый материал Пин Дэн Цин производился в городе Лепин в провинции Цзянси. Для него характерно высокое содержание марганца, низкое содержание железа, отсутствие темных ореолов. После обжига цвет становился светлым и элегантным, и это отличительная черта сине-белого фарфора, произведенного в периоды правления Чэнхуа и Хунчжи (1465-1505 гг.) [92, pp. 48-56].

(6) Чжуминский материал

Кобальтовый материал чжумин производился в уездах Сюаньвэй, Хуэйцзе, Илян и других провинциях Юньнань. Пигмент из уезда Сюаньвэй считался

лучшим. Он дает яркий и чистый цвет. При изготовлении сине-белого фарфора в период правления Канси (1662-1722 гг.) из династии Цин в основном использовался именно он. Этот вид кобальтового материала при нанесении на фарфор был похож на китайскую живопись тушью, ложился четкими слоями и давал различные оттенки.

Таким образом, из-за разных пигментов традиционный сине-белый фарфор в разные периоды отличался по своим цветовым характеристикам. В следующей таблице приведена классификация и цветовые характеристики кобальтовых материалов в разные эпохи (таблица 6).

Тип кобальта	Место происхождения	Период	Цветовые характеристики	Местная карта сине-белого фарфора	Оттенок
Су Ма Лицин	Западная Азия, Центральная Азия или арабский регион	Поздняя династия Тан, династия Юань, династия Мин период Юнлэ Сюандэ (805-1435 гг.)	Темно-синего цвета с черными или коричневыми пятнами ржавчины		
Пин дэн цин	Лепин, провинция Цзянси	Династии Мин, Чэнхуа и Хунчжи (1465-1505 гг.)	Цвет светлый и элегантный, черных пятен нет из-за низкого содержания железа		
Шизи цин	Район Шанхая, провинция Цзянси	Периоды правления Чжэндэ и Цзяцзин из династии Мин (1506-1522 гг.)	Цвет неярко, сине-серый, насыщенный, наблюдается эффект размазывания.		
Хуэй Хуэй Цин	Регионы Синьцзян и Юньнань Китая	Период от Мин Цзяцзина до Ваньли (1522-1619 гг.)	Яркий, синий слегка красновато-фиолетовый		
Чжэцзянский материал	Шаосин, Цзиньхуа в провинции Чжэцзян	От середины Ваньли до начала династии Цин (1573-1722 гг.)	Цвет элегантный		

Чжуминский материал	Юньнань Сюаньвэй, Хуэйцзе, Илян и другие уезды	Канси династии Цин (1622-1722 гг.)	Яркий и прозрачный, цвет имеет слои		
---------------------	--	------------------------------------	-------------------------------------	---	---

Таблица 6 — Классификация и цветовые характеристики кобальтовых материалов в разные периоды

Благодаря непрерывному прогрессу технологии обработки кобальтовых материалов декоративный рисунок сине-белого фарфора после обжига становился все четче и яснее, а черные кристаллические пятна постепенно исчезли. Есть три основных фактора, влияющих на цвет традиционного сине-белого фарфора: точность очистки кобальтовой руды, изменение процесса измельчения кобальта и повышение температуры обжига.

(1) Точность очистки кобальтовой руды

Во времена династии Юань (середина-конец XIV века) использовался метод очистки «водяной волной». Кобальтовую руду многократно промывали водой, чтобы смыть грязь с ее поверхности, а затем материал высушивали и измельчали.

В конце правления династии Мин (середина-конец XVI века) существовал «метод прокаливания», применяемый для обогащения кобальтовой руды, которую следовало очистить. Полученный кобальтовый материал после быстро сушили и обжигали древесным углем, а затем измельчали до необходимого в работе состояния. Цель прокаливания заключалась в том, чтобы подвергнуть кобальтовый материал реакции высокотемпературного разложения, удалить из него воду, углекислый газ и другие органические вещества, разрушить первоначальную структуру и сделать рыхлым, тем самым облегчив последующий процесс измельчения. Кроме того, после обжига содержание оксида кобальта (CoO) несколько увеличивалось из-за уменьшения содержания железа (Fe) и марганца (Mn) [86, p. 327]. Чистота кобальта таким образом повышалась.

Во времена династии Цин метод рафинирования кобальтового материала был изменен, то есть очищенный и высушенный кобальтовый материал

упаковывали в глиняную тару, а затем засыпали мякиной и прогревали при температуре 800 градусов в течение трех дней. После этого покрытие снимали и сортировали кобальтовую руду по цвету: сине-зеленый оттенок свидетельствовал о высоком содержании кобальта, а черно-коричневый — о низком, при высоком содержании железа. После этого начинался процесс измельчения для последующего использования.

Современная переработка кобальта также предполагает размещение очищенного и высушенного кобальта в глиняную тару. Однако, в отличие от времен династии Цин, емкость, в которую кладут кобальтовый материал, больше не покрывают мякиной, а отправляют в электрическую печь для запекания на несколько часов, что сокращает время и повышает эффективность процесса (рис. 2.5).



Рис. 2.5 — В настоящее время в Цзиндэчжэне используется среднетемпературная электрическая печь для обжига керамики

(2) Процесс измельчения кобальтового материала

На обработку кобальтовых материалов во времена династии Юань оказали влияние методы обработки пигментом китайских картин. Ли Цзинь из династии Юань записал в «Бамбуковом спектре»: «Для окрашивания нужно использовать высококачественный каменный зеленый (это минеральный пигмент), но надо для измельчения добавлять клей, который делится на пять сортов, и самый мелкий пигмент является лучшим» [93, р.45]. Кобальт также является минеральным

материалом, поэтому для измельчения используется аналогичный метод.

Обработка кобальтового материала при династии Мин была более тщательной, чем при династии Юань. Мастера этого периода измельчали кобальтовую руду в порошок, а затем добавляли воду и выдерживали до получения кашицы [94, р. 16]. Чжоу Жэнь, китайский исследователь керамики, проведя эксперименты по «обработке кобальтовой земли и приготовлению синих и белых фарфоровых пигментов», пришел к выводу: «Эксперименты доказали, что чем тоньше пигмент, тем более однородный цвет и его легко окрашивать. Если в пигменте содержатся слишком крупные частицы, во время обжига могут образоваться черные пятна» [95, pp. 143]. Таким образом, добавление воды для измельчения кобальта является наиболее важной операцией для цвета всего сине-белого фарфора.

При династии Цин время и процесс измельчения кобальтового материала изменились. В издании «Провинция Цзянси Дажи» при Ванли из династии Мин было записано: «Сине-белый фарфоровый кобальтовый материал династии Мин можно использовать только после измельчения в течение трех дней» [96, р. 833]. Кобальтовый материал, используемый в сине-белом фарфоре времен династии Цин, чрезвычайно тонко измельчен, процесс измельчения занимает не менее месяца [97, с. 192]. В «Цзиндэчжэнь Таолу» династии Цин упоминаются «дробильные рабочие» [98, p. 180], это указывает на то, что ремесленники в то время заметили важность тонкого измельчения синих и белых материалов (рис. 2.6).

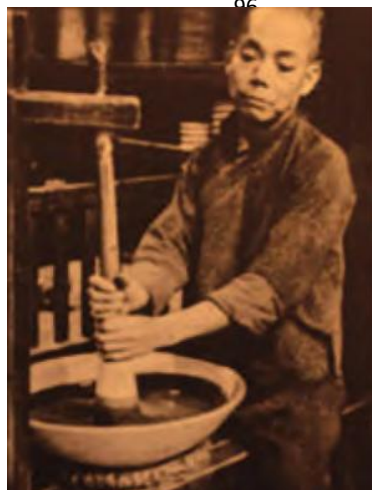


Рис. 2.6 — Рабочий, дробит кобальтовый материал в Цзиндэчжэне во времена династии Цин

Черные пятна на сине-белой фарфоровой росписи времен династии Цин почти исчезли, что связано с особенностями технологии: после завершения процесса измельчения кобальтовый материал отфильтровывали через двойной слой марли, чтобы обнаружить более крупные частицы и повторно измельчить их. Таким образом, время измельчения кобальтового материала при династии Цин было более длительным, а сам процесс более тщательным, чем при династии Мин. Это привело к уменьшению размера частиц кобальтового материала, эффект размытия цвета ушел, что сделало изображение более четким (рис. 2.7-2.8).

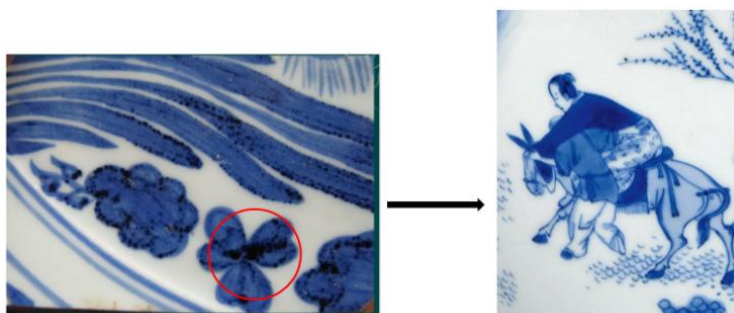


Рис. 2.7 — Династия Юань, фрагмент сине-белой фарфоровой тарелки

Рис. 2.8 — Династия Цин, часть сине-белой фарфоровой вазы «Возвращение домой»

Как основной краситель сине-белого фарфора, кобальт играет очень важную роль в этом виде искусства, поэтому совершенствование технологии его

обработки оказало положительное влияние на декор изделий. В следующей таблице отражен процесс изменения древней технологии обработки кобальта (таблица 7).

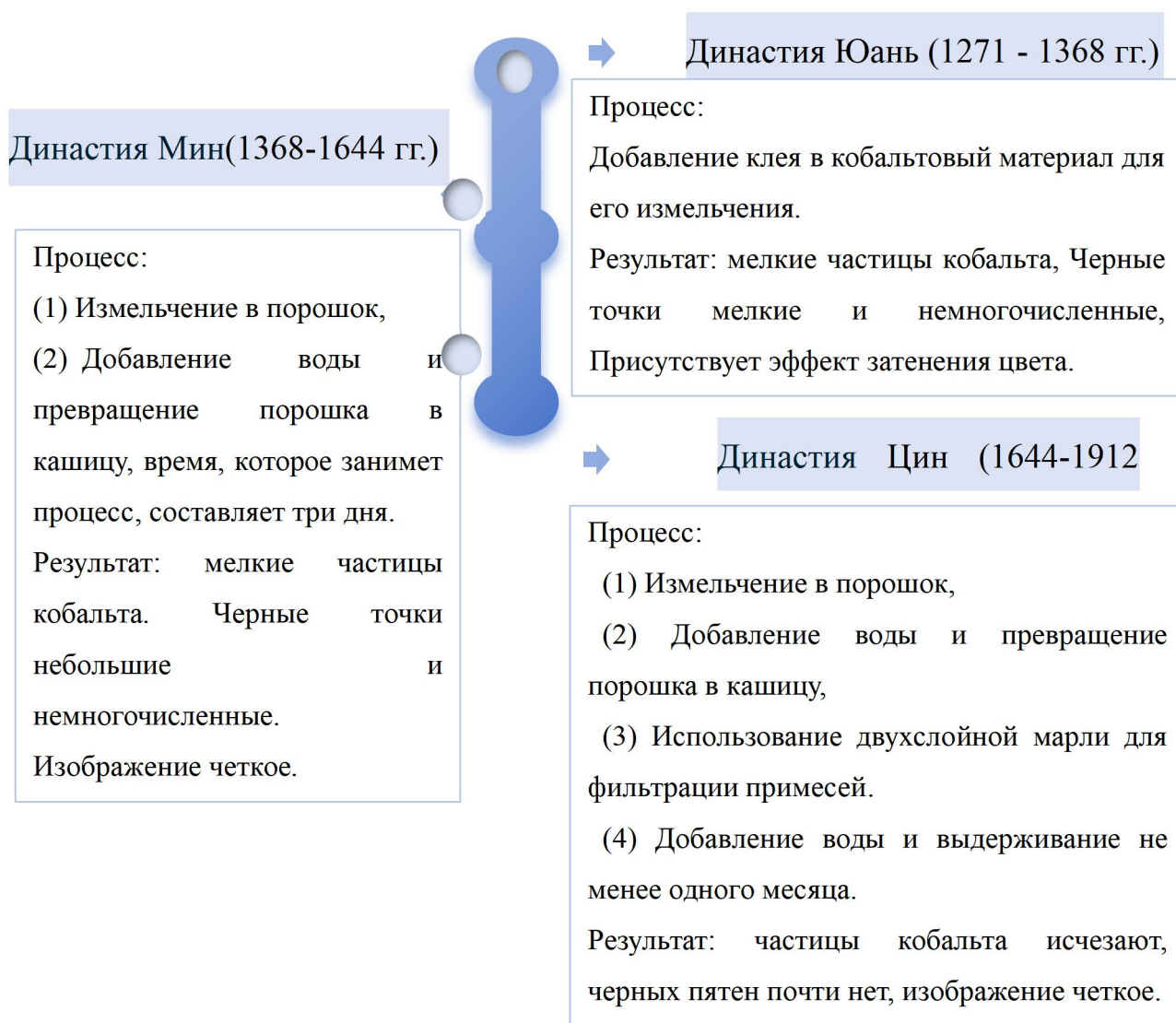


Таблица 7 —Процесс обработки кобальта и его влияние на производство сине-белого фарфора от династии Юань до династии Цин

Для современного измельчения кобальта используется станок называемый «шаровой мельницей». Прокаленный кобальтовый материал засыпают в керамическую емкость с водой и керамическими шариками, а затем прокатывают его на станке в течение нескольких часов. В процессе вращения шаровой мельницы вода в керамическом контейнере продолжает растворять кобальтовый материал, а трение между керамическими шариками измельчает крупные частицы

до тех пор, пока не образуется кашаца. Такое оборудование позволяют сэкономить время и увеличить производительность труда (рис. 2.9).



Рис. 2.9— Современные «шаровые мельницы» для измельчения кобальта

Таким образом, технология обработки современного кобальта отличается от тех, что были в древние времена. Каждый этап работы раньше выполнялся вручную, сейчас же, благодаря появлению различных электрических печей и шлифовальных станков, обработка кобальта более удобная, быстрая и эффективная.

В следующей таблице показан процесс обработки современных природных минеральных кобальтовых материалов (таблица 8) .

1. Кобальтовый материал промывают.			4. Огнеупорный контейнер, заполненный кобальтом, отправляют в электрическую печь и обжигают при температуре около 900°C.
2. Высушивают.			5. После прокаливания кобальтового материала его предварительно измельчают, а затем помещают в «шаровую мельницу» для превращения в суспензию.
3. Измельчают и помещают в огнеупорный контейнер.			6. Затем добавляют воду, 2-3 раза промывают, добавляют спирт и промывают еще 2-3 раза.

Таблица 8 — Процесс современной технологии переработки кобальта

(3) Повышение температуры обжига

В производстве сине-белого фарфора в основном используется оксид кобальта. Этот минеральный материал может дать чистый и яркий цвет, но оттенок зависит от температуры обжига. Цвет, который получается после нагревания кобальтового материала до 1200 °С, приглушенный, поэтому мастерам приходится повышать температуру, чтобы получить лучший результат. Вот почему сине-белый фарфор стал первым, который обжигали при температуре 1300°С.

Согласно результатам испытаний, температура обжига образцов сине-белого фарфора при династии Юань колебалась в диапазоне от 1280°С± 20°С до 1290°С ±20°С, а температура обжига сине-белого фарфора при династии Мин составляла от 1240°С±20°С до 1280°С ±20°С [99, pp. 235]. «Температура обжига сине-белого фарфора при династии Цин была выше, чем при династиях Юань и Мин, около 1300 °С или выше 1300 °С» [82, p. 123] (таблица 9).

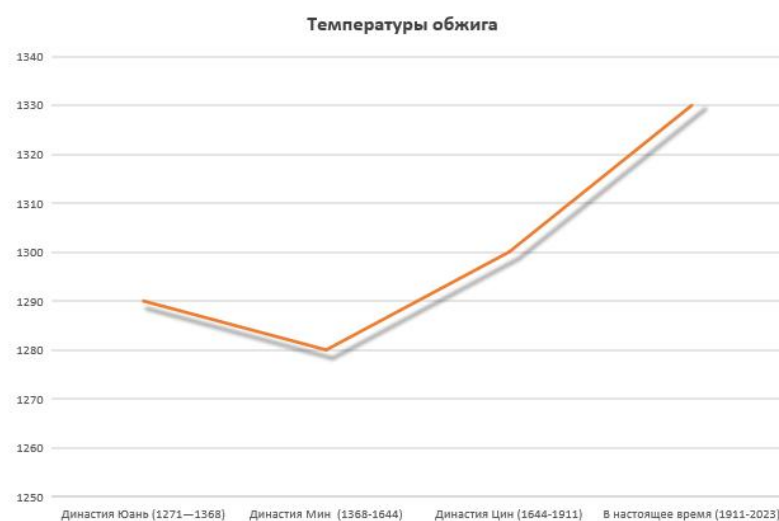


Таблица 9—Температура обжига цзиндэчжэньского фарфора со времен династии Юань по настоящее время

Поскольку в древних печах для обжига не было научных приборов для измерения температуры, о ней судили на основании наблюдений с учетом накопленного опыта мастера. После 60-х годов 20-го века, когда произошла индустриализацией и модернизацией фарфоровой промышленности, традиционные дровяные печи в Цзиндэчжэне заменили новыми туннельными

печами, использующими уголь [100, pp. 7]. В настоящее время применяются печи, для работы которых требуется природный газ. Оптимальная температура обжига сине-белого фарфора по-прежнему составляет 1300 °С и выше, но ее регулирование стало более удобным и стабильным, чем в древние времена, а значит и результат более предсказуемый (рис. 2.10-2.12).



Рис. 2.10 — В 50-70-х годах прошлого века в Цзиндэчжэне была построена первая печь для обжига, работающая на угле

Рис. 2.11 — Туннельная печь длиной 95 метров в Цзиндэчжэнь, 1975 год.

Рис. 2.12 — Печь для обжига, работающая на природном газе, в Цзиндэчжэне

2.2 Технология декорирования и техника росписи сине-белого фарфора

2.2.1 Виды и техника декорирования сине-белого фарфора [101, с. 307]

Технология декорирования является важным фактором, определяющим уровень фарфорового искусства и отвечающим эстетическим потребностям в стране-производителе и за рубежом. В процессе культурного развития традиционный декоративный эффект синих цветов на белом фоне больше не может в полной мере удовлетворять эстетическим потребностям людей, поэтому начали появляться новые разновидности фарфора и способы декорирования, такие как "красная подглазурная роспись", фарфор "Дуцай", многоцветный фарфор, сине-белый фарфор с цветной глазурью, фарфор "Линглонг" и др.

(1) Сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью

«Сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью» — одна из важных разновидностей керамики, сочетающая художественные возможности двух

пигментов. Красная подглазурная роспись отличается тем, что в качестве красителя используется медь, а температура обжига составляет 1250–1280 °С, в то время как в сине-белом фарфоре в качестве красителя используется кобальт, а температура обжига составляет около 1300 °С.

Как и синяя, красная подглазурная роспись появилась на свет во времена династии Юань, когда пигмент, в дальнейшем ставший основой для красной подглазурной росписи, был серым, а не чисто ярко-красным [102, р.18]. В эпоху средней и поздней династии Юань (1338), в то время как сине-белый фарфор постепенно развивался, процесс нанесения красной глазури был значительно усовершенствован, и основные печи смогли получать при обжиге чистый красный цвет [103, pp.71]. Поскольку процесс декорирования красной и синей подглазурной росписью одинаков, то искусные мастера-керамисты творчески их объединили, создав новую разновидность "сине-белого фарфор с красной подглазурной росписью" (Рис. 2.13).



Рис. 2.13 — Результат эволюции производственного процесса

Однако технология обжига "красная подглазурная роспись" созрела в начале династии Мин (1368-1464). Поскольку император династии Мин носил фамилию Чжу, "Чжу" олицетворяет красный цвет в традиционной китайской культуре, и император отдавал большое предпочтение красному цвету, включая монополию на красный цвет в отделке фарфора. В то время только официальные печи могли производить фарфор с красной подглазурной росписью, и можно сказать, что именно официальное производство определяло прогресс этой технологии [104, р.47].

В период Канси (1662-1722) процесс производства "красной подглазурной

росписи" был более совершенным, чем раньше, цвет — более ярким и устойчивым, а отделка - тонкой и не размытой. В период Цяньлун (1736-1795) в цветовая палитра была расширена сочетанием красного и зеленого цветов.

В настоящее время, благодаря широкому использованию газовых печей в Цзиндэчжэне, то есть использованию природного газа или сжиженного нефтяного газа и других газов в качестве топлива, контроль температуры стал более точным, а выход готовых изделий улучшился. С технической точки зрения "сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью" больше не ограничивается одним способом росписи, но использование резьбы, царапин, штампов, лепки других декоративных методов позволяет всесторонне расширять пространство творческого эксперимента для создания разновидностей фарфора. Что касается декоративных тем, то они больше не ограничиваются традиционными мотивами, но отличаются более абстрактным оформлением, то есть абстрактным переосмыслением традиционных образов или упрощением, обобщением и утонченной трансформацией природных изображений (рис. 2.14-2.16).



Рис. 2.14 — Цинь Силинь, профессор Цзиндэчжэньского керамического университета, "Сезон цветения"

Рис. 2.15 — Бай Мин, профессор Университета Цинхуа, "Цветущий мир"

Рис. 2.16 — Хэ Бинцин, профессор керамического университета Цзиндэчжэнь, "Весь путь к славе"

(2) Полихромный фарфор

Полихромный фарфор - это метод декорирования фарфора, который сочетает в себе подглазурный кобальтовый материал в качестве базового цвета с различными надглазурными пигментами. Полихромный фарфор появился в

период Сюаньде династии Мин (1425-1435), сохранился в периоды Цзяцзин и Ваньли (1521-1620) и преобладал в период Канси династии Цин (1622-1722)[105, pp.39].

Способ декорирования заключается в том, чтобы после высокотемпературного обжига около 1300 градусов по Цельсию нанести детали росписи надглазурной краской. После чего делается повторный обжиг при температуре от 800 до 900 °C (рис. 2.17).



Рис. 2.17 — Период Цзяцзин династии Мин (1521-1566), банка с полихромными морскими мотивами, коллекция Национального музея Китая

(3) Фарфор "Дуцай"

"Дуцай" - это одно из наиболее значимых достижений традиционной китайской технологии изготовления фарфора (рис. 2.18). Производство началось в период Сюаньдэ династии Мин (1425-1435), но предметы этого времени редки. В период Чэнхуа (1465-1487) "Дуцай" пользовался наибольшим спросом, а росписи по фарфору были лаконичными. Основные мотивы: цветы, птицы и фигурки людей. Производство фарфора "Дуцай" при династии Цин было больше, чем при династии Мин, особенно в официальных печах периодов Канси, Юнчжэн и Цяньлун (1622-1795), которые были сопоставимы с печами периода Чэнхуа династии Мин [106, pp.87]. В целом росписи на фарфоре "Дуцай" времен династии Цин были очень тонкими и сложными, а также более декоративными (рис. 2.19).



Рис. 2.18 — Период Чэнхуа династии Мин (1465-1487), сине-белый фарфоровый кубок "Дуцай" с рисунком лотоса, коллекция дворцового музея

Рис. 2.19 — Период Цяньлуна династии Цин (1736-1795), сине-белая фарфоровая ваза для хризантем "Дукай", коллекция дворцового музея

Общий процесс изготовления "Дуцай" можно описать так: прежде всего, выполняется кобальтовый контур рисунка на необожжённом керамическом изделии. После покрытия прозрачной глазурью и высокотемпературного (1300°C) обжига подглазурного сине-белого фарфора, затем различными минеральными красками заполняются синие контурные линии и, наконец, следует повторный обжиг при низкой температуре (800°C). Обжиг фарфора "Дуцай" является крупным достижением в истории китайского керамического мастерства, которое открыло новый путь для развития цветного фарфора в дальнейшем. Ниже представлен весь процесс изготовления фарфора "Дуцай" госпожой Ту Синхуа, преемницей нематериального культурного наследия цзиндэчжэньского фарфора "Дуцай" (таблица 10).



Таблица 10 —Процесс изготовления фарфора "Дуцай" г-жой Ту Синхуа

Современное ремесло "Дуцай" - это уже не просто два декоративных процесса: подглазурная сине-белая роспись и надглазурная роспись, оно сочетается с различными приёмами, такими как резьба и различные фактурные обработки. Это не только использование наследия традиционного "Дуцай", но и переосмысление опыта, инновация, привносящие свежую кровь в современное сине-белое искусство "Дуцай". Декоративные темы не ограничиваются традиционными узорами, но включают много элементов других видов народного искусства, таких как вырезание из бумаги или декор ткани, что делает оформление более разнообразным и абстрактным. Кроме того, с точки зрения композиционной формы традиционный "Дуцай" стремится к строгости и целостности изображения и представляет собой в целом стандартизированную и сбалансированную композиционную схему, отражающую традиционную эстетическую мысль. А современный "Дуцай" интегрирует современное эстетическое мышление и традиционную основу, становясь более свободным в композиции, то простой, то сложной, и в большей степени отражающей личный стиль художника.

Творчество Ши Юрена, профессора керамического университета Цзиндэчжэня, является образцом применения современных инноваций в фарфоре «Дуцай». В его работах приёмы построения декоративной композиции преодолевают ограничения традиционных для «Дуцай» сбалансированных решений, отсылают к народному искусству вырезания из бумаги и к батику. Также мастер творчески применяет технику коллажа. Например, в одном интервью его ученик Чжан Ялинь (профессор керамического университета Цзиндэчжэнь) сказал, что красный треугольник в росписи — это красная бумага, остающаяся после запуска красных петард во время китайского Нового года, что рождает ассоциации с праздником и придаёт росписи смысл распространённых на Новый год благоприятных пожеланий (рис. 2.20).



Рис. 2.20 — Ши Юрен, "Серия I "Голубой ветер"

(4) Фарфор "Линглонг"

Фарфор "Линглонг" изготавливается путём вырезания множества отверстий, создающих орнамент на фарфоровом корпусе, затем заполняемых специальной глазурью. После обжига отверстия становятся полупрозрачными, столь красивые изделия европейцы называют "витражной керамикой".

Метод декорирования фарфора «Линглонг» зародился в период Юнле династии Мин (1403–1424). Поскольку отверстия в «Линглонге» необходимо вырезать вручную, процесс — сложный и трудоемкий, а успешный обжиг фарфора «Линглонг» крайне редок, большинство изделий выполнены специально

для императорской семьи (рис. 2.21). С середины династии Мин до династии Цин (1465–1795), с развитием технологии изготовления прорезной керамики мастера-керамисты сочетают с ней технику росписи глазурью на основе процесса изготовления сине-белого фарфора "Линглонг", в результате чего получился фарфор «Линглонг» с разноцветной росписью (рис. 2.22).



Рис. 2.21 — Династия Цин Гуансюй (1875-1911), сине-белая фарфоровая чаша "Линглонг" с рисунком дракона, Коллекция Музея китайской керамики

Рис. 2.22 — Династия Цин в Канси (1662-1722), полихромная фарфоровая чаша "Линглонг", коллекция дворцового музея, Пекин

Ниже приведена таблица процесса производства фарфора "Линглонг", окрашенного в сине-белые цвета: (таблица 11)



Таблица 11 — Процесса производства фарфора "Линглонг"

Современный сине-белый фарфор «Линглонг» отличается от изделий прежних времен технологией производства и декорирования. Во времена династий Мин и Цин сине-белый фарфор «Линглонг» обычно использовался в компактных изделиях, например, в посудных формах, а сейчас в этой стилистике

решаются различные виды фарфора, такие как керамические лампы и фонарики, фарфоровые вазы и т. д. Темы декоративных узоров традиционного сине-белого фарфора «Линглонг», в большинстве, основаны на изображениях драконов, являющихся благоприятными символами, фениксов и цветочных узорах, символизирующих богатство. В настоящее время мотивы оформления включают характерных древних и современных персонажей, пейзажи, достопримечательности, цветы, птиц, рыб и насекомых и другие самые разнообразные элементы. В прошлом отверстия в черепке фарфора «Линглонг» обычно выполнялись в форме одного рисового зернышка, но теперь они могут не только принимать десятки форм, таких как каплевидная, волнообразная, лепестковидная и т. д., но также могут объединять отверстия в различные узоры, такие как «пион», «феникс» и «бабочка».

В последние годы процесс производства сине-белого фарфора «Линглонг» постоянно совершенствовался, а качество становилось все выше и выше, и его часто используют в качестве имеющего выраженный национальный колорит подарка участникам дипломатических мероприятий по всему миру. Выдающимся представителем сторонников внедрения инноваций в искусство «Линглонг» является Лу Ятинг, наследница традиционного цзидэжэньского производства «Линглонг» ручной работы, которая выступает за разрушение стилевых оков и создание современных изысканных изделий, соответствующих актуальным эстетическим представлениям (рис. 2.23). В интервью Лу Ятинг сказала: «После 5 лет непрерывных экспериментов с глазурью соотношение глазури даже с точностью до 0,1 грамма, после более чем 1000 экспериментов по обжигу, на основе традиционной белой глазури “Линглонг” успешно разработали цветную глазурь “Линглонг” и, наконец, создали новую разновидность фарфора “Нефрит Линглонг” в 2014 году. Мы продолжаем внедрять инновации в производственный процесс, дизайн узоров и приготовление глазури и надеемся, что сине-белый фарфор “Линглонг” будет представлен большому количеству людей в более богатом оформлении» [107].



Рис. 2.23 — Новая разновидность сине-белого фарфора "Линглунг"

(5) Сине-белый фарфор с цветной глазурью

С развитием технологий цзиндэчжэньские мастера керамики изобрели декоративный процесс сочетания подглазурного цвета с цветной глазурью, и, наконец, появилась новая разновидность сине-белого фарфора с цветной глазурью. Получили распространение его разновидности, например: небесно-голубой глазурованный сине-белый фарфор, желтый глазурованный сине-белый фарфор, зеленый глазурованный сине-белый фарфор и т.д. Еще при династии Юань мастера-керамисты Цзиндэчжэня, достигшие высокого технологического уровня, обжигали фарфор с голубой глазурью, а при династии Мин на основе голубой глазури были созданы изумрудно-голубой фарфор и голубой фарфор с вкраплениями в виде снежинок, а также создан фарфор с желтой глазурью (рис.2.24-2.25).



Рис. 2.24 — Период Канси династии Цин (1662-1722), голубая глазурованная сине-белая фарфоровая банка с цветочным узором, коллекция Шанхайского музея

Рис. 2.25 — Период Хунчжи династии Мин (1488-1505), Тарелка сине-белой росписи с рисунком гардении, покрытая желтой глазурью, Коллекция дворцового музея

Существует два основных способа декорирования сине-белого фарфора с

цветной глазурью: (таблица 11)

Первый - используется кобальтовый материал для изображения украшения на глиняном изделии, распылить прозрачную глазурь, затем поместить в печь для обжига при высокой температуре, чтобы получить сине-белый фарфор, затем распылить полупрозрачную цветную глазурь и, наконец, поместить в печь для обжига при средней температуре (950-1050 °C). Узоры, полученные с помощью этого метода, обычно тёмносиние. Этот декоративный процесс в основном применяется для сине-белого фарфора с синей и зеленой глазурью (таблица 12).



Таблица 12 — Технологический процесс изготовления цветного глазурованного сине-белого фарфора (Первый декоративный процесс)

Второй процесс декорирования в основном предназначен для сине-белого фарфора с желтой глазурью: сначала для изображения декора на глиняной заготовке используется кобальтово-синий материал, а после нанесения прозрачной глазури его обжигают в печи при высокой температуре для получения сине-белого фарфора. Затем покрывают низкотемпературной желтой глазурью. Поскольку сквозь желтую глазурь виден синий декор, удобно использовать скребок, для снятия глазури с сине-белого узора. Далее изделие отправляется в печь для обжига при низкой температуре 850-900 °C. (таблица 13)



Таблица 13 — Технологический процесс изготовления цветного глазурованного сине-белого фарфора (Второй декоративный процесс)

Современный сине-белый фарфор с цветной глазурью по композиции, тематике и стилистике изготовления не ограничивается только традиционными концепциями. Декор может быть классическим (растительный и животный орнамент) и иметь более сложные мотивы (например, пейзажные зарисовки). Композиция изображений, прошедшая эволюционный процесс, более свободная и разнообразная. Изменились и технологии, которые используются в производстве. Если вначале была исключительно традиционная низкотемпературная монохромная глазурь, то теперь речь идет о комплексном применении различных высокотемпературных цветных глазури. Последняя из-за толщины и разницы температур после обжига имеет множество оттенков. Каких именно, не поддается контролю, отсюда и выражение: «один цвет в печь — десять тысяч цветов из печи после обжига». Именно эта непредсказуемость привлекает все больше художников к созданию сине-белой цветной глазури (рис.2.26-2.27).



Рис.2.26-2.27 — Вэй Цзяньминь, профессор Института изящных искусств Хубэй, «Горы за горами», 2019 г.

Подводя итог, можно сказать, что прошлые поколения цзиндэчжэньских мастеров-керамистов не только хорошо разбирались в своем культурном наследии, но и были смелы в инновациях. Они постоянно создавали новые сорта сине-белого фарфора и способы его декорирования. Появление новых декоративных приемов, техник росписи и разновидностей мотивов позволило преодолеть обусловленные традициями ограничения, связанные с доминированием синих оттенков на белом фоне, и открыло больше путей для развития сине-белого фарфора. Главное состоит в том, что традиционное ремесло заложило прочную технологическую основу для развития современного декоративно-прикладного искусства сине-белого фарфора.

2.2.2 Техника росписи сине-белого фарфора

(1) "Роспись кончиком"

До 60-х годов XV века техника декора сине-белого фарфора заключалась преимущественно на крашении и плоской росписи [108, р. 163]. Цвет и эффект рисунка полностью зависели от количества пигмента, добавленного мастером, и плотности мазков кисти. Как видно из изображения ниже, насыщенность оттенков орнамента, нанесенного методом "Роспись кончиком", имела всего два уровня (Рис.2.28-2.29). В 60-х годах XV века традиционный китайский стиль рисования тушью начал проникать в область керамической живописи, поэтому в живописи стали цениться интенсивность цвета и многослойность, чтобы добиться многослойности как в китайской живописи, появилась декоративная техника «разделения воды».



Рис. 2.28 —Техника окрашивания



Рис. 2.29 — Техника плоской росписи

(2) Метод «разделения воды»

Метод «разделения воды» заключался в смешивании обработанного кобальтового материала с водой в различных пропорциях. Таким образом можно было получить пять основных оттенков синего разной интенсивности: «самый густой («тоу-нун»), менее густой («эр-нун»), средне густой («чжэн-нун»), средне светлый («чжэн-дань»), светлый с тенью («ин-дань»). Чтобы рисовать на глиняной заготовке, использовалась специальная кисть, известная как «ручка с куриной головой» (она изображена на рисунке) (рис. 2.30).



Рис.2.30 — Использование «ручки с куриной головкой» для рисования в технике «разделения воды», фотография автора

Метод «разделения воды» был заимствован из традиционной китайской живописи, в которой использовались подобные техники. Его появление в декорировании керамики сделало роспись фарфора более интересной, так как синие и белые цвета узоров больше не были монотонными.

До периода правления Канси из династии Цин (1662 г.) эта техника была очень развитой. Из представленных работ видно, что синий и белый цвета на фарфоре того периода легкие и элегантные, а количество цветовых уровней могло

достигать дюжины. Это свидетельствует о стремлении мастеров той эпохи к богатству оттенков на изображениях (рис. 2.31).



Рис. 2.31 — Подставка для ручек «Семь мудрецов бамбуковой рощи»⁹ из сине-белого фарфора, период правления Канси из династии Цин в Канси (1662-1722 гг.), Дворец-музей, Пекин

В республиканский период Ван Бу, мастер по созданию сине-белого фарфора, исследовал техники применения кобальтовых материалов. Чай он смешивал с обработанным кобальтовым материалом, таким образом, чтобы при нанесении росписи в технике «разделения воды» жидкость более равномерно и плавно растекалась по фарфоровой заготовке. Этот метод приготовления кобальта с чайной водой используется и по сей день.

(3) Техника «разбрызгивания чернил»

Метод «разбрызгивания чернил» — это техника рисования в китайской живописи (Рис. 2.32). В 50-х годах прошлого века ее начали использовать для украшения фарфора, тем самым отойдя от традиционного стиля подглазурной росписи и привнеся новый опыт в декорирование керамики.

⁹ «Семь мудрецов бамбуковой рощи» — это семь знаменитых ученых, живших в период поздней династии Вэй и ранней династии Цзинь (265-316 гг.) Их имена: Шань Тао (высокопоставленный чиновник), Жуань Цзи (поэт), Лю Лин (поэтесса), Цзи Кан (поэтесса), Сян Сю (философ), Жуань Сянь (музыкант) и Ван Жун (военачальник). Поскольку они часто писали стихи, пели и выпивали в бамбуковом лесу в уезде Шаньян (ныне город Цзяоцзо, провинция Хэнань), их называли «Семью мудрецами Бамбукового леса» [109].



Рис. 2.32 — Чжан Даянь, мастер китайской живописи, «Озеро любовных следов», 1968 г.

Техника «разбрызгивания чернил» подразумевает использование кобальтовой воды для нанесения непосредственно на фарфоровую заготовку. При этом четкий контур и расположение значения не имеют. Краситель выливается на глиняную основу, а для рисования используются ее потеки, образующиеся естественным путем. Важно помнить о толщине слоев кобальтовой воды, чтобы добиться правильной градации оттенков. Поэтому результаты работы часто носят случайный характер, что предоставляет ценителям безграничный простор для воображения.

Основой картины является глиняная заготовка, которая хорошо впитывает жидкость. Выплеснутая на нее кобальтовая вода мгновенно высыхает, поэтому, разбрызгивая краситель, художник должен за очень короткое время продумать композицию изображения и постоянно контролировать толщину жидкого слоя. Это требует длительного периода исследований и богатого опыта. Например, в 40-х и 50-х годах прошлого века Ван Бу, мастер по производству сине-белого фарфора, использовал традиционную технику «разделения воды» в сочетании с техникой «разбрызгивания чернил», чтобы с помощью кобальтовой воды придать изделиям больше очарования. При этом он отступал от традиционного способа декорирования фарфора, который заключался в совмещении техники «рисования линий» и «разделения воды». В процессе создания картин на керамике Ван Бу сначала использовал большую кисточку в форме куриной головы или даже ложку, чтобы полить заготовку кобальтовой водой, а затем набрасывал линии, чтобы добиться плавных тональных переходов

(рис.2.33-2.34).



Рис. 2.33 — Ван Бу, «Луффа», роспись бело-голубой фарфоровой тарелки, коллекция Музея керамики Цзиндэчжэня, 1956 г.

Рис. 2.34 — Ван Бу, «Часть жизни», коллекция Музея керамики Цзиндэчжэня, 1956 г.

2.3 Влияние древнекитайской философской мысли на облик сине-белого фарфора

2.3.1 Влияние конфуцианской философской мысли на облик сине-белого фарфора

С XIII-го до конца XIX века цзиндэчжэньский сине-белый фарфор был популярен в Китае и за рубежом, выражаясь современным языком, можно сказать, что во многих странах мира на него была настоящая мода. Этот вид керамики вобрал в себя суть традиционной китайской культуры (конфуцианство, религиозное мировоззрение, народные обычаи). Изделия из сине-белого фарфора являются настоящими произведениями искусства, которые обладают китайскими национальными особенностями. Л. И. Кузьменко в своей статье писал: «В XVII-XVIII вв. художественные тенденции в китайском искусстве и, в частности, фарфоре, определялись развитием и сложным взаимодействием двух, изначально оппозиционных эстетико-философских течений: конфуцианского и направления, связанного с даосизмом и чань-буддизмом [110, с12].

Правители Китая, начиная с династии Сун, придерживались конфуцианских взглядов, что подразумевает уважение к социально признанным ценностям и многовековым культурным традициям. Монголы, принадлежавшие к династии Юань, и маньчжуры из династии Цин признавали, что, хотя они мечом завоевали Китайскую империю, чтобы править миром, им нужно использовать конфуцианские идеи. Углубившись в историю страны, можно увидеть, что конфуцианство давно и прочно укоренилось в ее традиционной культуре. Это, естественно, отразилось на орнаментации, в том числе принятой у мастеров, производивших сине-белый фарфор.

Основоположителем учения был Конфуций, великий мыслитель и просветитель, живший в Китае с 551 по 476 год до нашей эры [111, pp.89]. Влияние идей Конфуция на развитие всего феодального общества было очень велико. Сменявшие друг друга феодальные правители придавали большое значение политическим идеям Конфуция, перенимали и трансформировали их, чтобы сохранить абсолютное господство царя и укрепить иерархию автократической и централизованной власти.

Именно потому, что суть конфуцианской философской теории тесно связана с политическим правлением феодального общества, искусство рассматривалось правителями как духовная надстройка и брало на себя политическую функцию. То есть, на практике реализовывалась идея Конфуция об «использовании искусства для передачи глубоких истин и духовных подтекстов», и таким образом оно становилось политическим инструментом укрепления господства феодальных иерархий [112, p.180].

Конфуций включал в свое учение понятия «небесный путь», «добродетель», «благожелательность» и «искусство» как необходимые человеку для внутреннего совершенствования. Это показывает, что он рассматривал «искусство» как способ развить свою личность и обогатить внутренний мир. Он считал, что самосовершенствование способно обеспечить стабильность общества и незыблемость иерархии [113, p.57]. В глазах Конфуция «искусство» — это высший путь и важное средство достижения «небесного дао», «добродетели» и

«благожелательности» [114, p.80]. Идея Конфуция об «использовании искусства для передачи глубоких истин и духовных подтекстов» вращается вокруг ритуала (禮 ли), поэтому понятие ритуала стало центральным в теории традиционной китайской музыки и живописи (禮 ли).

Ритуал (禮 ли), независимо от того, идет речь о рабовладельческом или феодальном обществе, подразумевает наличие деления на уровни, суть которого в этической иерархии монархов, министров, отцов и сыновей, упомянутой Конфуцием. Она основана на пяти ключевых отношениях: правитель и подданный, отец и сын, старший брат и младший брат, муж и жена, а также друг и друг. Можно сказать, что ритуалы являются столпами патриархального общества и играют важную роль в поддержании системы абсолютной монархии. Только обеспечивая стабильность этической иерархии, получится гарантировать стабильность правления абсолютного монарха и социальную стабильность. Поэтому, как уже упоминалось выше, «ритуал» (禮 ли) естественным образом стал центральной идеей конфуцианской философии, которая оказала глубокое влияние на древнюю музыку и живопись [115, p.80].

В статье «Институты Конфуция: планетарный философский дар» А. Е. Лукьянов изложил собственные взгляды на конфуцианство: «Средний небесно-земной архетип состоит из пяти духовных элементов, несущих *иньскую* и *янскую* заряженность, которые называются 五常 у чан – пять постоянств: добродетель, человеколюбие, справедливость/долг, ритуал/этикет, доверие/вера (德 дэ, 仁 жэнь, 義 и, 禮 ли, 信 синь) [116, с. 88]. Нижний земной архетип состоит из пяти физических элементов, содержащих *иньскую* и *янскую* энергетическую заряженность, которые называются 五行 у син – пять движений, или пять стихий: дерево, огонь, земля, металл, вода (木 му, 火 хо, 土 ту, 金 цзинь, 水 шуй). Это и есть архетипический, следовательно, первый словарь универсалий конфуцианской (и вообще всей китайской) культуры Дао, введенный Конфуцием и сохранившийся действенным до сегодняшнего дня. На лексике этого словаря

говорит вся философия, этика, экономика и политика современного Китая» [116, с. 89].

Кроме того, ритуал (禮 ли) и долг (義 и) являются основой конфуцианства. А. Е. Лукьянов пишет: «Ритуал (禮 ли) и долг (義 и) стали путеводной нитью. Посредством них определяют [ранги] государя и подданных, укрепляют преданность отцов и сыновей, налаживают дружбу старших и младших братьев, добиваются согласия мужей и жен, утверждают режим правления, устанавливают размеры земельных наделов, воздают почести мужественным и мудрым, награждают за личную доблесть» [116, с. 92].

Таким образом, влияние конфуцианской философской мысли на теорию музыки и живописи в основном отражается на этикете и воспитании.

Воспитание людей включает в себя два аспекта. Первое это просвещать и увещевать народ, а второе — заставить живопись служить политике и прославлять добродетели правящего класса. По сути, оба базируются на ритуале (禮 ли) и выполняют функцию этикетного воспитания живописью.

Изображения человеческих фигур должно воспитывать в людях доброту и верность, то есть создавать добродетельных наложниц, верных министров, почтительных сыновей, мучеников и так далее. Таким образом, и рисунки, ориентированные на широкие массы, и живопись, предназначенная для императора и «ученых» имеют конечную цель — «служить императору», что значит — поддерживать иерархию монархии и верховенство государства.

Рассматривая украшения из сине-белого фарфора, произведенные при прошлых династиях, можно обнаружить большое количество изображений, тесно связанных с конфуцианством. Такие рисунки не только демонстрируют художественное очарование данного вида керамики, но и глубоко отражают основные концепции конфуцианского учения. В этой связи особенно выделяются темы, вдохновляющие на верность стране и народу и поддерживающие социальную гармонию. Они являются типичными проявлениями конфуцианства в декорировании сине-белого фарфора.

В следующей таблице показаны декоративные узоры, созданные под влиянием конфуцианства, и описаны заложенные в них символические значения, усиливающие идею верности стране и народу через образы преданных министров и хороших полководцев.(рис.2.35-2.38)

Сине-белый фарфор	Название произведения и тема рассказа	Главные герои	Символизм
	Рис. 2.35 — Ваза из сине-белого фарфора «Сяо Хэ преследует Хань Синя под луной», эпоха правления династии Юань, коллекция Нанкинского музея Тема рассказа: Сяо Хэ преследовал Хань Синя в течение нескольких дней, даже ночью, и ему удалось убедить Хань Синя вернуться. Затем Сяо Хэ сделал всё возможное, чтобы убедить Лю Бана назначить Хань Синя на должность генерала, и служить монарху.	Сяо Хэ, Хань Синь	Стратегия, мудрость, сентиментальность, спасение страны и народа.
	Рис. 2.36 — Кувшин из сине-белого фарфора «Призрак Гузи, спускающийся с горы», эпоха правления династии Юань, аукцион Christie's 2005, Лондон. Тема рассказа: Гуйгузи был учителем Сунь Биня, знаменитого военного стратега периода воюющих царств. В то время государства Янь и Ци находились в состоянии войны. Когда Сунь Бинь, служивший государству Ци, попал в плен к врагу, его учитель Гуйгузи пришел на помощь. Это известная историческая аллюзия в Китае.	Гуйгузи, Судай, молодой генерал	Стратегия, мудрость, сентиментальность, спасение страны и народа
	Рис. 2.37 — Ваза из сине-белого фарфора «Ван Чжаоцзюнь вышел из пограничного перехода», эпоха правления династии Юань, художественный музей Идэмицу, Токио, Япония. Тема рассказа: Царица Чжаоцзюнь, жившая в эпоху правления Западной Хань, вышла замуж за предводителя хуннов Хуханье и тем самым сыграла значительную роль в отношениях между народами хань и хунну. Ее брак стал залогом мира на границе. Это реальная история. Изображение на банке с крышкой показывает долгое	Ван Чжаоцзюнь	Верность, патриотизм, мир.

	путешествие Чжаоцзюня из отчего дома к мужу.		
	Рис.2.38 — Кувшин из сине-белого фарфора «Ючи Гун спасает царя Цинь», эпоха правления династии Юань, коллекция музея города Наньнина, Китай. Тема рассказа: На этом бело-голубом фарфоре изображена грандиозная битва генералов, в которой участвуют в общей сложности семь разных персонажей, ярко воспроизводящих историческую сцену спасения Вэй Чигуна, который одним кнутом сумел отбить копье Ли Юаньцзи.	Вэй Чигун	Стратегия, мудрость, сентиментальность, верность.

Восхваление верховной власти императора и благородного характера правителя также играет важную роль в конфуцианстве. Это часто упоминается в древних текстах: «Когда появляется священный монарх, появляются единороги и фениксы, черепахи и драконы» [117, р.142] «Святой царь завоевывает сердца людей, благодаря чему птицы могут летать высоко, солнце и луна могут сиять, единорог может путешествовать, а феникс может парить» [118, р.2]. Перечисленных зверей часто изображают на изделиях из сине-белого фарфора, чтобы подчеркнуть достоинства императора и восхвалить их. (рис.2.39-2.40)



рис.2.39 — Тарелка из сине-белого фарфора с цветочным узором и изображением единорога, период правления династии Юань.[119, р.2]

рис.2.40 — Часть банки с крышкой из сине-белого фарфора с изображением дракона, период правления династии Юань.[119, р.2]

Поскольку конфуцианские теории музыки и живописи основаны на ритуале (禮 ли), в древности на этих видах искусства в Китае возлежала миссия

«улучшения нравственности, поведения и знаний людей» с точки зрения творческой цели [115, p.68]. В те времена не только человеческих персонажей использовали для самосовершенствования, важными инструментами для решения задачи считались цветы и птицы [115, p.71]. Такие изображения благодаря своему богатому характеру ставили акцент на ритуальной функции, которая в основном выражалась через личностный дух, содержащий моральные коннотации [120, p.15]. Нравственный облик персонажей основывался преимущественно на внешнем виде растений, особенностях их роста, подходящем климате и других аспектах, пригодных для создания ассоциаций с человеческой моралью, то есть, природные объекты превращались в этические метафоры. Например, цветы сливы, распускающиеся холодной зимой и не боящиеся мороза, символизируют упорство и стремление к самосовершенствованию. Не только цветы сливы, но также орхидеи, бамбук, хризантемы, сосны, нарциссы и другие растения в декоре сине-белого фарфора наделены особой моральной окраской, которая постепенно стала стереотипной и общепринятой, превратившись в уникальный символ китайской культуры.(рис.2.41)



рис.2.41 — Чашки из сине-белого фарфора с изображением сливы, орхидеи, бамбука, хризантемы, период правления династии Цин, коллекция музея керамики Цзиндэжэня

Конфуцианство стремится к социальной гармонии и стабильности. Величайшая ценность традиционной конфуцианской концепции гармонии заключается в защите общих интересов и содействии социальной стабильности и совершенству. Все системы моральной теории и практики конфуцианства рассматривают это как конечную цель и высший идеал [121, pp.30]. Данное

стремление и сама конечная цель учения отражены в декоре сине-белого фарфора. Зачастую на нем изображались сцены гармоничной общественной жизни, например рыбалка, сельское хозяйство, женщины, обучающие детей, и детские игры. Подобные картины демонстрируют идеальное состояние персонажей согласно конфуцианской философии, провозглашавшей, что каждый человек, как и любая группа людей, должен четко представлять свое социальное положение, понимать собственную роль в обществе и действовать в соответствии с принятыми нормами и тогда будет должным образом вознагражден за приложенные усилия. Таким образом государство вносило свой вклад в поддержание общественного порядка, укрепление социальной гармонии и реализацию развития отдельных людей и всего социума. Например, сцена с играющими детьми на рис. 2.42 иллюстрирует типичные конфуцианские темы, связанные с процветанием народа и большим количеством сыновей и благословений и выражающие стремление к лучшей жизни. Женщина на рис. 2.43 проявляет доброту в воспитании своих детей, демонстрирует позитивное взаимодействие между старшими и младшими родственниками, показывает положительные моменты семейного образования, отражает гармонию общественной жизни.



Рис. 2.42 — Ваза из сине-белого фарфора с изображением играющих детей, период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566), коллекция Шанхайского музея

Рис. 2.43 — кувшин из сине-белого фарфора «Женщина воспитывает детей», период правления династии Цин коллекция музея керамики Цзиндэчжэня

Умеренность и гармония — это категории конфуцианства, которые от начала до конца пронизана духом ритуала (禮 ли) и оказывают важное влияние на традиционную литературу и теорию искусства Китая [112, p.180]. По мнению Конфуция, умеренность и гармония — это высшие добродетели. Данные категории в полной мере отражают восточный образ мышления, подчеркивающий стремление к гармонии и интеграции различных свойств, то есть к единству в противостоянии и переменах. Эта философская идея оказала глубокое влияние на концепцию дизайна керамической лепки. С точки зрения эстетических качеств стиля форму посуды, созданную под воздействием учения, отличает общая согласованность, гармония, стандартизация, стабильность, симметричные пропорции, баланс, преувеличение или динамичность.

В керамике, призванной выразить и усилить красоту «совершенной гармонии», существует два основных способа построения композиции: симметрия центральной оси, баланс левой и правой форм, скоординированность верхних и нижних элементов [122, pp.5]. В качестве примера рассмотрим традиционную китайскую керамическую вазу в форме сливы. Она демонстрирует красоту всех трех способов одновременно. Симметрия стандартной центральной оси делает предмет сбалансированным и устойчивым, сохраняя целостность его формы. (рис. 2.44) Другой пример — бутылка «Ю Ху Чунь». Она выглядит очень изысканной. Изгибы узкого горлышка, широкого тела и круглого основания создают мягкие и симметричные контуры сосуда. Такой дизайн демонстрирует стремление мастера к формальной красоте и сбалансированным пропорциям (рис. 2.45). В то же время философские концепции умеренности и гармонии предполагают изменение формы в соответствии с функциональными потребностями, синий и белый цвета на изображении следует располагать рационально, оформление должно соответствовать очертаниям изделия, стремление к ритму и композиции является полным и завершенным. Это главная причина, по которой китайское керамическое моделирование постоянно совершенствуется, но не впадает в крайности [123, pp.68].

	
Рис.2.44 — Ваза в форме сливы из сине-белого фарфора с изображением пиона, период правления династии Юань, коллекция музея керамики Цзиндэчжэня	Рис.2.45 — Бутыль из сине-белого фарфора с изображением птиц и цветов, период правления Юнлэ из династии Мин (1403-1424), коллекция Национального музея Китая

Конфуцианство делает акцент на взаимоотношениях между людьми и выступает за установление гармоничного и регламентированного общественного порядка [124, pp.32]. Эта идеология оказывает тонкое влияние на психику человека и, как следствие, на керамическое моделирование. Разберем пример. Комбинированная тарелка из сине-белого фарфора периода правления Цяньлун из династии Цин под названием «Чжань» (攪), показанная на рис. 2.46-2.47 и популярная в свою эпоху, относилась к классу посуды, предназначенной для освежающих напитков. Она могла входить в набор, включавший в себя девять предметов, в совокупности образовавших цветок лотоса. Восьмиугольная пиала располагалась в центре и представляла собой сердцевину. По краям от нее отходили восемь «лепестков». Эта комбинация иногда менялась. Тогда в набор входил основной элемент и несколько дополнительных объединялись. Обычно их суммарное количество составляло четыре, пять или восемь. Пиалы размещались в соответствии с определенным рисунком строго по порядку, формируя целое. Такой подход не только удобен, но и отражает конфуцианскую концепцию порядка. С точки зрения философского учения, стабильность общественной системы является важной гарантией гармонии межличностных отношений, а

рациональность, регулярность и целенаправленность расположения предметов на тарелке «Чжань» — яркая интерпретация этой идеи.

Форму каждой пиалы образуют прямые линии, отчего она бывает угловатой, однако, несмотря на это, в целом тарелка остается круглой, что соответствует основам взаимоотношений между людьми в конфуцианской философии, которая требует от приверженцев придерживаться принципа бескорыстия. В то же время такая посуда обладает другими символическими свойствами: внешней гармонией, гибкостью и терпимостью. Их баланс не только позволяет сохранить свою индивидуальность и дух в процессе межличностных взаимодействий, но и помогает лучше адаптироваться к окружающей среде и интегрироваться в общество. Этот подход к общению является нормой выживания и применяется на практике китайцами в их повседневности [125, pp.391].

Таким образом, дизайн тарелки «Чжань» подразумевает гармонию между формой и декором, индивидуальной красотой и унифицированным стилем. Все в ней, начиная от функциональности и заканчивая особенностями исполнения, стремится к достижению единства. Эта концепция дизайна соответствует концепции гармоничного общества, подчеркнутой в конфуцианстве, и отражает стремление данного учения к крепким межличностным отношениям и социальной стабильности.



Рис. 2.46 — Тарелка из сине-белого фарфора «Чжань» (攪) с пейзажным рисунком, период правления Цяньлуна из династии Цин (1736-1795), коллекция музея керамики Цзиндэчжэня.

Рис. 2-47 — Тарелка из сине-белого фарфора «Чжань» (攪) с изображением дракона, период правления Цяньлуна из династии Цин (1736-1795), коллекция

музея керамики Цзиндэчжэня

2.3.2 Влияние даосской философской мысли на облик сине-белого фарфора

Даосизм — одна из самых важных философских школ в Китае, существовавших в период с 770 по 476 год до нашей эры, и единственная, которая могла конкурировать с конфуцианством в феодальном обществе на протяжении более 2000 лет [126, pp.149]. По своей сути даосизм является противоположностью конфуцианства, так как в его рамках проповедуется отказ от чувства социальной ответственности. Согласно этому учению, искусство не отвечает за образование. Основополагающие ценности философии не связаны с успехом и личной славой. Художественное воплощение даосизма подразумевает духовную свободу, во главу угла ставится выражение личных эмоций и проявление индивидуальности, то есть у искусства, вдохновленного этой культурой, прослеживается развлекательный характер. Как выразился Чжуан-цзы, один из представителей древнекитайского даосизма, правда, говоря не о сине-белом фарфоре, а о музыке: «Музыка — это искусство выражения внутренних чувств людей» [127]. Эти слова, пусть напрямую и не связанные с традиционной керамикой Китая, показывают, что в даосизме функция искусства смещается от условно группового удовольствия до личного. Поэтому Чжуан-цзы всю свою жизнь прожил в уединении, не участвовал в деятельности светского правительства, был готов к бедности и одиночеству, путешествовал по горам и лесам, стремился к духовной свободе и внутреннему покою [128, pp.31].

Лао-цзы сказал в сорок пятой главе «Дао дэ Цзин», что слишком много цветов сделает нас похожими на слепых, которые ничего не могут ясно видеть, когда пять тонов звучат одновременно, наши уши теряют слух, как у глухих, а если мы ощущаем всевозможные вкусы вместе взятые, вкусовая функция языка нарушается. Святой прибегал только к необходимому, чтобы прокормить себя, был безразличен к мирским делам и практически не имел желаний. Он не использовал вещи для службы себе, не гнался за плотскими наслаждениями в какой-либо

форме [129, pp.47]. Этот философский взгляд на даосскую мысль в первую очередь определил художественную эстетику искусства, которая по-прежнему оставалась «простой и непорочной». И эта эстетика, в свою очередь, оказала глубокое влияние на развитие более поздних теорий живописи. Поэтому с самого начала правления династии Тан древние художники Китая отказались от ярких красок, заменив разноцветные картины рисунками тушью, отличающимися безыскусственностью, особой красотой и стремлением к простым графическим эффектам [130, p.67].

Рисование тушью включает добавление воды в чернила, разделение оригинальных густых чернил на разные цветовые уровни, замену зеленого красителя и пейзажной живописи Цзиньби времен правления династии Тан, использование различных оттенков чернил для создания пейзажей по теме «инь и янь», изображение мрамора и других предметов с разных сторон, создание эффекта вогнутых и выпуклых контуров (рис.2.48-2.49) . Таким картинам присущи элегантность, гармония и простота цвета в целом. Чжан Яньюань, художник, живший при династии Тан, отмечал в «Записях о знаменитых картинах прошлых династий»: «Благодаря использованию различных оттенков чернил, в том числе сухих и влажных, можно добиться насыщенного цветового эффекта. Даже если не используются настоящие цветные пигменты, рисунки тушью способны натуралистично отражать природу и ярко показывать характер объекта и считаться произведениями высочайшего класса». [115, p.147] Это высказывание отражает восхищение Чжан Яньюаня простыми и незмысловатыми картинами тушью.

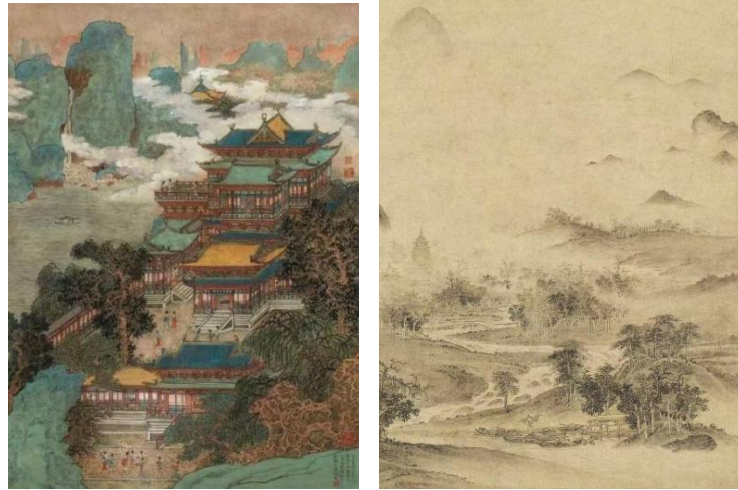


Рис.2.48 — Рисунки тушью «Путешествие по весенним горам», автор Ли Чжаодао, период правления династии Тан, коллекция Национального дворцового музея, Тайбэй

Рис.2.49 — Рисунки тушью «Осенние краски ручьев и гор», автор Чжао Цзи, период правления династии Сун, коллекция Национального дворца-музея, Тайбэй

В пейзажной живописи по сине-белому фарфору можно в полной мере ощутить сходство между декоративным искусством и искусством рисования тушью. Кисти, краски и корпуса керамических изделий в конечном итоге обладают теми же свойствами, что тушь и рисовая бумага, оттенки меняются от одного мазка. Разбавив кобальтовый материал водой, его наносят непосредственно на фарфор и ставят в печь для обжига. В результате термического воздействия получается художественный эффект глубоких, темных оттенков и насыщенных слоев в голубой китайской росписи. Художественные характеристики «пяти цветов кобальтового материала» и «пяти цветов чернил» в рисовании тушью воплощают стремление к гармонии и простоте в традиционной китайской живописи. Мастера-керамисты эпохи правления династии Мин унаследовали художественный стиль традиционной росписи и объединили его с керамическим декором, что стало новой эстетической особенностью украшения фарфора того времени [131, pp.32].

Даосизм подчеркивает, что объекту следует исключать все субъективные желания и работать над произведениями искусства в особом состоянии души,

которое не нарушается никаким вмешательством. Художественное творчество утверждает, что люди должны вернуться к аутентичности и простоте древних времен, защищать природу и быть в гармонии со всем на небе и на земле. Это важный принцип, по которому мастера создают произведения искусства [132, pp.104]. Это также является основной причиной того, что пейзажная живопись стала важным предметом китайской керамической росписи. Древние люди, которые были привержены самосовершенствованию, часто использовали горы и реки, чтобы понять сущность природы, а также просветляли собственную духовность и получали невыразимый опыт, посещая знаменитые места или живя там [132, pp.105]. Таким образом, в процессе перехода от китайской пейзажной живописи к пейзажной росписи на сине-белом фарфоре стремление к тонким изменениям ландшафта является отражением духовного сознания китайского искусства.

Чжуан-цзы считает, что, пользуясь такими инструментами, как изогнутые и угловые линейки, чернильные штрихи и циркули для точного выявления формы предметов, можно получить однородные результаты, но при этом нарушаются законы естественного роста и эволюции самих предметов и наносится вред их естественной природе. Полагаться на внешние силы, например, веревками и клеевой краской, для того, чтобы плотно скрепить материальные элементы друг с другом, не следует. Да, это кажется надежным способом, но на самом деле приводит к своего рода разрушению естественного состояния вещей, так как ограничивает присущую им изначально гибкость и жизнеспособность [115, pp.158]. Данное утверждение представляет собой критику в адрес чрезмерного вмешательства человека и механизированных стандартов, которая подчеркивает важность соответствия природе и сохранения естественности предметов. Таким образом, философский взгляд Чжуан-цзы на искусство живописи сводится к трем основным пунктам:

1. Разрыв оков традиций и отказ от установленных законов и процедур.
2. Использование лаконичных мазков кисти для выражения существенных характеристик объектов.

3. Выход за рамки стремления к сходству изображения и объекта и акцент на очарование и художественной концепции последнего.

В декоративно-прикладном искусстве сине-белого фарфора, жанром которого является пейзаж, художники находятся под глубоким влиянием даосской доктрины и придерживаются не такой реалистичной, как на Западе, концепции пейзажной живописи, однако она находится в удивительной гармонии между похожим и непохожим. Благодаря этому их картины создают очарование и мечтательное настроение у зрителей.

Итак, традиционный декор сине-белого фарфора, производимого в каждом периоде, находился под глубоким влиянием даосизма. Если обобщить декоративные характеристики данного вида керамики, на которые повлияла даосская мысль, получится выделить четыре пункта:

1. Общий акцент делается на элегантности, гармонии и простоте цвета.
2. Декоративными темами в основном являются пейзажные картины и сцены уединения в горах и лесах.
3. Нет строгих требований к моделированию, внимание уделяется выражению художественной концепции картины.
4. Есть особенности в методах рисования: кисть в руках мастера должна быть простой, смелой, расслабленной, свободной и непринужденной, что подчеркивает интерес к живописи тушью.

Лао-цзы сказал: «Бытие и небытие («ничто») взаимозависимы и преобразуют друг друга». Без «ничто» существование «бытия» не может быть отображено; точно так же при отсутствии «бытия» и «ничто» теряет свой смысл. Они объединены в противоположностях и взаимозависимы. Сложное и легкое также взаимосвязаны. Когда нет трудностей, легкость не ощущается, но и без легкого сложное не настолько заметно. Сложность и легкость противопоставляются и определяются друг другом. Без длинного невозможно судить о коротком и наоборот. Они могут быть оценены только вместе и сообща определяют восприятие длины. Передняя и задняя части предмета взаимосвязаны и взаимозависимы. Без передней части нет понятия задней; без задней передняя

также теряет свое направление. Они следуют друг за другом и образуют непрерывность во времени и пространстве» [133, pp.51]. Философская мысль Лао-цзы состоит в попытке объяснить, что во Вселенной существуют два противоположных фактора, и именно их взаимодействие способствует движению и развитию вещей.

Идея Лао-цзы о «бытие» и «небытие» является ценным источником вдохновения для создания традиционной китайской живописи. Она заставляет художника не заполнять лист бумаги образами и красками, а с помощью лаконичного изображения обозначать бесконечность времени и пространства. Например, пустое пространство и конкретный художественный образ на картине составляют художественное целое, в котором «воображаемое и реальное рождаются вместе» и дополняют друг друга. Как сказал художник Чжоу Чунгуан, живший при династии Цин: «Вымысел и реальность рождаются вместе, и никакая картина не может сравниться по красоте».

Пейзажные картины на сине-белом фарфоре, созданные под влиянием даосской мысли, в композиции и расположении подчеркивают «сосуществование воображаемого и реального», а также их взаимозависимость и трансформацию. Конкретным воплощением этой философской идеи в живописи является умелое использование «пустой» композиции для создания интересной художественной концепции. Например, на рис. 2.50 в дизайне композиции на чаше из сине-белого фарфора периода правления Юнчжэн из династии Цин камни, деревья, горы и павильоны используются в качестве реального, а облака, небо и вода — в качестве воображаемого. Благодаря продуманной композиции и планировке зрителю предоставляется неограниченный простор для фантазии. Осязаемые горы и растения заходят на пустое пространство, занятое неосязаемыми субстанциями, создавая эффект обширного ландшафта.



Рис. 2.50 — Чаша из сине-белого фарфора с пейзажным рисунком, период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг.), коллекция музея керамики Цзиндэчжэнь

Если обратить внимание на формы традиционных китайских керамических сосудов, то можно обнаружить, что при их разработке мастера часто концентрируются на том, чтобы объединить даосскую философию с практичностью и художественным совершенством. Даосская мысль защищает природу. Сторонники учения верят, что все в мире содержит в себе «небесное дао», и рассматривают растения, животных и природные явления как благоприятные символы. Такой подход тесно связан с даосским образом мышления, направленным на изучение природы [132, pp.104]. Традиционные разновидности сине-белого фарфора, например бутылки в форме тыквы и дыни, возникли из изначального почтения к окружающему миру и благодарности к нему. В этих формах заключена идея соответствия природе. Например, на рис. 2.51-2.54 изображены изделия из традиционного сине-белого фарфора, форма которых была вдохновлена тыквой. Этот овощ произрастает в естественных условиях и имеет различные формы. Древние мастера искусно превращали тыквы в произведения керамического искусства благодаря тщательному наблюдению и глубокому пониманию ее естественной формы и через свои работы передавали философскую идею соответствия природе и уважения к ней.

			
Рис. 2.51 — Ваза в форме тыквы из сине-белого	Рис. 2.52 — Ваза из сине-белого фарфора в форме	Рис. 2.53 — Ваза из сине-белого фарфора в форме	Рис. 2.54 — Ваза из сине-белого фарфора в форме

фарфора «Картина о скотоводстве», период правления династии Мин в Чунчжэне (1628-1644), аукцион Christie's 2023.	тыквы, период правления Юнчжэн из династии Цин (1725-1735), коллекция Национального дворцового музея в Тайбэе	тыквы с изображением журавля и оленя, период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566), собранная Национальным дворцовым музеем в Тайбэе.	тыквы с изображением восьми бессмертных, период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566), коллекция Китайского музея.
--	---	--	---

Лао-цзы и Чжуан-цзы верили, что фундаментальные законы мира существуют во всех объективных средах, поэтому даосизм отстаивал Дао природы, выступал за соответствие и подражание ей, уважение к ней и вступление на гармоничный путь «человека, материи и природы» [134, p.79]. Традиционная китайская посуда «Гайвань», которая используется для заваривания чая, состоит из трех предметов: крышки, чаши и блюдца, символизирующих небо, людей и землю соответственно. Дизайн формы этой керамики отражает глубинную суть философии даосизма. Это было подробно рассмотрено в первой главе. «Сливовая бутылка», созданная на базисе идеи, отражения женских физических характеристик, также в определенной степени была вдохновлена даосской эстетической мыслью, поскольку в основе этой мысли лежит примитивная религия поклонения репродуктивной системе и женщинам, зародившаяся в матрилинейном клановом обществе [133, p.51].

Противоположные концепции конфуцианской и даосской философских систем привели к возникновению резкого контраста в творческих темах, стилях и техниках, которые использовались при создании сине-белого фарфора. Таблица, иллюстрирующая это, выглядит следующим образом: (таблица 14)

Философская идеология	Художественная функция	Художественная сущность	Художественные особенности декора сине-белого фарфора	Декоративные темы
Конфуцианская философия	Образовательная функция: воплощать этические концепции и иерархии.	1. Основана на ритуале (禮 ли), воплощает этические концепции и иерархии 2. Концентрируется на умеренности и гармонии.	1. Рациональное расположение синего и белого цветов на рисунке. 2. Соблюдение ритма и композиции, чтобы изображение было полным и завершенным.	1. Человеческие персонажи, которые выражают верность, сыновнюю почтительность и доброжелательность. 2. Символические животные, с помощью которых восхваляются добродетели императора. 3. Изображения цветов и птиц, отражающие дух личности с моральным подтекстом. 4. Гармоничные сцены общественной жизни.
Даосская философия	Нести радость: выражать эмоции и проявлять индивидуальность.	Ориентирована на людей, подразумевает выражение эмоций и стремление к духовному опыту.	1. Внимание к элегантности, гармонии и простоте цвета. 2. Отсутствие строгих требований к моделированию, акцент на выражении художественной концепции картины. 3. Наличие особенностей в методах рисования: кисть в руках мастера должна быть простой, смелой, расслабленной, свободной и непринужденной, что подчеркивает интерес к живописи тушью. 4. Подчеркивание «сосуществования воображаемого и	Пейзажные картины и сцены уединения в горах и лесах.

			реального», их взаимозависимости и трансформации, то есть умелого использования «пустой» композиции для создания далеко идущей художественной концепции.	
--	--	--	--	--

Таблица 14 — Разница между декором сине-белого фарфора в рамках конфуцианской и даосской философских систем.

2.3.3 Влияние религиозной культуры на мотивы сине-белого фарфора

В дополнение к глубокому влиянию китайской философии, декор сине-белого фарфора также находится под глубоким влиянием религий. Правители сменявших друг друга династий использовали различные религиозные идеи для просвещения людей, унификации их мышления и стандартизации их поведения, чтобы сохранить свое собственное господство и достичь политической цели долгосрочного мира и стабильности. Именно правители оказывали воздействие на представителей высших эшелонов власти, а затем признанные ими концепции проникли во все аспекты жизни общества. Этот культурный феномен четко прослеживается в отделке сине-белого фарфора, в которой интуитивно выражается определенная религиозная идея.

Во времена династии Юань (XIV век) правители проявляли терпимость к тибетскому буддизму. Они построили множество храмов и ступ. На сине-белом фарфоре этого периода присутствуют буддистские орнаменты. Это восемь благоприятных символов (рис. 2.55), изображение лотоса и льва (рис. 2.56). Вплоть до прихода к власти династии Мин (конец XIV-XVI веков) буддизм был главенствующей религией в Китае, поэтому типичные для него рисунки, популярные в эпоху правления династии Юань, по-прежнему часто встречались в декоре сине-белого фарфора. Их количество даже возросло. Помимо уже привычных появились новые: статуи Гуаньинь и буддийские иероглифы (рис. 2.57).



Рис. 2.55 — Восемь благоприятных символов на сине-белом фарфоре времен династии Юань.

Рис. 2.56 — Кувшин из сине-белого фарфора с рисунком пиона и льва, период правления династии Юань, коллекция Национального музея Ирана

Рис. 2.57 — Кувшин из сине-белого фарфора с надписями на санскрите, период правления династии Мин (1425-1435 гг.), Дворец-музей, Пекин

В ходе археологических раскопок на официальном месте обжига в Цзиндэчжэне в конце периода Чэнхуа династии Мин (середина-конец 15 века) было найдено больше фарфора с санскритскими и тибетскими буддийскими писаниями, чем при раскопках артефактов других периодов, которые использовались монахами в качестве инструментов для участия в дворцовой пудже – ритуале поклонения [135, p.133]. В этот период появилось большое количество голубого и белого фарфора с санскритским орнаментом, что было беспрецедентным для китайского керамического декора (рис.2.58) [49, p.73]. Среди бело-голубых изделий периода Чэнхуа в коллекции Национального дворцового музея на Тайване есть 22 изделия из сине-белого фарфора, украшенные восемью благоприятными узорами, четыре изделия, украшенные тибетской росписью, и восемь изделий, украшенных санскритской росписью, что отражает влияние буддийской культуры на художественное оформление фарфора в Китае в период Чэнхуа [49, p.194].



Рис. 2.58 — Период Чэнхуа династии Мин (1465-1487), кубок из сине-белого фарфора на санскрите, коллекция Национального дворцового музея, Тайбэй

Однако к середине правления династии Мин (середина XVI века) орнаментация на даосские мотивы стала популярной. Эта перемена обусловлена воззрениями правящего класса той эпохи. Здесь следует отметить, что даосизм как религия отличается от вышеупомянутых даосских философских учений и в то же время связан с ними. То есть, даосизм как религия основан на даосской философской мысли. Разница в появлении философии и религии составляет 800 лет. Даосская философия произошла из идей мудреца Сыма Цяня, жившего в I до н.э.. Эта идея заключалась в том, чтобы исследовать Вселенскую истину. Даосизм середины XVI века был иным. Он в основном опирался на идею бессмертия и наслаждения.

Император Цзяцзин верил в концепции даосизма, игнорировал государственные дела и искал эликсир бессмертия, чтобы овладеть искусством вечной жизни. Эта страсть правителя определила его эстетические представления и определила орнаментацию и тематику декора сине-белого фарфора. Изображения на керамике того периода преимущественно были посвящены теме бессмертия. На изделиях этой эпохи часто использовались такие слова, как «фу» (福, счастье), «лу» (祿, достаток) и «шоу» (寿, долголетие) (рис. 2.59-2.60). Начавшись в период правления Цзяцзин, пропаганда даосизма продолжалась вплоть до конца эпохи династии Мин (конец XVI века).



Рис.2.59 — Ваза из сине-белого фарфора «Восемь бессмертных, пересекающих море», период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566 гг.), коллекция музея керамики города Цзиндэчжэнь.

Рис.2.60 — Сосуд из сине-белого фарфора с изображением восьми бессмертных, период правления Цзяцзина династии Мин (1521-1566 гг.), коллекция музея керамики Цзиндэчжэнь

Во времена династии Цин (середина 17-го - начало 20-го века) буддийские и даосские орнаменты появились в большом количестве в украшениях из сине-белого фарфора. Однако стоит отметить, что в буддизме больше тем, чем в даосизме, потому что все три правителя династии Цин (Канси, Юнчжэн и Цяньлун) исповедовали буддизм. Именно из-за отношения императоров к этой религии буддийские орнаменты на сине-белом фарфоре той эпохи более строгие, их выкладка плотнее и более декоративная, что отличает узоры от тех, что встречались в период правления династии Мин (рис.2.61-2.62). Еще одно важное отличие — разнообразие мотивов. При династии Цин буддийские истории стали частью декора изделий из сине-белого фарфора. В это время орнаменты с даосской идеей также изменилось. Вместо «Дня рождения восьми бессмертных» и текстов о долголетьи стали рисовать артефакты и даосские символы (рис.2.63).



Рис. 2.61 — Ваза из сине-белого фарфора с растительным узором и восемью благоприятными символами, период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг.), собрана Дворцовым музеем

Рис. 2.62 — Печь из сине-белого фарфора «Восемнадцать архатов», период правления Канси из династии Цин (1695-1722 гг.), собрана Шанхайским музеем

Рис. 2.63 — Тарелка из сине-белого фарфора, с рисунком «даосские сплетни», период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг.), коллекция Шанхайского музея

В процессе зарождения, развития и процветания сине-белой керамики, менялось формы и содержание его декора. Эти перемены отражали различные религиозные, идеологические и культурные коннотации общества. В целом, с точки зрения мотивов, на которые повлиял буддизм, декоративные узоры из сине-белого фарфора включают узоры лотоса, льва, "восемь благоприятных" узоров, надписи на санскрите, статуэтки Гуаньинь, архатов, Шакьямуни и т.д. (таблица 15) Среди них цветок лотоса символизирует чистоту, непорочность и просветление в буддизме и является одним из самых важных символов буддизма. Узор в виде лотоса на сине-белом фарфоре воплощает буддийскую концепцию отрешенности от мира и стремления к духовному очищению. Санскрит и священные писания являются непосредственными проявлениями буддийских учений и имеют сакральный смысл. Орнамент на санскрите на сине-белом фарфоре не только декоративен, но и символизирует молитвы людей о защите и мудрости буддизма. Санскритское слово "Ваджра", "Vajra", означает "сильный" или "могущественный", является буддийским инструментом, используемым для предотвращения неприятностей и умирения демонов [136, p.24].

Мотивы сине-белого фарфора, выполненные под влиянием даосизма, включают в себя иероглифы "Шоу", "Лу", "Фу", узор Линчжи, узор облаков, узор журавля, узор тыквы, узор персика долголетия, изображение "Бессмертного, желающего долголетия" и "Бессмертная алхимия", карта багуа , восемь

бессмертных узоров и т.д. (таблица 16). Среди них муар символизирует волшебную страну и благоприятность, отражая даосское стремление к трансцендентности и вознесению в волшебный мир, а муар выражает форму облака с плавным изгибом и часто сочетается с другими орнаментами (такими как журавли, драконы, фениксы и т.д.), образуя сочетание таких узоров, как "узор облачного журавля" и "узор облачного дракона". Хороший полет и долголетие журавля использовались даосами для того, чтобы ассоциировать журавлей с бессмертными и даосскими жрецами [137, р.13]. В сине-белом фарфоре журавль в основном используется в качестве основного элемента, и его часто сочетают с рисунком облаков, восемью бессмертными узорами и восемью диаграммами. В даосизме линчжи считается волшебной травой, символизирующей бессмертие и удачу. Узор Линчжи воплощает даосское стремление к вечной жизни, здоровью и счастью и часто сочетается с узорами журавлей и оленей. Тыква - один из ритуальных сосудов в даосизме, символизирующий хранение всех вещей и изгнание злых духов. Узор в виде тыквы на сине-белом фарфоре передает пожелания людям мира, благополучия и удачи. В сине-белом фарфоре узоры в виде тыквы часто сочетаются с извилистыми виноградными лозами, выющимися травинками или веточками. Персик является символом бессмертия в даосизме и часто сочетается с изображениями бессмертных долгожителей, журавлей и т.д. "Восемь бессмертных" основана на восьми бессмертных даосизма (Те Гуань Ли, Хань Чжунли, Чжан Гуолао, Лу Дунбинь, Хэ Сяньгу, Лань Цайхэ, Хань Сянцзы и дядя Цао Го). В сине-белом фарфоре он часто представлен человеческими фигурами или восемью бессмертными артефактами (такими как тыквенные, веера, Юйгу (Даосский деревянный барабан в форме рыбы), мечи, лотосы, цветочные корзины, флейты, Юйбань (даосская нефритовая табличка) и т.д.

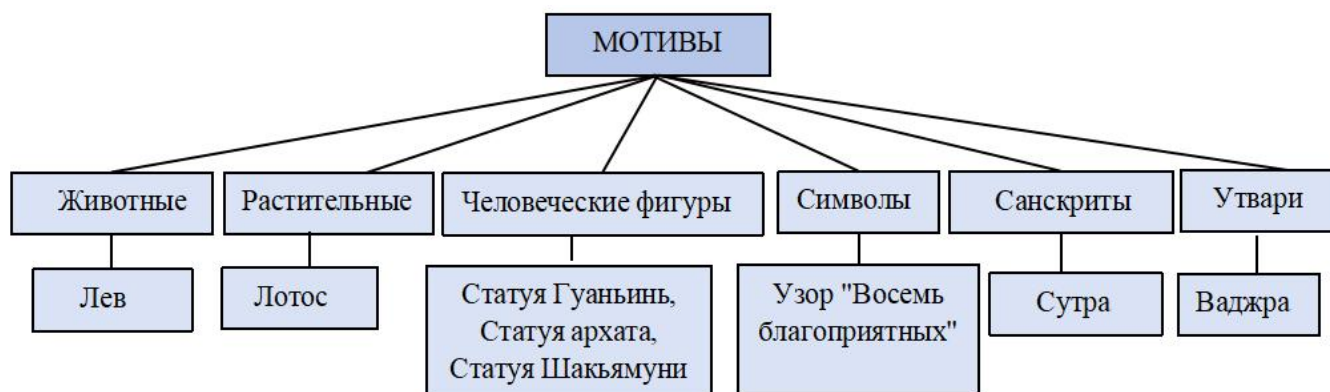


Таблица 15 — Мотивы сине-белого фарфора, выполненные под влиянием буддийской культуры

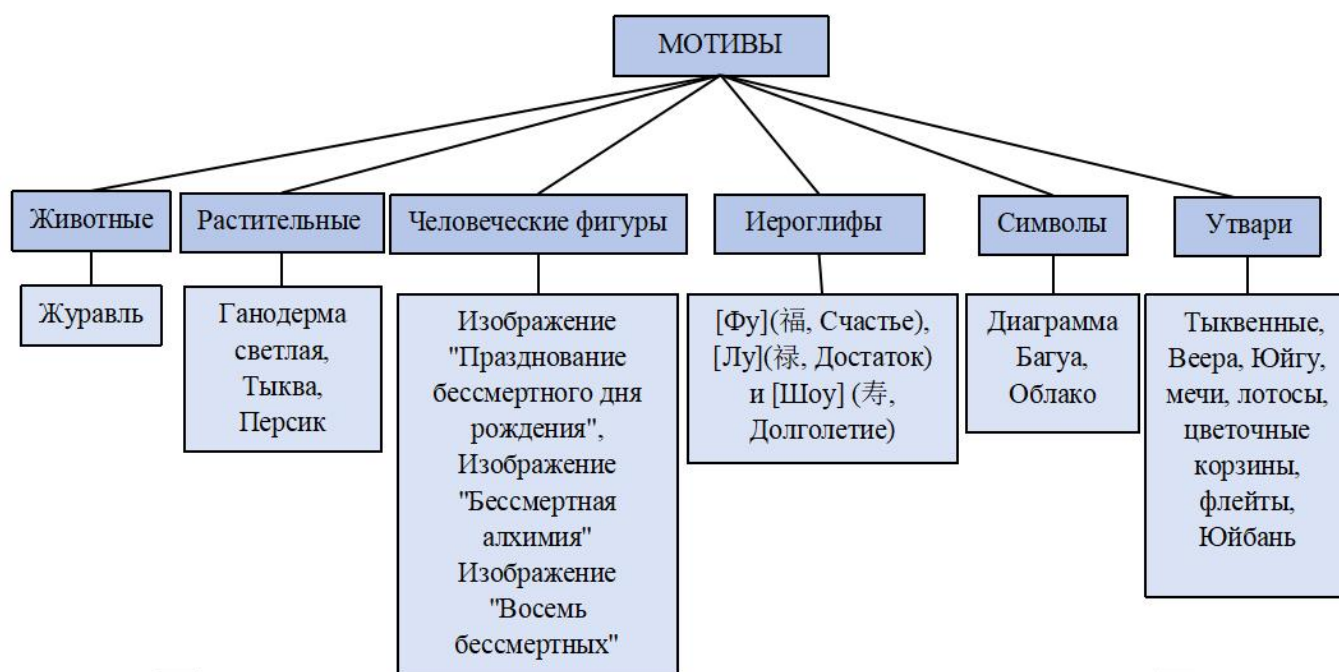


Таблица 16 — Мотивы сине-белого фарфора, выполненные под влиянием даосской религии

2.4 Влияние мировой культуры на орнаментацию сине-белого фарфора

2.4.1 Влияние исламской культуры на орнаментацию сине-белого фарфора

Многие люди думают, что сине-белый фарфор — это искусство традиционно китайское, которое отражает исключительно культуру одной страны. Но в

действительности оно представляет собой слияние многих культур и искусств. Еще в 30-х годах XIV века на цзиндэчжэньском сине-белом фарфоре начали изображать иностранные орнаменты, которые отвечали эстетическим представлениям жителей разных стран и регионов в соответствии с потребностями рынка исламских, европейских и других государств. В конечном итоге это привело к тому, что сформировался разнообразный декоративный стиль, отражающий почти бесконечное множество социальных, философских, религиозных и иных концепций. Можно сказать, что спрос на зарубежном рынке сыграл непосредственную роль в появлении новых видов декора сине-белого фарфора.

Начиная с XIV века в Цзиндэчжэне китайский сине-белый фарфор производился в больших количествах, но его орнамент и лепка разрабатывались в основном для удовлетворения потребностей персидского региона. Таким образом, с одной стороны, сине-белый фарфор был создан мастерами Китая и содержит элементы самобытной культуры этой страны, но с другой, он оказался под сильным влиянием исламских традиций.

Декор сине-белого фарфора, на который повлияла культура Ислама, характеризуется двумя моментами. Во-первых, в нем преобладают цветочные и геометрические узоры, дополненные арабским орнаментом. Во-вторых, композиция изображения включает несколько слоев плотных, симметричных декоративных полос (подробнее об этом речь пойдет в разделе, посвященном композиционным характеристикам сине-белого фарфора).

Ислам всегда выступал против изображения людей и животных, потому что, согласно убеждениям мусульман, только «Аллах»¹⁰ может создавать жизнь, а художники не имеют права Ему подражать [138, pp. 77]. Вот почему в убранстве мечетей (на настенной и напольной плитке, коврах) можно увидеть аяты Корана, красивые растительные и цветочные узоры, богатые по цвету и плотные по

¹⁰ Аллах в Исламе — единственный и всемогущий Бог, творец Вселенной. Слово «Аллах» используется как имя и служит для обозначения Бога. Смирение в повиновении Его божественной воле и предписаниям занимают центральное место в мусульманской вере [139].

композиции.

Переплетение веток и цветов — уникальный декоративный узор в исламском мире, который использовался в декоративно-прикладном искусстве Цзиндэчжэня. Растительный орнамент на сине-белом фарфоре имеет в своей основе виноградную лозу, украшенную ветвями, листьями, цветами или другими художественными элементами, которые изображались вдоль непрерывной изогнутой линии в форме буквы "S" (таблица 21). В китайском сине-белом фарфоре, который производился при прошлых династиях, встречаются узоры из переплетенных между собой хризантем и веток лотоса, узор утренней славы. Все это красивые орнаменты, которые получаются в результате использования различных элементов, расположенных вдоль S-образного волнистого изгиба, служащего основой для узора. В зависимости от способа расположения в композиции основной и боковых ветвей, можно выделить два типа орнамента: S-C и S-O (таблица 17).

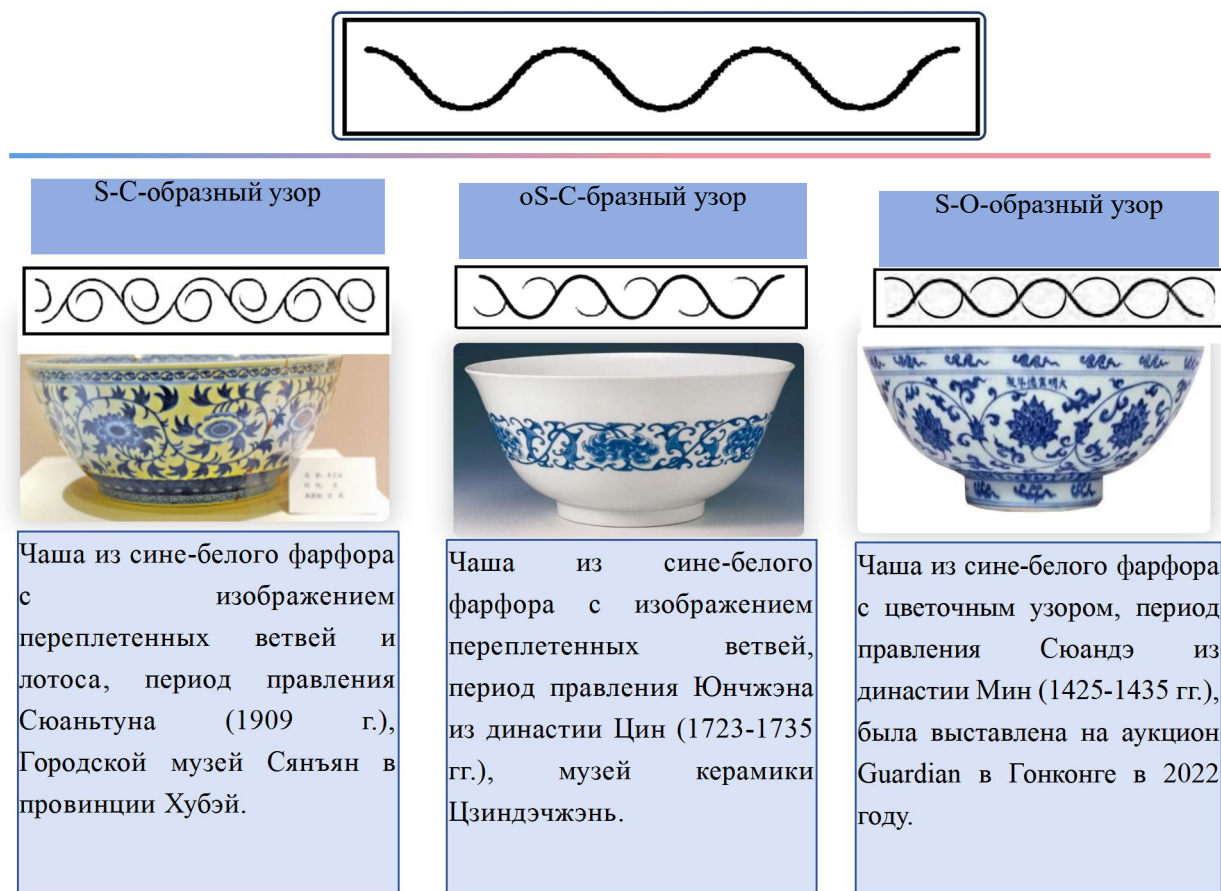


Таблица 17 —. Композиция из переплетенных ветвей и цветов на сине-белом фарфоре

Элемент узора в форме "S" соединяется с головкой и хвостовой частью соседних элементов, а декоративные элементы повторяются, что позволяет добиться динамичного эффекта извилистого расширения, придающего плоскому декоративному узору объем и яркость. Вариативность способов соединения ветвей делает повторения более разнообразными и ритмичными. В результате не возникает монотонности и ощущения скуки, поэтому ценитель может получить психологическое удовольствие от разглядывания произведения искусства. Вплоть до наших дней веточки и цветы остаются одним из главных украшений в дизайне посуды.

Геометрический узор также пришел в декор цзиндэжэньского сине-белого фарфора из исламской культуры. Типичными элементами такого орнамента являются квадраты, ромбы, фигурные полосы, перекрывающиеся круги, радиальные многоугольники и так далее [3, p.195] (рис. 2.64). Распространены также шести, восьми и десятиконечные звезды, пришедшие из западноазиатской керамики и искусства изготовления стеклянной посуды [140, pp. 458](рис. 2.66). Характерной чертой исламского геометрического орнамента в декоре является отказ от имитаций каких-либо предметов и человеческих фигур, что делает его очень абстрактным, упорядоченным и рациональным. Элементы декора переплетаются, образуя структурированные комбинации. Это резко контрастирует с древнекитайским искусством и ремесленничеством, в рамках которых мастера любили создавать лирические изображения конкретных объектов [141, p.63].

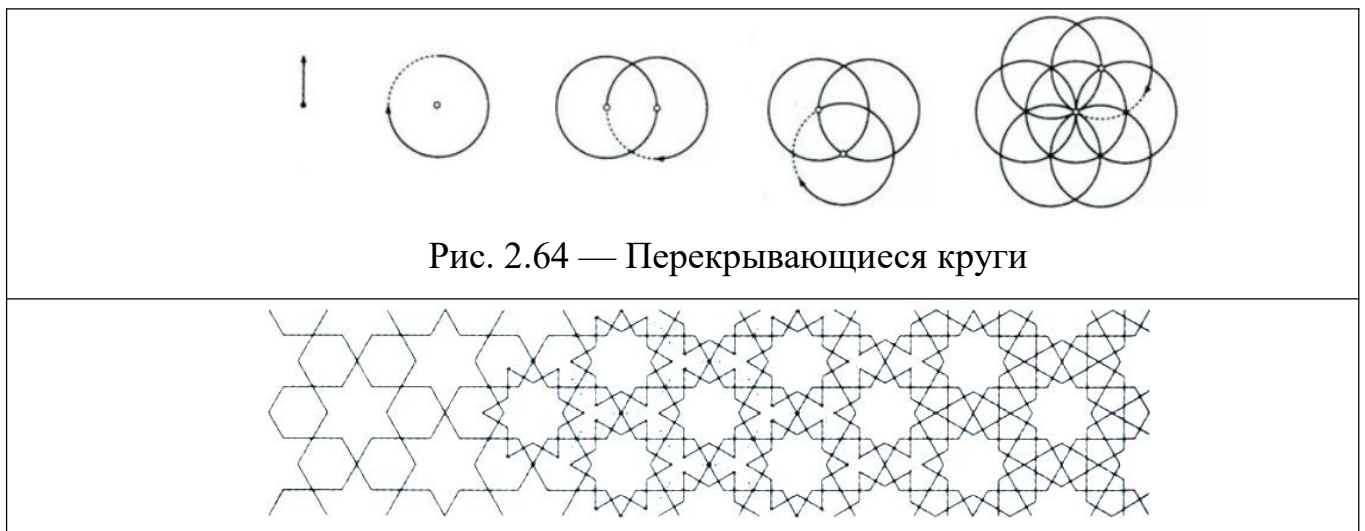


Рис. 2.64 — Перекрывающиеся круги

Рис. 2.65 — Шестиконечные звезды

Причина, по которой в библиотеке исламского орнамента присутствует такое богатство геометрических узоров, заключается в том, что мусульмане всегда придавали большое значение астрономии и математике. Созданная ими система геометрического декора демонстрирует склонность к абстрактному мышлению и его глубокое понимание [142, pp. 248]. Получается, такой орнамент в исламском декоративно-прикладном искусстве отражают успехи в области точных наук, сложные раппорты (базовые элементы орнамента, которые многократно повторяются в художественном оформлении изделия) строятся на лучевой сетке [143, с.29-31]. Эти популярные в исламском мире узоры были завезены в Китай и включены в декор сине-белого фарфора из Цзиндэчжэня, что связано с тесным взаимодействием между государствами и, как следствие, их культурами.

Из рисунка, приведенного ниже, видно, что связь между исламской культурой и декором цзиндэчжэньского сине-белого фарфора отчетливо прослеживается. Под влиянием исламского декоративно-прикладного искусства геометрические узоры радиально украшают поверхность изделия, в основном накладываются друг на друга и переплетаются, что усиливает визуальный фокус за счет упорядоченности, симметрии и направленности, что больше подходит для декорирования круглых предметов. (рис.2.66-2.67)

Рис. 2.66 — Иллюстрации из Корана¹¹

¹¹ Коран (араб. الْقُرْآن – чтение вслух, рецитация), священное Писание мусульман, согласно учению ислама представляющее собой божественное откровение, возведенное миру через пророка Мухаммеда в Мекке и Медине между 610 и 632 гг. Вместе с дополняющей и

Рис. 2.67 — Плоский горшок из сине-белого фарфора с цветочным узором «четыре сезона», период правления Юнлэ из династии Мин (1403-1424 гг.), 6 апреля 2016 года был выставлен на аукцион Sotheby's в Гонконге

Еще один часто встречающийся орнамент в исламском стиле — арабская или персидская вязь. В исламской культуре ни растительный, ни геометрический узор не пропагандировал религиозные идеи. В связи с этим нужен был какой-то другой способ придать орнаменту идейную нагрузку. Эта роль была отведена *эпиграфике* — надписям преимущественно коранического содержания. Эпиграфический декор выполняется с помощью каллиграфии [143, с. 29-31].

В середине правления династии Мин (1465-1572 гг.) в официальных печах Цзиндэчжэня начали изготавливать большое количество фарфора с исламскими мотивами, которые стали отличительной чертой его декора в этот период. Аяты из Корана, афоризмы хадисов и слова, восхваляющие Аллаха и пророка его Мухаммеда, часто используются для украшения чаш, тарелок, кувшинов и повседневной утвари, такой как курильницы, подсвечники и подставки для ручек (рис.2.68-2.70).



Рис.2.68 — Подсвечник из сине-белого фарфора с арабским орнаментом, период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг.), арабский, коллекция Дворцового музея, Пекин

Рис.2.69 — Ширма для стола из сине-белого фарфора с арабской вязью, период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг.), коллекция Британского музея

разъясняющей его сунной изречений пророка образует основу исламского вероучения и права.

Рис.2.70 — Держатель для ручек в форме горы из сине-белого-фарфора с изображением арабесок, период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг.), коллекция музея Метрополитен, США

2.4.2 Влияние европейской культуры на орнаментацию сине-белого фарфора

Гончары Цзиндэчжэня уже давно накопили значительный опыт в производстве фарфора для удовлетворения потребностей жителей исламских стран, поэтому, столкнувшись с европейскими заказами на фарфор, они смогли не только реализовать свои творческие амбиции в плане формы изделий, но и имитировать декоративные узоры, соответствующие европейскому эстетическому вкусу. Декор сине-белого фарфора, на который оказала влияние европейская культура, имеет четыре особенности:

1. Множество гербов.
2. Типичные для стран Европы растительные и животные узоры, архитектурные рисунки и религиозные сюжеты.
3. Большое количество композиционных форм «Кайгуанг» (подробнее о них речь пойдет в разделе, посвященном композиционным характеристикам сине-белого фарфора).
4. Черты рококо и ар-деко.

На самых ранних керамических изделиях в европейском стиле, которые обжигали в Цзиндэчжэне, изображали гербы. Это был высококачественный фарфор, выполненный на заказ, на котором четко прорисовывали эмблемы королевских домов, аристократических семей, компаний или городов. Сине-белый фарфор с таким декором называется геральдическим [144, pp.63]. Его производили в условиях тесного сотрудничества китайских мастеров и торговцев из Европы. В результате, с одной стороны он был изготовлен по традиционным технологиями и имел все характеристики, присущие цзиндэчжэньской керамике, а с другой, отражал изысканный и элегантный европейский художественный стиль.

Так как изделия были украшены дворянскими гербами, они имели высокую коллекционную ценность (рис.2.71).



Рис. 2.71 — Горшок из сине-белого фарфора с гербом, изготовленный для заказчика из Португалии, период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг), коллекция Музея Виктории и Альберта

С XVII по XVIII век на китайском сине-белом фарфоре появилось множество роз, тюльпанов, камелий и других растительных узоров, изображений павлинов, орлов и прочих животных. Их рисовали, чтобы удовлетворить потребности зарубежных рынков. Тюльпаны, например, изначально появились в Турции, но в начале XVII века были завезены в Европу и стали популярны в Нидерландах. Гончары Цзиндэчжэня успешно воспользовались этим в коммерческих целях и принялись расписывать популярные на западе экспортные изделия из сине-белого фарфора тюльпановыми узорами (рис. 2.72). А орел, согласно европейским представлениям, обладал особой силой, скоростью и проницательностью и потому уважался. Древние римляне даже верили, что «орел вылетел из ямы для кремации римского императора и был птицей, которая доставит душу властителя на небеса» [145, р. 50]. В Германии, Австрии, царской России, Польше и некоторых других странах исторически использовали классического или двуглавого орла в качестве символа монаршей семьи (рис. 2.73).



Рис. 2.72 — Кувшин из сине-белого фарфора с изображением тюльпана, период правления Канси из династии Цин (1622-1722), коллекция музея керамики Цзиндэчжэнь

Рис. 2.73 — Разноцветная геральдическая фарфоровая тарелка из сине-белого фарфора с изображением «двуглавого орла», эпоха династии Цин (XVII - XIX вв.)

Появившийся во Франции в XVIII веке стиль рококо, довольно сильно повлиял на декоративное искусство цзиндэчжэньского сине-белого фарфора, придав ему великолепный и изысканный характер. В данном случае влияние было двусторонним. Не только рококо появляло на декор цзиндэчжэньского фарфора, но и художественные особенности, присущие произведениям китайского искусства, в свою очередь, во многом определили пути формирования и развития этого стиля, как и сформировавшегося ранее барокко. Историк из Китая Ан Янь написал в своей статье: «В романтической художественной атмосфере рококо во Франции люди не жалели усилий для достижения новизны и разнообразия, и, как отражение этого менталитета, европейские художники обратили свой взор на далекие иностранные культуры. В начале XVIII века европейские художники постепенно признали и приняли восточное искусство, особенно китайское, а затем оценили его по достоинству и подражали ему, что дало им источник вдохновения для их воображения» [146, pp. 93].

Влияние китайского искусства на рококо проявилось главным образом благодаря сине-белому фарфору, который распространился по странам Европы. Изображения цветов, рыб, насекомых, птиц, красивых дам, мифических драконов

и фениксов на керамических изделиях соответствовали романтическому настроению, присущему европейскому обществу в то время. Это сыграло немаловажную роль в том, что жители Запада полюбили сперва китайский фарфор, а затем и традиционные для него узоры.

Рококо, подвергшееся влиянию китайской культуры, привнесло новые нотки в декор сине-белого фарфора. С 1736 по 1795 год в Цзиндэчжэнь прибыло большое количество французских миссионеров и бизнесменов из Европы. Они живо интересовались керамикой и делали много заказов местным мастерам. Именно эти люди привезли на Восток идеи популярного у них дома искусства рококо, которое с тех пор проникло в Китай. Эстетика, которая привела к слиянию китайских и западных концепций, доминировала в придворном искусстве того периода, что стало одним из важных факторов, способствовавших изменению стиля оформления цзиндэчжэньского фарфора.

Искусство рококо отличается выразительным художественным оформлением. Этот стиль гармонично влился в декор цзиндэчжэньского сине-белого фарфора. Результатом его сочетания с традициями китайской керамики стала уникальная по своим характеристикам партия фарфора в стиле рококо. Фарфор периода правления Цяньлуна из династии Цин был вдохновлен стилем рококо с его светлыми, мягкими оттенками, растительными узорами, состоящими из закрученных листьев, плавными и элегантными линиями, что является важным примером культурного обмена между Китаем и Западом. Стиль рококо намеренно подчеркивает асимметрию в композиции. Его декоративные мотивы имеют натуралистическую направленность. Сочетание в декоре фарфора листьев в западном стиле и узоров из веточек в китайской традиции отлично демонстрирует интеграцию двух культур и их совместное развития. Как уже упоминалось выше, цвета, типичные для рококо, мягкие, элегантные, красивые. Обычно мастера выбирали светлые и полупрозрачные тона: светло-голубые, светло-желтые, нежно-зеленые, розовые и другие оттенки с высокой яркостью и не открытые [147, pp. 25].

Слияние художественных приемов цзиндэчжэньского сине-белого фарфора

и рококо выражается в следующем:

1. Декоративная тематика имеет натуралистическую направленность и основана преимущественно на классических растительных элементах рококо. Это прежде всего узор из листьев лютика. В дизайне рисунка присутствует большое количество изогнутых линий. Мягкие изгибы и завитки создают плавные очертания и тактильный эффект. На рис. 2.74 представлен пример сине-белого фарфора, в декоре которого использован типичный для стиля рококо узор из листьев ранункулюса в сочетании с традиционным китайским изображением лотоса, который многократно повторяется и формирует линии в форме буквы "С" или "S".

2. Цвет мягкий, без выраженного контраста. В основном используются светлые оттенки голубого, розового, желтого, зеленого. Такие изображения смотрятся элегантно и радуют глаз. Они проникнуты художественной концепцией, подчеркивающей единство человека и природы. Например, на сине-белом фарфоре «Дуцай» преобладают мягкие, светлые тона, а общий стиль отличается элегантностью и изысканностью.

3. Декор замысловатый, а композиция асимметричная. Это хорошо видно на рис. 2.75 и рис. 2.76. На фарфоровых изделиях декоративные узоры сложные и плотные, а композиция лишена симметрии.



Рис. 2.74 — Манускрипт с орнаментом в стиле рококо и подсвечник из сине-белого фарфора с изображением переплетенных ветвей, период правления династии Цин, Музей керамики Цзиндэчжэня

Рис. 2.75 — Тарелка из сине-белого фарфора «Дуцай» с цветочным узором, период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг.), Музей

керамики Цзиндэчжэня

Рис. 2.76 — Чаша из сине-белого фарфора «Дуцай» с цветочным узором, период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг), Музей керамики Цзиндэчжэня

2.4.3 Влияние японской культуры на орнаментацию сине-белого фарфора

В XVII и XVIII веках Цзиндэчжэнь получал заказы со всего мира и производил фарфор в разных стилях в зависимости от потребностей рынков, на которые поставлялся. Не стала исключением и Япония, где китайский фарфор хорошо продается по сей день. В первой половине XVII века японцы начали заказывать фарфор в Китае [148, pp. 97]. Они отправляли в Цзиндэчжэнь деревянные модели будущих изделий и примеры узоров, которые им нравились. Поэтому экспортный сине-белый фарфор для этой страны имел декоративные рисунки в ярко выраженном японском стиле.

Вот основные декоративные характеристики традиционного сине-белого фарфора из Цзиндэчжэня, поступавшего на японский рынок:

1. Интеграция мотивов из укие-э в сине-белый фарфор (рис. 2.77-2.78). Укие-э — это жанр японского искусства, который процветал в период с XVII по XIX век. Мастера создавали гравюры на дереве и произведения искусства с ручной росписью на самые разные темы. Они изображали исторические сцены, эпизоды из народных сказок, романтические моменты, женщин, актеров театра кабуки, борцов, пейзажи, растения и животных. В XVII веке покупатели из Японии стали заказывать сине-белый фарфор в Цзиндэчжэне, куда в то же время привезли гравюры укие-э, которые изменили декоративный стиль традиционной китайской керамики.



Рис. 2.77 — «Держащий зонтик», японский художник Тойонобу Исикава, 1743 г, Музей керамики Цзиндэчжэня

Рис. 2.78 — Тарелка из сине-белого фарфора, изготовленная в Цзиндэчжэнь для экспорта в Японию, Музей керамики Цзиндэчжэня

2. Сочетание традиционных китайских и японских узоров. Например, древнее японское поверье гласит, что рог является местом концентрации жизненной силы животного. Длинный, изогнутый в форме полумесяца рог, как у овцы, символизирует бесконечную жизненную силу. Это животное нередко встречается в декоре китайской керамики и пользуется большим спросом на японском рынке. (рис. 2.79)

Еще одним типичным примером художественного и культурного обмена между Китаем и Японией, который возник под воздействием рыночного спроса, является изображение двух куриц. (рис.2.80) В декоре китайской керамики чаще встречаются феникс, павлин, сорока и некоторые другие птицы, в то время как куры, особенно два дерущихся друг с другом петуха, попадают крайне редко. В период Эдо (1603-1867 гг.), когда Япония находилась под властью сёгуната Токугава и 300 региональных даймов страны, петушиные бои олицетворяли мужество и боевой дух, то есть один из основных принципов бусидо (кодекс самурая, свод правил, рекомендаций и норм поведения истинного воина в обществе, в бою и наедине с собой, воинская философия и мораль в феодальной Японии) [108, pp. 216]. Поэтому фарфор, украшенный узорами, изображающими петушиные бои, в то время пользовался популярностью у самураев. В конце эпохи

династии Мин, чтобы удовлетворить потребности японского рынка и эстетические предпочтения людей из этой страны, гончары Цзиндэчжэня начали делать на фарфоре рисунки на эту тему. Украшенные таким образом изделия стали самыми продаваемыми в Японии.



Рис. 2.79 — Чаша из сине-белого фарфора с изображением овцы, период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566 гг.), коллекция Шанхайского музея

Рис. 2.80 — Тарелка из сине-белого фарфора с изображением петушиных боев, период правления династии Мин (1628-1644 гг.), коллекция Гонконгского морского музея

Традиционные японские геометрические узоры появились на цзиндэчжэньском сине-белом фарфоре и стали еще одним признаком интеграции одной культуры в другую. Главная отличительная особенность геометрического узора в японском стиле является то, что он имитирует рисунок на ткани. Такой орнамент включает вертикальные и горизонтальные полосы, клетки, дуги, ломаные линии, ромбы, круги, треугольники, завитки и мотив водяной ряби (рис.2.81-2.82).



Рис. 2.81 — Тарелка из сине-белого фарфора с геометрическим узором и изображением кролика, период заката династии Мин (1621-1627 гг.), Дворец-музей, Пекин

Рис. 2.82 — Поздняя династия Мин (1573-1644) Квадратная сине-белая разноцветная фарфоровая тарелка с геометрическим рисунком, Дворец-музей, Пекин

3. Узор тонкий и тщательно продуманный, в его основе декоративные техники японской керамики «Имари»¹². Это значит, что подглазурная синяя и надглазурная красная квасцовая краска являются основой, дополнительно используется небольшое количество зеленых, коричневых и других пигментов, а также золотые украшения. Такой декор сине-белого фарфора преимущественно основан на традиционных китайских узорах, среди которых наиболее распространены цветочные. Этот вид фарфора почти на протяжении всего XVIII века активно экспортировали в Японию. Вот характерный пример. Тарелка из сине-белого фарфора, произведенная в Цзиндэчжэне, расписана цветочным узором по центру, а ее край разделен на шесть неправильных частей (в Китае эта композиция называется «Кайгуан», о чем подробнее будет рассказано в следующем разделе). Основу трех из них составляет ярко-синий цвет, а изображение поверх сделано в красном и золотом. Остальные три части имеют белый фон и украшены красным и золотым цветами. Это произведение искусства демонстрирует великолепный и изысканный декоративный стиль (рис.2.83).



Рис. 2.83 — Тарелка из сине-белого фарфора с цветочным узором «Имари»,

¹² Фарфор «Имари» — это фарфор, производимый в японском регионе Арита в период Эдо (1603-1868 гг.) и отправляемый в другие города и на экспорт из близлежащего порта Имари, расположенного на острове Кюсю. Несмотря на то, что этот вид керамики изготавливался в Японии, в начале своего существования он заимствовал технологию производства и декорирования фарфора из Китая. Изделия продавались в Европе в качестве замены китайского фарфора. Позже мастера из Цзиндэчжэня взяли самобытные черты «Имари» для своих изделий. Они получили известность в качестве китайского фарфора в стиле «Имари». Получается, что на протяжении ста лет китайский и японский фарфор влияли друг на друга, дополняли друг друга.

период правления Цяньлуна из династии Цин (1736-1796 гг.), коллекция музея керамики Цзиндэчжэнь

Таким образом, многообразие декоративных стилей и разнообразие узоров, которыми мы можем любоваться на цзиндэчжэньском сине-белом фарфоре, сформировалось в соответствии с эстетическими потребностями жителей разных стран благодаря целенаправленным поискам цзиндэчжэньских гончаров, объединивших культуру и декоративно-прикладное искусство из разных уголков мира.

2.5 Способы создания мотивов и композиций сине-белого фарфора

Все традиционные изделия из сине-белого фарфора, несущие в себе философские или религиозные идеи, подразумевают наличие орнамента, который имеет конкретное значение. В большинстве случаев речь идет о выражении с помощью рисунка стремления императора и народа к власти, ожидания социальной стабильности и желания лучшей жизни.

Традиционные декоративные узоры, которые присутствуют на сине-белом фарфоре, преимущественно изображают растения, например цветы, птиц, животных, людей и используют символы, аналогии, гомофонию, письменность для выражения заложенных в них философских смыслов и социальных ценностей [149, pp. 11]. Если мы сможем понять метафорический смысл рисунков, то еще в большей степени оценим красоту декора сине-белого фарфора, который для иностранцев часто является тайной. Декоративно-прикладное искусство, в частности роспись на керамике, воспроизводит универсальный для китайской цивилизации образно-символический ряд [74, с. 72-74]. Как сказал ученый Герберт Рид (Herbert Reed): «Китайская керамика — самое простое и самое сложное искусство.» То есть, она простая, потому что из нее изготовлены элементарные, в том числе повседневные предметы, присутствующие в жизни каждого человека, и одновременно сложная, так как изображения на изделиях

представляют собой абстрактный орнамент, заключающий в себе множество смыслов [150, pp. 64].

(1) Символика сине-белого фарфора

В соответствии с формой, цветом, функцией и другими характеристиками объекта, он непосредственно ассоциируется с абстрактными понятиями или культурными значениями, что важно для трансляции конкретных идей и формирования фиксированной системы символов. Например, если у граната на рисунке было много плодов, это символизировало наличие большого количества детей и внуков. Пион, который имел округлую форму, был изящен и роскошен, древние поэты восхваляли как царя цветов и считали знаком богатства и благополучия. Но иногда все не так просто и однозначно, так как в одном рисунке объединяется нескольких разных узоров, а значит — и символов. Виноградные лозы, продолжающие расти, переплетаться между собой, цвести и приносить плоды, художники из Цзиндэчжэня творчески сочетали с пионом и лотосом, многократно вытягивая стержень изображения, имеющего форму буквы S, вверх и вниз, влево и вправо, как бы говоря, что «жизнь — это недостаточно», то есть у такого изображения было значение долголетия.

Орнамент на сине-белом фарфоре, изготовленном в официальной печи, является олицетворением императорской власти и образует иерархическую систему. Например, узор в виде дракона стал особым символом королевской семьи в начале правления династии Мин, использование данного изображения обычными подданными было невозможным и считалось признаком высокомерия. С древности это мифическое животное ассоциировалось с властью феодального императора. Утварь с изображением огнедышащего ящера заставляла людей почувствовать разницу между личной идентичностью, рангом, статусом и знатностью в рамках системы этикета. В начале правления династии Мин дракона рисовали сильным и свирепым, что показывало процветание монархов, величие и властность настоящего Сына Неба. В средний и поздний периоды появился сложный, обобщенный орнамент, были распространены жесткие формы, развитие отсутствовало, что отражало упадок национального благосостояния в эпоху, когда

у правящего класса не было возможности, чтобы позаботиться о стиле производимого фарфора [49, pp. 179].

Существует два стиля традиционного украшения сине-белого фарфора драконами: центрирование головы и парящий стиль. При первом варианте ящер располагается в центре изображения и обращен вперед. Такой рисунок часто занимает большую площадь по середине изделия. На нем показано тело дракона, обвитое кольцами, а по четыре когтя на лапах растопырены [151, pp. 43]. Так как дракон — это символ императора, можно сказать, что голова мифического зверя является основной частью формы, а строгая центральная компоновка изображения не только демонстрирует величественный облик, но и имеет официальное символическое значение.(рис.2.84)



Рис.2.84— Декор сине-белого фарфора в стиле центрирования головы дракона.

Парящий стиль изображения дракона чаще встречается в узорах на сине-белом фарфоре, производимом в официальных печах. На таких рисунках ящер имеет змеиное тело, он гибкий и изменчивый, что определяет разнообразие возможных поз и направлений для лазания. На рис. 2.85 показано созданное от руки изображение дракона, поднимающегося по лестнице в восьми различных направлениях, что соответствует форме и характеристике изгибов фигуры в случае использования парящего стиля, а также демонстрирует возможности изменения стилизованного изображения.

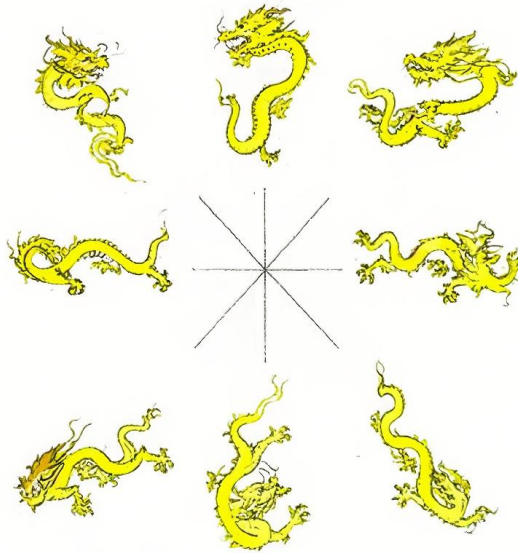


Рис.2.85 — Схема изображения дракона, движущегося в разных направлениях, в парящем стиле.

(2) Метафоры на сине-белом фарфоре

Метафора — это замена предмета или явления каким-либо другим на основании их общего признака. Например, бамбук, который имеет не слишком толстый, прямой стебель, не боится холода и жары, известен как одно из четырех растений-господ. А цветок лотоса растет из почвы, расположенной под водой, но все равно остается чистым, поэтому его часто сравнивают со святым и благородным человеком.

(3) Гомофония

Принцип гомофонической композиции в декоре сине-белого фарфора заключается в сопоставлении образов предметов, чьи названия связаны возможностью гомофонических преобразований слов или словосочетаний друг в друга, чтобы выразить некий благоприятный смысл. В словаре, составленном во времена правления Канси из династии Цин, было включено в общей сложности 47 035 китайских иероглифов, что свидетельствует об богатстве и разнообразии национальной системы письма. Однако количество иероглифов, обычно используемых в повседневной жизни, сегодня составляет около 10 000. При этом существует примерно 500 основных вариантов их произношения. Даже если учесть четыре тональные вариации, имеющие место в китайском языке, общее

количество произношений не превысит 2000. Это означает, что, несмотря на постоянно меняющиеся начертания иероглифов, основа для их произношения относительно ограничена, а число омофонов очень велико [152, pp. 285]. Что делает использование гомофонии для выражения смысла широко распространенным.

На фарфоре, произведенном при династии Цин, можно увидеть благоприятные изображения, созданные с помощью множества гомофонических техник. Например, летучая мышь произносится как [Фу] 福, что также значит «счастье», слово «сом» звучит [Нянь] 年, как и «год», рыбы — [Ю] 余, как «остаток». Если поставить их рядом, получится пожелание довольства в наступающем году. Омоним оленя - "Лу" “禄”, который символизирует доходы чиновников в феодальную эпоху и является символом процветания [153, pp. 53]. Рисуя узор «Сорока на ветвях сливы», мастера часто используют птицу в качестве метафоры праздничных вещей. Слова «слива» и «брови» в китайском языке имеют одинаковое звучание. Эти два изображения вместе олицетворяют радость, которая отражается между бровями и глазами [154, p. 24].

В статье Евгении Викторовны Песчанской «Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин» упоминается, что в традиционном китайском орнаменте используются слова-омонимы для выражения благоприятных значений: "Способом выражения благопожелания является способ двойного прочтения, построенный на звуковом совпадении, омонимии. В китайском благопожелательном орнаменте отразилась специфика языка: надо помнить, что китайский иероглиф не дает нам сам по себе того, что дает слово в других языках, а имеет ряд значений, указывая своим положением во фразе на выбор слова, что и служит поводом для подобных ребусов" [155, с. 18].

С точки зрения композиции орнамента, его можно разделить на две категории.

1. Орнаменты, имеющие одно символическое значение (однослойная

символика). К ним относят изображение цветов, птиц, животных людей, предметов и так далее, которые сами по себе являются символами.

2. Орнаменты, содержащие несколько символических значений (многослойная символика). В этом случае в наличии два или более изображений, которые сочетаются между собой, образуя аллегория.

Из приведенной ниже таблицы можно понять значение нарисованного на сине-белом фарфоре орнамента, состоящего из одного элемента и из комбинации нескольких (таблица 18).

Однослойное символическое значение			
Растительный узор			
	Персик — символ долголетия.		Хризантема относится к четырем цветам-джентльменам. Это символ благородной личности и долголетия.
	Цветок сливы — символ сильной, преданной и скромной личности.		Лотос в качестве символа пришел в Китай вместе с буддизмом и с позиции религии означал «чистую землю». Это символ чистоты и благородства.
	Цветок пиона еще называют "цветком богатства". Это символ богатства и благоприятности.		Гранат — символ большого количества детей и внуков.
	Тыква — символ благоприятности и большого количества детей и внуков.		Роза или «королева цветов» — символ богатства и благородства.
Животный узор			
	Дракон — это культовый узор для китайской нации. Он символизирует благополучие, благородство, власть и имеет другие значения.		Феникс считается «королем белых птиц». Это символ богатства и благоприятности.
	Лошадь символизирует талант и воплощает в себе сильные чувства людей, смотрящих в будущее и		Бабочка — символ благоприятной, красивой, свободной любви.

	стремящихся к лучшей жизни.		
	Рыба имеет много мальков, что сделало ее символом плодovitости, а поскольку рыба гомофонирует с китайским иероглифом 余, она также символизирует изобилие.		Лев в буддизме символ мужества и бесстрашия Шакьямуни.
	Цилинь — это животное из древних китайских легенд, которое по форме напоминает оленя. Оно однорогое, с чешуей по всему телу и хвостом, похожим на бычий. Это символ благоприятного прибытия.		Летучая мышь гомофонична китайскому иероглифу "фу" (福: «счастье»), она является символом счастья, а летающая летучая мышь означает, что счастье упадет с неба подобно этому животному.
Многослойная символика			
	Узор «Благодать Дракона и Феникса» в традиционном понимании «дракон» — это царь зверей, а «феникс — царь птиц. Их изображение вместе означает взаимодополняемость и соответствие божественности, что подразумевает, мир и гармонию Инь и Янь между ними.		Узор из морской воды и плавающего дракона символизирует процветание и мир в стране.
	Узор «Три друга, не страшатся холода» — цветущая слива, сосны и бамбук. Эти три растения выживают в холодное зимнее время, поэтому назван в их честь. Они являются символами благородной личности в традиционной китайской культуре и метафорой верной дружбы. В керамическом декоре все три растения часто изображаются на одном и том же рисунке.		Олень и журавль Тунчунь. Олень и китайский иероглиф "六" (шесть) — омонимы, журавль и "合" (интеграция, сотрудничество и гармония) — омонимы. Цифра шесть символизирует небо, землю и четыре стороны света: север, юг, восток, запад. Таким образом, олень и журавль Тунчунь вместе символизируют процветание всего сущего.

	Узор «Сорока на ветвях сливы» китайский народ часто использует сорок как метафору праздничных вещей. «Слива» и китайское слово «брови» имеют одинаковое звучание. Два изображения вместе означают выражение радости, которая отражается между бровями и глазами.		Бамбуковое и каменное зерно в паре символизируют настойчивость джентльмена.
	Узор «Утес с морской водой» — традиционный орнамент в Китае, который состоит из двух частей: 1. "узор с морской водой"; 2. "узор с горным утесом". Их часто сочетают с рисунком дракона, символизирующим силу страны и ее вечное существование.		Узор «Фу Чжоу Шуанцюань», летучая мышь и персик. Летучая мышь звучит так же, как китайское "福", что означает счастье и в сочетании с персиками символизирует вечное счастье и долголетие.

Таблица 18 — Однослойное и многослойное символическое значение узоров на сине-белом фарфоре

Создании композиции — самый важный и первый шаг в живописи и в других видах искусства. Удачная композиция может сделать работу четкой и скоординированной. Отсутствие ее точной концепции приведет к тому, что работа будет выглядеть неорганизованной или лишенной иерархии между изображенными элементами, что повлияет на общий художественный эффект. Композиция важна для оформления узоров на сине-белом фарфоре. Ее наличие позволяет представить целостную картину на ограниченной фарфоровой поверхности. Декор сине-белого фарфора знает пять композиционных приемов: плотную и многослойную композицию, композицию «Кайгуан», панорамную композицию, композицию разделенных зон, композицию комиксов и композицию в коллаже. Рассмотрим каждый в отдельности.

(1) Плотная и многослойная композиция декора

Поразительной особенностью цзиндэжэньского сине-белого фарфора, на

который повлияла исламская культура, является то, что композиция изображенных на нем узоров плотная. Наполненность, присущая исламскому декору, связана со страхом пустоты. Согласно исламской культуре, скученность вызывает чувство безопасности, а пустота означает ее отсутствие. Ева Белл, западный эксперт по исламскому искусству, написала в своей книге «Исламское украшение»: «Психологической основой и художественной мотивацией эффекта сложного узора из веточек является «страх пустоты» [156, pp. 94](рис.2.86).



Рис. 2.86 — Фарфоровая тарелка из сине-белого фарфора «Узор из восьми сокровищ», период правления династии Юань (1271-1368 гг.) дворец Топкапы, Стамбул, Турция

Еще одной поразительной особенностью цзиндэчжэньского сине-белого фарфора, на который повлияла исламская культура, является композиционная форма многослойного декора, то есть очень плотно заполненные разнородными узорами орнаментальные пояса. Тарелки, бутылки, банки, горшочки и другая посуда при росписи продольно или горизонтально разделялись на многослойные декоративные пояса, а затем каждый из них по очереди заполняется орнаментом, при этом мастер не обращает внимание на взаимосвязь между декоративными темами. Так на появление замысловатых многослойных горизонтальных декоративных полос и концентрических кругов на сине-белом фарфоре, произведенном в период правления династии Юань, повлияло стремление к балансу, плотности и многослойности декора в исламском искусстве. Роспись на сине-белом фарфоре периода династии Юань обычно состояла из пяти-шести слоев декоративных лент, некоторые из которых имели по дюжине слоев, но

располагались они не хаотично, при всех своих отличиях, как в общем, так и в частном, они связаны друг с другом, что создает ощущение единой формы и порядка.

Хотя до эпохи династии Юань также существовала практика многослойного декорирования поверхности посуды, ее производили мало, и количество слоев на одном изделии было невелико. При династии Юань усилилась роль многослойных декоративных лент в композиции изображений на сине-белом фарфоре, а многослойные декоративные ленты сделали сегментацию рисунка более разумной и красивой. На следующем рисунке можно рассмотреть многослойную композицию на сине-белом фарфоре, созданном при династии Юань (рис.2.87-2.88).

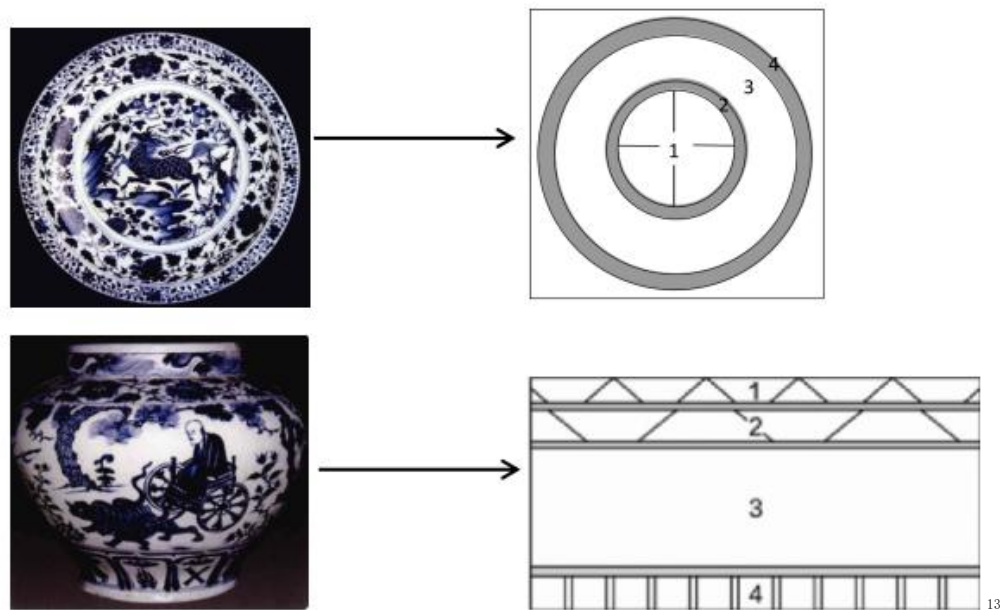


Рис. 2.87 — Тарелка из сине-белого фарфора с изображением единорога, период династии Юань (1271-1368 гг.), коллекция Дворцового музея

Рис. 2.88 — Кувшин из сине-белого фарфора «Гуйгузи, спускающийся с горы», период династии Юань (1271-1368 гг.), продан на аукционе Christie's в Лондоне в 2005 году

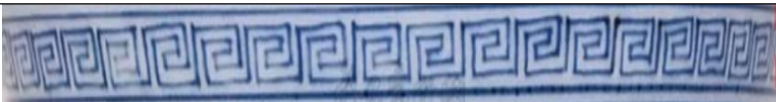
С точки зрения композиции, многослойный декор делится на первичный и вторичный, то есть он состоит из основного и вспомогательных орнаментов.

¹³ Цифры на схеме указывают порядок расположения декоративных полос

Общее правило заключается в том, что основную часть изображения обычно рисуют там, где предполагается выразить главное сюжетное содержание: на дне бутылки, в центре тарелки, на стенке миски и так далее. У таких рисунков существует три темы: сюжетный узор с персонажем, зооморфный узор, растительный узор.

Вспомогательный узор представляет собой веточки, деформированные лепестки лотоса, водную рябь, восемь благоприятных символов, изображения облаков, геометрический орнамент и так далее. Обычно его рисуют по краю изделия, на его горловине и основании, а также используют для разделения орнамента на темы. Такой узор играет роль вспомогательного средства. Обычно он непрерывный и повторяющийся. Его оформление не имеет ни начальной, ни конечной точки. Общее для всех изображений в этом стиле правило заключается в повторении элементов вверху и внизу или справа и слева. Узор распространяется на все изгибы вдоль выбранной линии, обогащает картину в целом и создает особый художественный эффект, благодаря которому моделирование и орнамент дополняют друг друга.

В следующей таблице показаны вспомогательные узоры, используемые в традиционном декоре сине-белого фарфора Цзиндэжэня (таблица 19) .

	Узор из китайских иероглифов «回».
	Узор «Жуйи».
	Узор из китайских иероглифов «Ван».
	Узор из выющейся травы.
	Узор из лепестков лотоса

	Узор из переплетенных ветвей лотоса.
	Узор из банановых листьев.
	Узор восемь благоприятных символов.
	Узор в виде морской воды.

Таблица 19 — Традиционный узор сине-белого фарфора Цзиндэжэня
обычно используется в качестве вспомогательного декора

Плотная и многослойная композиция все еще используется сегодня, но она ослабила традиционный сложный декоративный стиль сине-белого фарфора. Такая композиция являлась доминирующей с 50-х по 70-е годы XX века. Например, в 1966 году Цзиндэжэньская народная фарфоровая фабрика разработала посуду "сине-белый платан", используя композиционную форму многослойного декора. Композиция представляет собой декоративное изображение садового пейзажа в южном течении реки Янцзы. На изделии изображена сложное сочетание декоративных мотивов, таких как павильоны, небольшие мостики и текущая вода, деревья и травы, цветы, поющие птицы и неторопливо прогуливающиеся фигуры. В качестве вспомогательного орнамента используются висячие бусины, ромбовидный узор, а также символы даосской религии, такие как флейта, тыква-горлянка и веер. Этот набор посуды назван в честь платана, потому что в традиционной китайской культуре птица Феникс садится только на платан, поэтому платан имеет благоприятное значение привлечения счастья и удачи. В итоге, дизайн всей росписи изыскан, плотно и точно скомпонован, наполнен глубоким символическим смыслом, обладает выраженными национальными особенностями и семь раз подряд завоевывал золотую медаль международной выставки "Национальная продукция высокого

качества". С 1982 по 1986 год центральное правительство преподнесло этот сервиз президенту КНДР Ким Ир Сёну, президенту Мозамбика, президенту Судана и премьер-министру Туниса государственные подарки (рис.2.89).



Рис. 2.89 — Сервиз «Сине-белый платан». 1966. Цзиндэчжэньский народный фарфоровый завод

(2) Композиция «Кайгуан»

Так называемый "Кайгуан" означает "открыть окно", а произношение "гуан" (光) похоже на "окно" (窗), что означает "открыть окно и увидеть орнамент". Источником вдохновения для этой формы композиции являются окна старинных зданий. Декорирование "Кайгуан" – это секционный метод декорирования керамики, при котором изображение разделяется на области путем изображения границы на определенном участке. Обычно тематическое оформление большого бордюра называется большой «Кайгуан», а вспомогательное оформление малого бордюра — малый «Кайгуан» [157, pp.102]. Лю Хуэйру утверждала в своей докторской диссертации «Исследование декора "Кайгуан" фарфоровых тарелок "Кларк"»: «Так называемый декор «Кайгуан» заключается в использовании определенной формы контура для разделения декоративной поверхности керамического сосуда, что делает его заметной частью» [58, pp. 97] (рис. 2.90).



Рис. 2.90 — Период Чунчжэнь династии Мин (1628-1644) фарфор "Кларк" с изображением персидских девушек, Коллекция Британского музея

Суть большого «Кайгуана» состоит в том, чтобы сперва очертить им основные части керамической поверхности в круглой, прямоугольной, квадратной форме или в форме веера, облачка, ромба, лепестка (рамки у ограждения могли быть самыми разными), а потом изобразить узоры внутри с целью повысить интерес к керамическому декору и сделать его более привлекательным. Выражение темы здесь более заметное.

Малый «Кайгуан» создается с помощью нанесения очертаний веерообразных, круглых, прямоугольных, квадратных, облачковидных, ромбовидных, лепестковидных и других колонн на плечах, ножках и краях изделий керамики, а затем внутри получившейся рамки изображаются узоры. Количество маленьких «Кайгуанов» обычно равно четырем, шести, восьми, десяти, двенадцати и так далее, но, как правило, четным числам. Орнамент здесь выполняет функцию координации и перекликается с тематическим оформлением в большом «Кайгуане».

После середины 80-х годов XX века традиционная композиция «открытого света» постепенно превратилась из стилизованной в свободную. В работах профессоров Ши Юрьена, Л.В. Цзиньцюаня, Цинь Силяня и Ли Лэйин из Цзиндэчжэньского керамического университета можно увидеть богатство и разнообразие композиции «Кайгуан» на сине-белом фарфоре (рис.2.91-2.93).



Рис. 2.91 — Ли Лей Ин, «Освобождение», 40х28 см, 2015 г.

Рис. 2.92 — Цинь Силинь, «Цветут горные цветы», 40х20 см, 2010 г.

Рис. 2.93 — Л.В. Цзиньцюань, «Детская забава», 42х28 см, 2017 г.

(3) Панорамная композиция

Задача панорамной композиции заключается в том, чтобы полностью заполнить картину на фарфоре. Основанная на идеях традиционной китайской живописи или гравюры, она имеет художественную концепцию, ориентированную на взаимосвязь между вымыслом и реальностью и. Такого рода композиции чаще всего появляются на декоративных фасадах трехмерных объектов, таких как бутылки, банки, горшки и другие сосуды специальной формы. Изображение размещается по всем сторонам сосуда. Декоративные темы, подходящие для такой композиции, это истории персонажей, растения, птицы, животные, благоприятные звери и пейзажи. Однако на практике чаще всего изображают истории персонажей и ландшафтные пейзажи. Пейзажная живопись на сине-белом фарфоре, представленном Ван Бу, имеет панорамную композицию (рис. 2.94-2.95).



Рис. 2.94 — Фигурка династии Юань, синяя и белая фарфоровая ваза, линейный рисунок

Рис. 2.95 — Ван Бу, Цветы, птицы и пастораль, 1952 г.

(4) Композиция разделенных зон и композиция комиксов

Иллюстрации, объясняющие суть литературного произведения, отличаются от картин в традиционном смысле, и у них есть свои особенности и своя область применения. Они должны четко отражать три элемента романа: персонажей, сюжет и окружающую среду. Характеры героев, динамика сюжета и особенности окружающей среды играют чрезвычайно важную роль в такой композиции. В полиграфических иллюстрациях сюжетная линия развивается с течением времени, противоречия и конфликты между персонажами постепенно трансформируются. Следовательно, как выбрать репрезентативные сюжеты и художественно обобщить их, показав сложные, постоянно меняющиеся взаимоотношения героев, вот главная проблема, которую необходимо решить при создании полиграфической иллюстрации. Цзиндэчжэньский сине-белый фарфор заимствует и впитывает метод обработки изображений в иллюстрации, использует композиционный прием деления площади и концепцию комиксов для организации различных графических пространств в керамике, чтобы изображение было целостным и непрерывным.

В декоре сине-белого фарфора преобладает композиция, построенная на принципах гравюр и иллюстраций, часто встречается использование линий для сегментирования пространства. При изображении сцен с участием персонажей

пространство картины разделяется зданиями для формирования обособленных зон, где рисуются разные эпизоды. Если взять в качестве примера тарелку из сине-белого фарфора «Сказки о западной комнате», созданную в период правления Канси из династии Цин, то на картине здание в китайском стиле делит пространство на области — внутреннюю и внешнюю. Персонажи внутри и снаружи принадлежат каждый своему пространству, но они также связаны. Этот прием, расширяющий многослойность изображения, стал классическим при создании декоративной композиции (рисунка) из сине-белом фарфоре (рис. 2.96-2.97).



Рис. 2.96 — Иллюстрация из книги «Сказки о Западной комнате», конец правления династии Мин (XVI век)

Рис. 2.97 — Тарелка из сине-белого фарфора с изображениями персонажей и историй из книги «Сказки о западной палате», период правления Канси из династии Цин (1662-1722 гг.) , собрание Музея искусств Метрополитен, Нью-Йорк, США

Поскольку иллюстрации должны быть связаны друг с другом по времени, чтобы отразить полную сюжетную линию, необходимо использовать метод композиции комиксов. Он позволяет показать разные пространства и сюжеты на одной картинке, обеспечивая связность истории. Собственно, это и является важной особенностью метода композиции комиксов, который наглядно представлен в оформлении вазы с рисунками из «Сказок о западной комнате», созданной в период правления Канси из династии Цин. Ее поверхность разделена на несколько зон в соответствии со стилевыми особенностями. Разные

изображения представляют разные сюжетные темы, но в конечном итоге образуют законченную историю (рис. 2.98).



ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

1. Цзиндэчжэньский сине-белый фарфор развивался более 700 лет, и его материалы, технологические процессы и украшения постоянно совершенствовались. Чтобы удовлетворить эстетические потребности различных социальных классов в Китае и на зарубежных рынках, пришлось преодолеть ограничения, связанные с закупкой дорогих кобальтовых материалов из других стран и исследовать новые источники этого вещества, необходимого для создания красящего пигмента. Технологию обработки кобальта постоянно улучшали, снижая затраты на производство, и учились создавать предметы, отвечающие требованиям чужих рынков.

2. Появление новых декоративных техник изменило ситуацию, оформление перестало сводиться к нанесению синего узора на белый фон, что расширило возможности для развития традиционной китайской керамики.

3. Вдохновленный философскими идеями конфуцианства декор сине-белого фарфора является не только эстетическим выражением, но и наглядным руководством по традиционному этикету. «Функционализация церемониальной системы» и «практичность, служащая порядку» в оформлении керамики соединяют философские концепции и дизайнерские методы, превращая абстрактные идеи в конкретные элементы дизайна. Это показывает, что философская мысль повлияла на дизайн сине-белого фарфора, вышла за рамки и практичности, и чистой эстетики, превращая изделия в материальные носители генов цивилизации.

4. Влияние даосской философии на декоративное оформление и формообразование сине-белого фарфора по своей сути является системным переходом от созерцания природы к созданию материи. Философская идея простоты определяет цветовые характеристики керамического узора, а стратегия сочленения воображаемого и реального (порождения пустоты и полноты) влияет на дизайн художественного пространства росписи на фарфоровых изделиях.

Философская идея единства природы и человека и внимания на "естественности" расставляют приоритеты в художественной концепции оформления сине-белого фарфора и бионическом дизайне его форм. Это показывает, что естественная эстетика данного вида керамики отнюдь не случайна и находится под влиянием системного мышления, присущего даосской философии. В результате мы получаем четырехмерную структуру, состоящую из:

- Вычитания цвета (откажитесь от красивых и ярких цветов и стремитесь к простому эффекту традиционной китайской пейзажной живописи),
- Пространственной негативной формы (влияние философских идей Лао-цзы о «существовании и небытии» и «сосуществование воображаемого и реального» на «пустой» композицию сине-белого фарфора),
- Выражения художественной концепции (нет строгих требований к моделированию, внимание уделяется выражению художественной концепции образа),
- Морфологической бионики (философская идея "единства человека и природы" вдохновляла древних на подражание природным объектам и природным формам), раскрывает глубокую связь между философией даосизма и создания сине-белого фарфора.

5. В декоре сине-белого фарфора имеет место отсылка к религиозным мотивам. Она представляет собой трансформацию символов веры в узор на керамике. Сохраняя первоначальное значение священных символов, древние мастера превращали их в украшения, обладающие художественной ценностью, с помощью инновационных для своего времени композиционных приемов и техник.

6. Зарубежные культуры и концепции оказали влияние на это удивительное ремесло. В результате многие декоративные мотивы, появившиеся в разные века и в странах, удаленных друг от друга на тысячи километров, преодолели границы пространства и времени и соседствуют на одном изделии. Исламская, европейская и японская культуры изменили традиционное китайское оформление и композицию сине-белого фарфора, что привело к появлению инноваций в создании данного вида керамики. Как сказал китайский антрополог Фан Лили:

«Культурные элементы Востока и Запада теперь присутствуют в украшении фарфора, и этот взаимный обмен повлиял на цзиндэчжэньский сине-белый фарфор, сформировав таким образом новый декоративный стиль» [158, pp. 174].

7. Изучение методов создания узоров и композиции на традиционном сине-белом фарфоре имеет огромное значение с точки зрения исследований и оценки культурного наследия, художественных инноваций в области керамики и современного дизайна в целом. Символизм, визуальный каламбур и ассоциация, метафора и организованная гармония передают абстрактные концепции, философские идеи и сформировавшиеся социальные ценности посредством конкретных образов, которые наполняют культурным значением решения художников и дизайнеров. Многозначность образов через композицию узора может быть преобразована в стратегически насыщенное смыслами сочетание элементов декора. Четыре метода композиции традиционного сине-белого фарфора усиливают его тематическое выражение, создают различные уровни визуального восприятия и обеспечивают визуальное сопровождение сюжетных линий. Одновременно с этим декор изделий обеспечивает эстетическое наполнение среды существования человека и устанавливает связи его психологических реакций с глубокими мировоззренческими концепциями.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЦЗИНДЭЧЖЭНЬСКОГО СИНЕ-БЕЛОГО ФАРФОРА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Сине-белый фарфор — бесценное богатство, накопленное в Китае за тысячи лет. Это декоративно-прикладное искусство объединяет китайскую традиционную и мировую культуры. Такое единение позволило создать разнообразие узоров и художественных форм, которые стали вдохновением для современного дизайна и художественного творчества, придав им самобытный национальный оттенок и эстетическую ценность. С 2014 года Китай выступает за всемерное развитие национальной культуры, активное участие в международном культурном обмене и расширении своего влияния. Это является насущной необходимостью для дальнейшей эволюции страны [159, pp.120-121] .

В настоящее время китайские художники и дизайнеры активно обновляют свои творческие концепции, исследуя все больше техник декора, росписи и методов дизайна. Они интегрируют в свои произведения мультикультурные элементы и вовлекаются в различные области современного дизайна, стремясь сделать искусство изготовления цзиндэчженьского сине-белого фарфора частью мировой культуры, дизайна и моды.

3.1 Инновации в материалах и технологиях декорирования

3.1.1 Инновации в материалах

В период существования Китайской Республики (1912-1949 гг.) кобальтовым материалом в основном служил промышленный оксид кобальта. Он стал основным красителем, который использовали в производстве сине-белого фарфора. Оксид кобальта — одноцветное химическое вещество, и не имел оттенков. Природная кобальтовая руда, которую использовали в производстве старинного сине-белого фарфора, помимо оксида кобальта содержала оксид

марганца и оксид железа. Поскольку химический состав старинных натуральных пигментов сильно отличается от современного искусственного варианта, цвет, получаемый в итоге при изготовлении изделий из фарфора, также разнится.

После Китайской Республики широко используются два вида пигментов. Первый — природные кобальтовые материалы, которые в основном производятся в регионах Хаосю и Цзянси в провинциях Юньнань и Чжэцзян. Второй — искусственно созданные кобальтовые материалы, которые максимально приближены к традиционным по цвету. В соответствии с потребностями клиентов мастера-керамисты могут приготовить разные виды пигментов из кобальтовой руды и металлических элементов, взятых в определенной пропорции, а затем провести многократный пробный обжиг для достижения идеального оттенка, соответствующего традиционным кобальтовым материалам. Из интервью, которое автор взяла у Чжан Тао, преподавателя кафедры керамической промышленности Цзиндэчжэньского керамического университета, стало известно, что если нужно добиться эффекта фиолетового в синем цвете, как в период правления Цзяцзина из династии Мин, следует в кобальтовый материал добавить большое количество марганца. Если требуется получить чистый синий цвет, как в период правления Канси из династии Цин, надо использовать оксид кобальта. А если необходимо создать эффект сине-белого фарфора с черными вкраплениями кристаллов, как делали во времена династии Юань, потребуется оксид или двуокись железа.

Расположенный в Цзиндэчжэне магазин глазури «Пей Ин Тянь», основанный в 1930 году, занимается разработкой и продвижением кобальтовых материалов различных цветов и сегодня является основным поставщиком пигментов в городе. В настоящий момент существует около 50 видов кобальтовых материалов, разработанных компанией «Пей Ин Тянь». Технические специалисты глазурного цеха «Пей Ин Тянь» обновили традиционный метод приготовления синих и белых пигментов. Они рассчитали необходимую формулу оксида металла, изучив цветовую гамму кобальтовых материалов, а затем создали необходимые синтетические аналоги в соответствии с рецептом, который является стабильным и простым в использовании. Это может удовлетворить потребности

крупномасштабного производства.

На рисунке ниже показаны некоторые пигменты, произведенные в глазурном цехе «Пей Ин Тянь», и их цвет после обжига (таблица 20).

 «Канцян № 2», имитация кобальтового материала раннего периода Канси и периода правления Цяньлуна из династии Цин.	 «Канцян № 1», имитация кобальтового материала середины правления Канси и Цяньлуна из династии Цин.	 «Кобальтовый материал № 20», имитация кобальтового материала времен поздней династии Цин и ранней Китайской Республики.
 «Фан № 6», имитация кобальтового материала времен Китайской Республики.	 «Династия Цин № 1», имитация кобальтового материала периода правления Гуансюй из династии Цин.	 «Фан № 80», имитация кобальтового материала времен Китайской Республики.

Таблица 20 — Некоторые кобальтовые материалы, приготовленные в глазурном цехе «Пей Инь Тан», и их цвет после обжига

3.1.2 Инновации в технологиях декорирования

Искусство создания сине-белого фарфора имеет долгую историю. Благодаря проведенным исследованиям и найденным при археологических раскопках предметам можно установить, что оно появилось во времена правления династии Тан, сформировалось в конце правления династии Юань, достигло расцвета при

династии Мин и постепенно ослабло в период правления Юнчжэна из династии Цин. На протяжении тысячелетнего развития уровень художественного дизайна керамики постоянно повышался. В наши дни техники росписи и декора совершенствуются и подвергаются воздействию инноваций, в следствии чего оказывают большое влияние на сине-белый фарфоровый стиль ар-деко.

Традиционное декорирование сине-белого фарфора представляет собой идеальную закрытую систему, единую и стандартизированную, в то время как сейчас для украшения керамики используются различные комплексные процессы, что позволяет продемонстрировать существующую идеологию и концепцию дизайна нашей эпохи.

(1) Комплексное применение различных процессов декорирования керамики

Комплексное применение процессов декорирования керамики основывается на законе формальной красоты и производственном принципе керамической технологии. Используются различные декоративные техники и производственные процессы: сравнение текстур, выбор материалов, глазурирование, окрашивание, обработка грязью, нанесение цветной глазури и сочетание материалов, что позволяет поднять красоту выражения керамического искусства до уровня эстетики.

Комплексное применение различных современных технологий декорирования керамики включает в себя следующие методы:

- Сочетание высокотемпературной цветной глазури и технологии декорирования;
- Сочетание различных качеств глины, шликера и техник росписи;
- Сочетание сине-белого фарфора и кинцуги (кинцуги — это японское искусство реставрации керамических изделий).

За последние 20 лет специалисты из Цзиндэчжэня неоднократно проводили исследования и испытания, которые помогли им определить соотношение компонентов и подходящую температуру обжига для 56 традиционных цветных

глазурей. На этой основе было последовательно разработано более 100 видов высокотемпературных цветных глазурей. Таким образом, современный сине-белый фарфор имеет более широкие возможности для сочетания с цветной глазурью [160, pp.110]. Представленная ниже картина нарисована автором в соответствии с пожеланиями заказчика. Для ее создания использовано сочетание шести цветов глазури и подглазурной росписи.(рис. 3.1)



Рис.3.1 — Сочетание высокотемпературной цветной глазури и технологии декорирования сине-белого фарфора в процессе создания картины.

В последние годы в дизайне керамических изделий широко используется сочетание различных текстур глины, шликера и техник росписи фарфора синими и белыми красками. Шликер — это разновидность керамического сырья с низким содержанием железа и высоким содержанием алюминия, которое играет важную роль в создании современной керамики с ее уникальными характеристиками [161, pp.152]. Процесс декорирования состоит из четырех этапов. Сначала на заготовку из черной или желтой глины равномерно наносится слой белого шликера. Затем на нем с помощью кобальтового материала создаются узоры. Далее поверхность равномерно распыляется прозрачной глазурью. И, наконец, изделие подвергается обжигу при высокой температуре. Предметы, для украшения которых используется этот декоративный процесс, имеют деревенскую эстетику. На рис.3.2 показана творческая практика автора, сочетающего использование

шликера с техникой росписи фарфора синими и белым красками.



Рис.3.2 — Творческая практика сочетания использования шликера с техниками росписи фарфора синими и белыми красками.

Исторически кинцуги был самой значимой техникой реставрации керамики, но теперь он используется дизайнерами и художниками-керамистами в качестве творческого способа в процессе создания произведений керамического искусства. Цель мастера заключается уже не в ремонте изделия, а в воссоздании практичной формы в соответствии с определенной дизайнерской концепцией. Отдельно взятые осколки фарфора полируются, соединяются и покрываются золотой пудрой в соответствии с присущими им различными формами, толщиной, цветом, рисунком поверхности, текстурой и так далее. В результате получают произведения, которые объединяют в себе красоту изделия, выполненного мастером золотого декорирования, дарят осколкам фарфора новую жизнь и придают им эстетическую значимость. Такой дизайн является устойчивым, экологичным и воплощает современное представление о прекрасном. (рис. 3.3)



Рис.3.3 — Бокал из сине-белого фарфора, бренд «Элегантная жизнь», город Цзиндэчжэнь.

(2) Техника «применение аппликации из бумаги»

После 50-х годов XX-го века мастера Цзиндэчжэня освоили процесс аппликации для создания узоров на изделиях из сине-белого фарфора. Эта техника, также называемая деколь, стала широко использоваться, изменив традиционный метод ручной росписи [162, с. 194]. В 1957 году специалисты из Цзиндэчжэня успешно разработали подглазурную сине-белую фарфоровую бумагу для аппликаций, которая позволила новым способом наносить изображение на керамику и по сравнению с ручным рисованием повысила эффективность работы в 50 раз. В 1976 году сотрудники Народного фарфорового завода города Цзиндэчжэнь сконструировали машину для печати на сине-белой бумаге в цветочек DT400-2. Получаемые с ее помощью наклейки могут передавать пять основных уровней интенсивности синего цвета: самый густой («тоу-нун»), менее густой («эр-нун»), средне густой («чжэн-нун»), средне светлый («чжэн-дань»), светлый с тенью («ин-дань»). Они известны с давних времен, когда была освоена традиционная техника «разделения воды». Получается, что бумага для декора позволяет добиться эффекта «чернил пяти цветов» [68, pp. 115]. (рис.3.4)



Рис.3.4 — Процесс нанесения подглазурной аппликации из бумаги

В 2021 году специалисты усовершенствовали традиционную бумагу для наклеек, которая используется в декорировании сине-белого фарфора. Была улучшена технология трафаретной печати, появились высококачественные керамические пигментные чернила. Начали использовать новые материалы, процессы и технологии, а также печать, заготовки, глазурь, фарфоровые краски и обжиг, что позволило производить новый тип высококачественной аппликационной бумаги для сине-белого фарфора и заменить ей низкосортные аналоги. В результате была решена проблема массового серийного производства данного вида керамики с сохранением высокого качества продукции [163, pp. 53].

Существует несколько разновидностей деколи: межглазурная и подглазурная.

Если для декорирования используется **подглазурная аппликация**, то узор сначала создают на бумаге, а затем переносят его на глиняную заготовку, которая обжигается. Можно выделить два способа такого декорирования. При первом бумага нужна для создания контура рисунка, который отпечатывается на глиняной заготовке, а затем пустоты между линиями заполняются вручную. При втором способе рисунок целиком создается на бумаге для наклеивания, а потом переводится на глиняную заготовку, нужды в дополнительном раскрашивании от руки не возникает.

Суть подглазурной деколи заключается в том, что сначала с помощью специальной машины на волокнистую хлопчатобумажную бумагу наносится пигмент. Затем заготовку обрабатывают водой, создавая ровный слой. После чего бумага стороной с рисунком наклеивается на влажную поверхность. На

оборотную сторону снова наносится вода. На последнем этапе медленно отрывают наклейку, и изображение, которое было на бумаге, оказывается на глиняной заготовке (рис. 3.5).



Рис. 3.5 — Производственный процесс нанесения подглазурной деколи

Процесс нанесения **межглазурной аппликации** заключается в наклеивании бумаги с рисунком на глиняную заготовку, покрытую прозрачной глазурью. После того, как изображение переводится на основу будущего фарфора, сверху наносится еще один слой прозрачной глазури. В результате декор оказывается между двумя глазурованными слоями. Затем изделие обжигается при высокой температуре.

Техника аппликации из бумаги делает поверхность посуды более разнообразной и интересной. Рисунок получается четким и красочным, его целостность и аккуратность лучше сохраняется. Это значительно повышает эффективность производства повседневного сине-белого фарфора, снижает его себестоимость и удовлетворяет потребности массового потребительского рынка. Таким образом, самым большим прорывом в современной технологии декорирования является то, что процесс нанесения деколи на бумагу заменил традиционную ручную роспись.

Таким образом мы видим, что мастера, создающие цзиндэчжэньский сине-белый фарфор, постоянно совершенствуют технику росписи: от «разделения воды» до «разбрызгивания чернил», от классической подглазурной росписи до

межглазурной, от ручной работы к технике удаления синевы и аппликации, от создания рисунков с помощью лишь кобальтового материала до комплексного использования различных веществ. Благодаря постоянному развитию было создано множество стилей декорирования сине-белого фарфора, что сделало его своего рода эталоном в керамическом искусстве. Несмотря на минувшие столетия и имеющиеся достижения, процесс росписи сине-белого фарфора все еще находится в стадии постоянного развития, совершенствования и изучения.

Инновации в технологиях росписях

(1) Техника «росписи между глазурью»

В XXI веке в росписи сине-белого фарфора появились разнообразные тенденции. Мастера экспериментировали с новыми техниками, постепенно изобретая большое количество интересных ремесленных приемов. Один из них — межглазурная роспись.

Суть приема заключается в том, чтобы сначала нанести прозрачную глазурь на глиняную заготовку, затем поверх сделать изображение, а после нанести еще один слой прозрачной глазури, чтобы рисунок оказался между двумя ее слоями. При нанесении изображения на прозрачную глазурь создается эффект размазывания, как при рисовании на китайской рисовой бумаге. Эта техника выходит за рамки древней подглазурной росписи. Как вы можете видеть из рисунка ниже, есть разница между техникой межглазурной росписи и под глазурью (рис. 3.6).

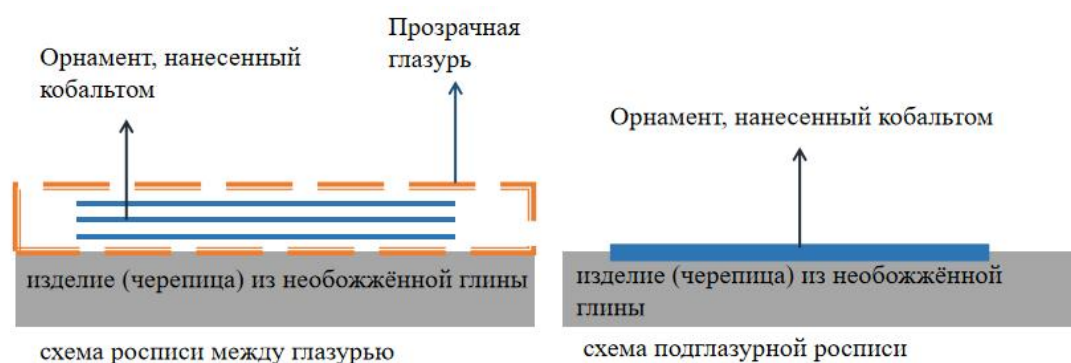


Рис. 3.6 — Схема межглазурной росписи и схема подглазурной росписи

Техника межглазурной росписи стала важным методом декорирования современного цзиндэчжэньского сине-белого фарфора. Ее придерживаются многие авторитетные мастера. Один из них Ян Бин, профессор Цзиндэчжэньского керамического университета. Картины этого мастера на сине-белом фарфоре отличаются эффектом виньетирования цвета, что формирует её собственный уникальный художественный стиль (рис.3.7-3.9).



Рис.3.7 — Процесс росписи сине-белого фарфора профессором Ян Бинем
(фото автора)

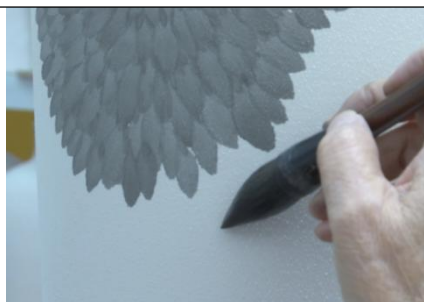


Рис. 3.8 — Профессор Ян Бин рисует на первом слое прозрачной глазури (фото автора).

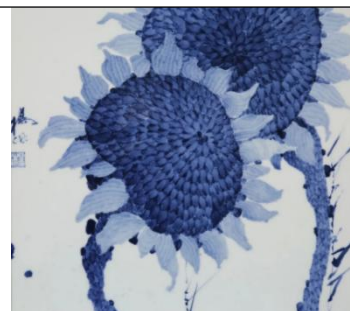


Рис. 3.9 — Ян Бин, «Голубое солнце», 75*75cm, 2016 г.

(2) Техника «удаления синевы»

Техника удаления синевы пришла в керамику из других видов искусства: гравюры и лаковой миниатюры. Внедрение этих двух техник в создание росписи по сине-белому фарфору также является новаторской инициативой. Процесс рисования заключается в том, чтобы сначала использовать техники "разделения воды" и "разбрызгивания чернил" по глине, чтобы нарисовать на ней свой собственный идеальный рисунок. Затем на тонкий слой кобальтового материала наносится многослойность рисунка способом "отбраковки" с помощью

разделочного ножа. Ло Сяохун, профессор Цзиндэчжэньского университета керамики, который в своих работах использует именно эту технику (рис. 3.10-3.11), сказал в интервью: «В традиционном искусстве создания сине-белого фарфора кисть является неотъемлемым инструментом рисования. Большинство керамических изделий имеют роспись, основанную на техниках китайской живописи, из-за чего зритель легко впадает в «эстетическую усталость». Я использую ножи вместо кистей. Техника гравировки позволяет создать стиль росписи, который отличается от традиционного сине-белого фарфора» (Интервью автора, публикуется впервые).



Рис.3.10 — Ло Сяохун, профессор Керамического университета Цзиндэчжэнь, творческий процесс (фото автора)

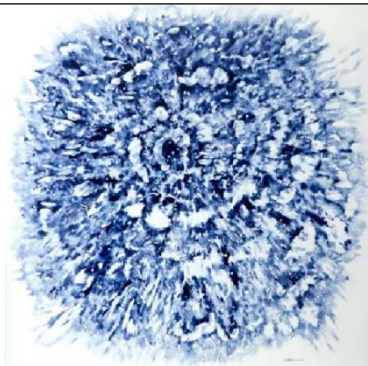


Рис.3.11 — Ло Сяохун, Пейзаж Цзяннани, 125*110 см, 2016 г.

(3) Техники росписи с комплексным использованием различных материалов

В последние годы техники и материалы для росписи сине-белого фарфора становятся все разнообразнее, что предоставляет художникам-керамистам более широкое пространство для творчества и самовыражения. Современный китайский гончар Ган Даопу известен комплексным использованием множества разных материалов, это растительная камедь, спирт, соль, масло и моющие средства. В процессе обжига они вступают в различные химические реакции с глазурью и кобальтом, из-за чего его картины отличаются многообразием декоративным эффектами. В интервью Ган Даопу сказал: «Мой сине-белый фарфор — это в основном результат исследования материалов: глины, кобальта, глазури и творческих способов повышения выразительности живописи. В традиционной

росписи по сине-белому фарфору времен династий Юань и Мин использовались преимущественно техники рисования линий и «разделения воды». К началу правления династии Цин мастера, занятые изготовлением сине-белого фарфора, научились создавать эффект «пяти цветов чернил», но они делали это в соответствии с традиционными техниками росписи и производственными процедурами. А я в своих росписях по сине-белому фарфору стараюсь использовать различные материалы и прибегаю к методу проб и ошибок, чтобы открыть больше возможностей для развития декора из сине-белого фарфора». (рис.3.12-3.13)

 Рис. 3.12 — Процесс росписи сине-белого фарфора цзиндэчжэньским художником-керамистом Ган Даофу (фото автора)	 Рис. 3.13 — Гань Даофу, «Абстрактные голубые цветы», декор сине-белого фарфора, созданный с использованием соли, масла и других материалов, 60*60см, 2016 г.
---	--

3.2 Стилистические характеристики и особенности дизайна современного сине-белого фарфора

Современное искусство изготовления сине-белого фарфора — это субъективный выбор людей, сделанный под влиянием эстетики текущей эпохи. Как однажды сказал Николай Гаврилович Чернышевский, перемены времени и развитие общества естественным образом приведут к большим изменениям в формах и методах выражения произведений искусства. Это необходимо, чтобы

приспособиться к изменениям в общественных эстетических тенденциях и эстетической психологии того времени [164, pp. 77-78].

Начиная с 80-х годов XX века и Китай, и Запад постепенно сформировали свои собственные совершенные системы и оказали широкое влияние друг на друга. По мере усиления глобализации в сфере искусства взаимодействие между двумя культурами становится все более частым. Вот почему западные эстетические идеи, художественные стили и формы, такие как реализм и абстракция, проникают в Китай [165, pp.8-9]. Зарубежное духовное руководство оказало важное воздействие на китайское искусство, превратив стилизованное оформление, свойственное для местных традиционных ремесел, в эмоционально выразительное художественного творчества. Экспрессия керамической росписи уже не просто украшение, а важный инструмент, используемый художниками и дизайнерами для воплощения своих мыслей и эмоций. Современный сине-белый фарфор появился и развивался на этом фоне под влиянием столкновения нескольких культурных и художественных идеологий, связанных с росписью фарфоровых панно, инсталляциями, скульптурами и так далее. Постепенно они получили признание художников в качестве креативных медиа, применяемых при создании данного вида керамики, которую производят таким образом, чтобы она отражала национальный стиль и одновременно была разнообразной.

С этой точки зрения развитие искусства сине-белого фарфора можно свести к двум аспектам:

- Трансформации концептуального выражения;
- Разнообразие презентаций.

Например, работа Лу Пинчана, президента Цзиндэчжэньского университета керамики, под названием «Китайский мастер № 42 — ценитель сокровищ» (рис. 3.14). Тут автор использует современное искусство изготовления сине-белого фарфора как отправную точку и сочетает его со скульптурными инсталляциями. Так он создаёт уникальный стиль и внешний вид. Эта группа артефактов отражает восприятие традиций и современности в сопоставлении их ценности. На

фотографии мы видим стену с современными сине-белыми фарфоровыми вазами, расставленными на полках. В центре находятся три фигуры, изображающие ценителей сокровищ. Эти фигуры можно рассматривать как образы самого художника. А длинный стол перед ними заставлен старинным сине-белым фарфором и скульптурами разных эпох. Лу Пинчан использует свой личный образ в композиции, воплощая идею внутреннего диалога. Сравнивая традиционный и современный сине-белый фарфор, он выражает собственные взгляды на изменения времени и индивидуальные размышления об истории и культуре.



Рис. 3.14 — Лу Пинчана, «Китайский мастер № 42 - ценитель сокровищ», размер стола: 2850 см × 960 см × 60 см, размер полки: 7510 см × 180 см × 250 см

В то же время, благодаря научно-техническому прогрессу и развитию общества, образ жизни современных китайцев претерпел огромные изменения, что сказалось на дизайне продукции. На первый план вышли ускорение темпа и повышение эффективности. Эпоха в своем развитии породила множество проблем, которые отразились на людях. Приведем характерный пример: сталкиваются два подхода – импульсивный и утилитарный [165, pp.9]. Ментальность, сформированная традиционной культурой, резко контрастирует со стремительностью, которую привносит модернизация. При этом любая традиционная культура, если позволить себе поддаться ее очарованию, способна подарить спокойствие [166, pp.159].

Вот почему в условиях, когда ритм жизни все более интенсивный, люди тяготеют к возвращению традиционной культуры и единению с ней. Эта тяга сказалась на всех категориях дизайна, включая керамический, и привела к тому, что внимание сконцентрировалось на скрытой функции изделий, то есть на

культурной природе их дизайна. Функция может быть явной, то есть фактической, и неявной — культурной и эстетической. Цель людей, приобретающих предметы из керамики, не ограничивается желанием использовать их по утилитарному назначению, а во многом заключается в том, чтобы обратить внимание на смысл жизненных ритуалов. Изделия, способные удовлетворить этот запрос, стимулируют покупательское поведение.

Традиционные керамические изделия содержат скрытые элементы духовного толка, связанные с историей, культурой, обычаями народа, эстетическим вкусом, фольклором, социальной системой и религиозными верованиями. Существует два основных способа привнести культурную коннотацию в керамику. Во-первых, применить ее к элементам дизайна, которые могут распознаваться органами чувств и определяться в качестве культурных символов. Это материалы, из которых изготовлено изделие, его форма, нанесенные в качестве украшения узоры, их цвета и другие элементы современного дизайна, способные стать метафорой. Дизайнер Се Хуэй отметил, что традиционные изделия ручной работы, как выражение традиционной культуры, имеют определенные культурные коннотации и элементы, которые могут демонстрировать их собственное культурное очарование [167, pp.335]. При разработке неявных функций дизайнеры Конг Юйсинь и Тан Хонгянь абстрактно преобразили культуру застолья и свадебную культуру и внедрили дизайн керамической посуды и чайных сервизов, чтобы явно выразить знания и культурные коннотации [168, pp.121-123].

В качестве примера рассмотрим чайный сервиз «Радость мужа и жены» из сине-белого фарфора от Kong Yuxin (рис. 3.15). В его оформлении использован традиционный узор в виде веточек, символизирующий постоянство в любви. На первом плане изображены визуально более привлекательные красные китайские иероглифы «Си» 《喜》 и «Ле» 《乐》. Слово «Си» и красный цвет в традиционной китайской свадебной культуре — это символы благоприятности и праздника. Дизайн, разработанный брендом Kong Yixing, не только демонстрирует

неповторимое очарование сине-белого фарфора, но и по-новому интерпретирует традиционную китайскую свадебную культуру: наследует ее основы, но интерпретирует с помощью современных методов дизайна.



Рис.3.15 — Чайный сервиз Кун Исина «Радость мужа и жены» из сине-белого фарфора.

Следует отметить, что обращение к культуре — это не просто возвращение исконной формы, но и органическая интеграция традиционных культурных элементов в современную эстетику. Мастера сначала должны изучить и понять основы, а затем использовать один или два традиционных элемента в качестве отправной точки для разработки дизайна, в котором те будут гармонично сочетаться с современными жизненными концепциями, новыми материалами, научными и технологическими процессами, а также другими факторами. Важно, чтобы, невзирая на инновации, изделия сохраняли классический стиль, а восприятие культуры соответствовало как современным эстетическим требованиям, так и требованиям реально существующего внутреннего и международного рынка.

Присущий современности динамичный и эффективный образ жизни заставляет потребителей уделять больше внимания практическому назначению продукции. В атмосфере стремительности высок спрос на удобную и быструю еду, что, в частности, влияет на дизайн посуды из керамики. Например, производители начали выпускать специальную посуду для блюд быстрого приготовления. Часто

встречаются емкости большого диаметра, с широкой горловиной и крышкой, дизайн которых облегчает процесс готовки и отлично подходит для выпечки.

Хотя функциональность сейчас в приоритете, мастера уделяют пристальное внимание тому, чтобы она сочеталась с красотой, и их изделия могли удовлетворить как практические, так и эстетические потребности потребителей. Если взять в качестве примера чайные сервизы, то мы увидим принципиальную разницу между традиционными и современными концепциями. Люди в XXI веке постоянно спешат. Они не готовы проводить много времени за чайными церемониями, как делали их предки. Для них важна мобильность, а значит, чай они берут с собой и пьют его в офисе во время работы. Поэтому, если чайная посуда имеет слишком большой размер и состоит из множества элементов, она им не подходит. Порожденная спросом, появилась новая концепция практичного и гуманизированного дизайна.

На фотографии ниже показан комбинированный чайный сервиз, разработанный дизайнерами Jingdezhen product. Он предназначен для заваривания и питья чая и максимально прост в использовании. Его многослойный дизайн отвечает разнообразным потребностям современников. Такой посудой можно пользоваться дома, а можно брать ее с собой на прогулку, в офис или в путешествие. (рис. 3.16)



Рис. 3.16— Чайный сервиз «Chunma Home Tea Life» из сине-белого фарфора, дизайнер Ли Чун Му

Сейчас на дворе эпоха быстрого развития и эффективности, одной из характеристик которой также является интеллектуальность. Это создает спрос на так называемую интеллектуальную продукцию. Познакомимся с таким понятием, как интеллектуальный дизайн взаимодействия. Под данным термином подразумевают метод проектирования, сочетающий в себе современные технологии и дизайн и обеспечивающий взаимодействие между человеком и продуктом с помощью научно-технического прогресса [169, pp.152]. Искусство сине-белого фарфора веками впитывало в себя все тенденции, появлявшиеся в разные исторические периоды, не остался в стороне и интеллектуальный дизайн взаимодействия, под которым в данном случае следует понимать сочетание технологий, культуры и личного поведения.

В качестве примера рассмотрим индукционный ночник из сине-белого фарфора, спроектированный цзиндэжэньскими дизайнерами (рис. 3.17). Он состоит из трех частей: абажура с высоким коэффициентом пропускания света, светодиодного энергосберегающего источника света и «умной» операционной системы. Часть абажура создается из тонкого фарфора, что делает его легким, как крылья цикады. Для достижения такого результата требуется обработать глиняную заготовку толщиной 4-5 мм таким образом, чтобы ее размер стал равен 1 мм. В настоящее время это можно сделать только в Цзиндэжэне [170, pp.62]. Для ночника выбирают светодиодные лампы, отличающиеся высокой яркостью, низким энергопотреблением и длительным сроком службы. Интеллектуальная «начинка» изделия дает возможность управлять лампами синхронно через Wi-Fi и Bluetooth, а также переключать освещение в соответствии с требуемой атмосферой. Внешний дизайн ночника вдохновлен орхидеями, которые умело воплощают красоту природы в изделия и повышают его эстетическую ценность. «Умные» керамические светильники способны повысить культурную ценность коммерческого помещения и сделать дом более уютным и красивым.



Рис.3.17 — Ночник из сине-белого фарфора с интеллектуальным датчиком, разработанный дизайнером продукции из Цзиндэчжэня.

Сине-белый фарфор сегодня применяется не только в дизайне интеллектуальных ламп и фонарей. Его используют в аудиосистемах, которые отвечают требованиям рынка благодаря своему простому и стильному внешнему виду, небольшим размерам и высокой функциональности. Важный аспект — хорошая акустика. Такие аудиосистемы сочетают в себе эстетику керамики, интеллектуальные технологии и понимание современного стиля жизни и открывают инновационный путь для разработки актуальных культурных и технологических продуктов. Примером могут служить две керамических колонки из сине-белого фарфора, разработанные дизайнерской компанией «Jingde Porcelain Ming fang», которыми можно управлять синхронно через Wi-Fi и Bluetooth. Преимущества керамической аудиотехники заключаются в высокой термостойкости, водонепроницаемости, простоте очистки и более качественной передаче эффекта тяжелых басов. По сравнению с аудиосистемой из алюминиевого сплава, керамическая аудиотехника имеет то преимущество, что толщина пластины не поддается деформации [171, pp.82]. В декоре колонок используются традиционные узоры, состоящие из изображений водорослей, рыб, цветов и веточек. Они упрощены и отвечают требованиям современной эстетики. Одним из новшеств является сочетание керамической аудиосистемы и кофейной чашки, что позволяет наслаждаться музыкой в любое удобное время. (рис. 3.18)



Рис. 3.18— Две колонки из сине-белого фарфора, разработанные дизайнерской компанией «Jingde Porcelain Ming Fang».

Быстрый экономический рост в 50-60-х годах XX века заложил фундамент для того, чтобы люди во многих странах мира начали жить в достатке и стали вспоминать элегантность и богатство прошлых эпох, которые противоречили принятой в их время функциональности. Кроме того, накопилась усталость от типового дизайна [172, pp.54]. Требования к нему перестали сводиться исключительно к удовлетворению физиологических потребностей и реализации материальных функций. Люди все больше внимания уделяли эстетическим, культурным, духовным и личностным элементам, в том числе в керамике. В 80-90-х годах XX века этот спрос окончательно сформировался, что заставило мастеров задуматься о цели дизайна, то есть о том, что тот должен удовлетворять персонализированные и гуманизированные потребности потребителей. Известный японский дизайнер Кашива Сато считает, что «дизайн — это практическая деятельность, которая затрагивает сердца людей» [164, pp.78]. То есть, продукты, ориентированные на конкретную целевую аудиторию и ее потребности, вызывают более сильный эмоциональный отклик и лучше удовлетворяют чувство сопричастности потребителей.

Персонализация, как концепция, используемая в создании керамической или любой другой продукции, принципиально отличается от серийного выпуска товаров как в восприятии потребителей, так и в объемах производства. В эпоху Интернета, когда сетевая информация перманентно обновляется и обогащается, креативные методы проектирования и персонализированные дизайнерские

решения все больше ценятся промышленностью. В то же время способы разделения труда и сотрудничества в современном обществе сильно изменились, запрос отдельных личностей на независимость и уровень индивидуализма с каждым годом все выше, в связи с этим бизнес-модель, подходящая социуму нового поколения, перешла от руководства потребителями к производству товаров в соответствии с их пожеланиями, от масштабирования к персонализации и кастомизации, что предъявляет все более серьезные требования к навыкам и концепциям дизайнеров [173, р.56]. Например, дизайн кофейных чашек Starbucks из сине-белого фарфора, которые показаны на фотографии выше, сочетает в себе традиционные для данного вида керамики элементы и современную кофейную культуру (рис. 3.19). Получаются изделия, которые отличаются культурным богатством и соответствуют эстетическим тенденциям начала XXI века. В дизайне кофейных чашек классические элементы, типичные для сине-белого фарфора, подобраны в интересных творческих комбинациях и деформированы, что создает уникальный визуальный эффект. Современные элементы декора, к которым надо отнести гигантскую панду и логотип Starbucks, а также особенности керамики, отвечают индивидуальным требованиям потребителей.



Рис.3.19 — Дизайн кофейной чашки Starbucks из сине-белого фарфора

3.3 Методы и принципы дизайна современного сине-белого фарфора

Являясь древним и уникальным видом деятельности, производство сине-белого фарфора несет в себе историю, культуру и эстетические устремления человечества. В наши дни художественный дизайн керамики продолжает вбирать в себя новые веяния, интегрируя в традиционное для Китая ремесло современные технологии и инновационные концепции, демонстрирует большое разнообразие и широкие перспективы развития. Дизайнеры и художники-керамисты XXI века применяют на практике различные методы и принципы проектирования, что создает хорошую теоретическую и практическую основу для продвижения новшеств и развития художественного дизайна керамики. Это, в свою очередь, повышает качество продукции и увеличивает спрос.

Как сочетать традиционные элементы с современными дизайнерскими концепциями, создавать произведения керамического искусства с учетом особенностей времени и культурных коннотаций, предлагать новые идеи и методы для актуального дизайна керамики, а также продвигать инновации и развитие керамического искусства — вот проблемы, над которыми должны задуматься дизайнеры и работники керамической промышленности. Чтобы соответствовать эстетике эпохи, мастера должны понимать характеристики материалов, существующие технологии, особенности декора и другие аспекты. Необходимо умение обобщать современные методы и набор стандартизированных процессов проектирования, чтобы следовать им в ходе работы. Это, с одной стороны, повышает эффективность и способствует развитию навыков согласованно действовать в команде, а с другой — обеспечивает последовательность и координацию на этапе проектирования.

Ниже представлены общие принципы процесса разработки дизайна современного сине-белого фарфора. Чтобы задача была выполнена успешно, нужно:

- Понять рыночный спрос;
- Выделить приоритетные группы потребителей (будет ли изделие ориентировано на широкую публику или на конкретных пользователей);

- Продумать стиль дизайна и тему оформления, уточнить символы дизайна;

- Разработать модель изделия;
- Выбрать материал, рисунок, цвет, композицию и форму;
- Определить технологию декорирования;
- Создать готовое изделие.

Внешнее представление об изделии складывается из визуальных элементов, которые люди способны воспринять. Это материал, выбранный для производства, форма предмета, его функция, особенности орнамента, цвет и так далее. Все перечисленное можно назвать символами, которые в процессе создания изделия перекодирует дизайнер [174, pp.81]. Для моделирования современных керамических изделий используются традиционные элементы уникального символического языка, благодаря чему потребители получают представление о культурных символах, пробуждающих мыслительную деятельность и вызывающих эмоциональный отклик. Таким образом, важным подходом к дизайну керамики сегодня является применение в практических целях вдохновения от классики, материалов и традиционных элементов с их последующим переосмыслением в соответствии с функциональностью, структурой, формой, культурными коннотациями и так далее. Современный дизайн сине-белого фарфора включает в себя широкий спектр традиционных элементов, в том числе:

- Структурное расположение;
- Форма предмета;
- Цвет;
- Декоративные узоры;
- Благоприятный смысл;
- Фольклорные мотивы;
- Технологии ремесленного исполнения.

Хуан Ичуань, молодой дизайнер ювелирных изделий из Цзиндэчжэня, основала свой личный бренд «Yichuan Jewelry» в 2013 году. У нее хорошо получается использовать осколки старинного сине-белого фарфора в качестве основы для создания современных повседневных украшений (рис. 3.20). В дизайне Хуан Ичуаня форма изделий в основном повторяет узоры на осколках фарфора. Благодаря различиям в оттенках и орнаментах, присущим разным эпохам, каждая из ее работ уникальна и не может быть воспроизведена. Таким образом, ее творчество это не просто сочетание разрозненных элементов, традиционных коннотаций, моды разных исторических периодов и личного вкуса мастеров, но также продолжение и развитие цивилизационной тенденции к плодотворному синкретизму.

В интервью Хуан Ичуань сказала: «Держа в руках старинные фарфоровые изделия, я испытываю желание унаследовать их ценность, как эти осколки фарфора. Если не будет инноваций, они могут представлять только археологическую ценность, но уже не будут иметь эстетической и практической ценности. Сине-белые фарфоровые узоры сами по себе являются воплощением традиционной китайской культуры, и каждое украшение несет в себе свой смысл, поэтому они вдохновили меня на создание дизайна. Я сочетаю эти керамические фрагменты с современными материалами, такими как золото, серебро, жемчуг, металлы и т.д., стараюсь создавать персонализированные работы, которые обладают как национальными особенностями, так и современной эстетикой» (рис.3.21).



Рис.3.20 — Осколки сине-белого фарфора времен династии Цин, собранные ювелирным дизайнером Хуан Ичуанем (фотография автора)

 Хуан Ичуань, серия ювелирных украшений - колец «Золотые годы», 2018 г.	 Хуан Ичуань, колье, серия украшений «Цветы и полная луна», 2021 г..	
 Хуан Ичуань, колье, серия украшений «Цветы и полная луна», 2021 г.	 Хуан Ичуань, брошь, серия украшений «Цветы и полная луна», 2021 г.	 Хуан Ичуань, брошь, серия украшений «Цветы и полная луна», 2021 г.
Рис. 3.21 — Молодой дизайнер ювелирных изделий из Цзиндэчжэня Хуан Ичуань (Huang Yichuan) использует осколки древнего сине-белого фарфора для создания украшений		

В мае 2022 года китайский дизайнер ювелирных изделий Ху Линда (Hu Linda), вдохновленный сине-белым фарфором, разработал креативные украшения для Запретного города. Резкий контраст синего и белого придает изделиям свежесть, элегантность и ярко выраженный национальный характер. Поэтому цвет сине-белого фарфора используется в современном ювелирном дизайне и отлично сочетается с металлическими материалами, в результате украшения имеют нотку культурной эндемичности и современный смысл (рис.3.22).





Рис.3.22 — Серия ювелирных изделий из сине-белого фарфора, разработанная китайским дизайнером ювелирных украшений Ху Линдем

Автор данного исследования считает, что современные дизайнеры ювелирных изделий активно объединяют традиционные и современные элементы в своих работах с сине-белым фарфором. Такой подход позволяет выполнить сразу несколько задач: сохранить и усовершенствовать культурное наследие Китая, одновременно способствуя развитию рынка ювелирного дизайна в стране и придавая ему новое направление.

Цзиндэчжэньский дизайнер Чжан Лэй разработал комбинацию блюд для дим-самов «Совершенство» (рис. 3.23). В Китае ее называют «Чжань» (攪), что, согласно «Шуовэнь Цзецзы», первому китайскому словарю, составленному филологом Сюй Шэнем, жившим в эпоху правления династии Хань, в переводе означает «собирать». Такое сочетание тарелок появилось в период правления династии Мин и было популярно вплоть до образования Китайской Республики. Во время празднования китайского Нового года готовить угощение для гостей традиционно является одним из основных правил этикета, поэтому функциональная посуда, позволявшая красиво сервировать стол, всегда была необходимым атрибутом торжества. «Чжань» (攪) предназначена для фруктов, дынь и десертов, которые можно сочетать между собой или класть в разные части по отдельности. Тарелки украшены изображением уток-мандаринок, которые считаются символом семейной гармонии, крепких чувств и красоты. Дизайнер интегрировал концепции моделирования и фольклорные мотивы,

присутствующие в традиционных элементах, в дизайн с помощью современных идей.



Рис. 3.23 — Комбинация блюд для дим-самов «Совершенство», Чжан Лэй,

Цзиндэчжэн

Дизайнер из Шанхая Ян Бин (Yang Bing) позаимствовал композиционную форму многослойного декора из сине-белого фарфора, производимого при династии Юань, для создания вазы (рис. 3.24). Его подход к работе не только демонстрирует глубокое понимание традиционной китайской культуры, но и отражает инновационность классических элементов в современном дизайне. Многослойный декор — одна из отличительных черт сине-белого фарфора времен династии Юань. Эта форма композиции подразумевает расположение различных декоративных элементов на поверхности объекта в несколько уровней: тематический орнамент, вспомогательный орнамент, украшение краев и так далее. При этом вместе они создают ощущение гармонии и единства, чему способствует продуманная компоновка и плавные переходы между слоями. Позаимствовав композиционную форму многослойного декора сине-белого фарфора, типичную для времен династии Юань, Ян Бин успешно сочетает традиционные элементы с актуальными для XXI века очертаниями моделей, создавая произведения с неповторимым шармом и чувством времени. Его дизайн обогащает выразительность современных керамических изделий и предлагает новые идеи и направления для наследования и развития традиционной культуры.

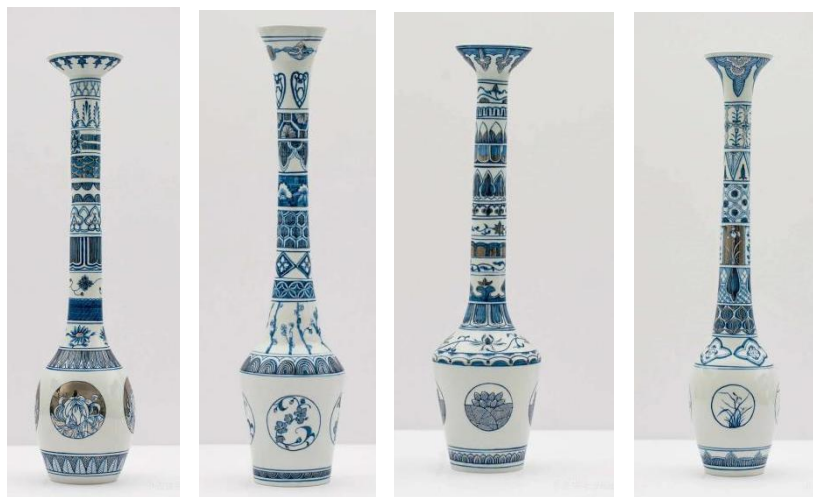


Рис.3.24 — Дизайн вазы из сие-белого фарфора, шанхайский дизайнер Ян Бин.

В настоящее время дизайн керамики вступил в новую эру, и конкуренция между предприятиями и продуктами в основном заключается в борьбе за лучший дизайн, при этом первостепенную роль играет дизайн узоров, значение которого будет только возрастать. Применение декоративной керамики с интересными орнаментами демонстрирует идеальное сочетание мастерства и практичности. Узор, нанесенный на фарфор, украшает изделие и доставляет эстетическое удовольствие людям, которые на интуитивном уровне воспринимают его значение. Таким образом, изображение на керамике служит своего рода носителем и незаметно передает заложенную в него информацию. Получается, различные стили, которые используются для создания орнаментов, не только отражают стиль самой керамики, но и показывают разницу в характерах людей и региональные особенности [174, pp.81].

Кроме того, в условиях интернационализации рынка керамических изделий и жесткой конкуренции инновационный метод изучения декоративного керамического рисунка имеет практическое значение для повышения художественного уровня изделия, его персонализации, роста экономической ценности и увеличения потребительского спроса.

После проведения исследования и анализа инновационных продуктов на современном рынке автор данного исследования считает, что прогрессивные

новшества в дизайне керамических декоративных узоров в будущем могут быть достигнуты, главным образом, с помощью следующих шести методов:

- Извлечения традиционных символов;
- Реорганизации и упрощения классических элементов;
- Создания геометрических узоров на основе точек, линий и поверхностей;
- Использования традиционных узоров, символов и декоративных элементов в различных сочетаниях;
- Создания индивидуального дизайна рисунка в соответствии с потребностями пользователя.

Извлечение традиционных символов

Это самый простой и распространенный метод культурного и творческого оформления изделий ручной работы. Он заключается в выборе репрезентативных традиционных элементов и прямом повторении символов, типичных для классических узоров, с дальнейшим украшением изделий. Этот подход предполагает разложение целого на отдельные части, которые затем используются для создания инноваций, что позволяет глубже понять суть элементов дизайна и оптимизировать их. При извлечении рисунка перед дизайнером стоит задача сохранить его естественность и подогнать извлеченную деталь для лучшего сочетания на этапе реконструкции [174, pp.81].

Суть извлечения традиционных элементов узора состоит в том, чтобы использовать его внутреннюю культурную информацию, заложенную в образной системе сине-белого фарфора, и создать форму выражения смыслов, сочетающую орнаменты и благоприятные значения с помощью семантических каламбуров, гомофонии, метафор и так далее.

С точки зрения тематики основные традиционные узоры на керамике в Цзиндэжэне можно разделить на следующие пять категорий:

1. Цветы и растения. Например, лотос, пион, хризантема, цветок сливы, лилия, орхидея, лилейник, трутовик лакированный (*ganoderma lucidum*), виноград, гранат, персик, бергамот, тыква, сосна, бамбук, слива и прочие.

2. Благоприятные животные. Такие, как драконы, фениксы, единороги, олени, лошади, тигры, львы, слоны, коровы, овцы, обезьяны, кошки, гуси, журавли, сороки, ленты, скворцы, летучие мыши, бабочки, пчелы, цапли, утки-мандаринки, куры, гуси, рыбы, креветки, крабы, улитки и другие.

3. Истории персонажей. К ним относят семь мудрецов Бамбукового леса, монаха династии Тан, изучающего Священные Писания, Восемнадцать архатов, Чжаоцзюня, вылезающего из пробки, Гуйгуцзы, спускающегося с горы, Западную комнату и прочее.

4. Пастораль и пейзаж. Например, игры детей, выпас скота, сельское хозяйство, рыболовство, шахматы, чтение «Панасоника», игра на пианино, умиротворяющие картины природы и другие.

5. Благоприятные иероглифы. Такие как «Фу» (福), «Шоу» (寿), «Лу» (禄), «Си» (喜), «Будда» (佛) и так далее.

Помимо принятой тематики для украшения изделий из сине-белого фарфора, производимых в Цзиндэчжэне, мастера часто используют некоторые общие устоявшиеся символы, в основном из списка, приведенного выше. Традиционные узоры, как правило, наносятся в большом количестве, отличаются благоприятным значением, высоким уровнем выразительности, богатством и хорошей демонстрацией форм, которые стали распространенным элементом дизайна, используемым современными дизайнерами [175, pp.158-160].

Реорганизация и упрощение классических элементов

Реорганизация и упрощение традиционных элементов — это переосмысление классических узоров, основанное на современной эстетике и практических ценностях. Этот дизайнерский метод подразумевает овладение особенностями рисунков на сине-белом фарфоре, сознательное искажение, упрощение и реконструкцию определенных морфологических характеристик благоприятного орнамента с целью сделать его более выразительным и подчеркнуть главные особенности [176, pp.53]. Большинство традиционных узоров реалистичны, сложны и используют много криволинейных элементов, что связано с формами

сельского образа жизни и эстетическим вкусом, выработанным в тесной связи с природой [177, pp.153] . Современное общество является индустриальным, его экономическая основа — промышленное производство, что во многом определяет особенности жизни и необходимую для нее форму продукта. На практике это значит некоторые сложные мотивы, типичные для декора сине-белого фарфора, не соответствуют существующей эстетике. Дизайн должен отвечать нормам, принятым сегодня, и характеризоваться простотой, незамысловатостью, меньшим количеством элементов и геометричностью композиции. В случае обращения к традиционным узорам, перед мастером встает непростая задача: не потеряв исконного смысла орнаментов упростить и скорректировать его в соответствии с визуальными привычками и психологией современных людей.

Например, часы, изображенные на рис. 3.25, можно повесить на стену или поставить на стол. В основу работы легло изображение единорога, которое можно найти на сине-белом фарфоре периода правления Сюаньдэ из династии Мин. Единорог — это символ благоприятности, продукт обожествления природных объектов, объединяющий в себе характеристики различных животных, воплощающий всеохватность искусства, означающий мир, долголетие, благословение и удачу. Он является отражением простой эстетической концепции древних людей. При разработке рисунка дизайнер обратился к абстракции и упростил изображение в соответствии с изогнутой формой и строением сидящего единорога, таким образом превратив мифическое животное в декоративный узор для центра циферблата. Кроме того, мастер прибег к упрощению расположенного по краю вспомогательного орнамента, заимствованного у традиционного сине-белого фарфора.

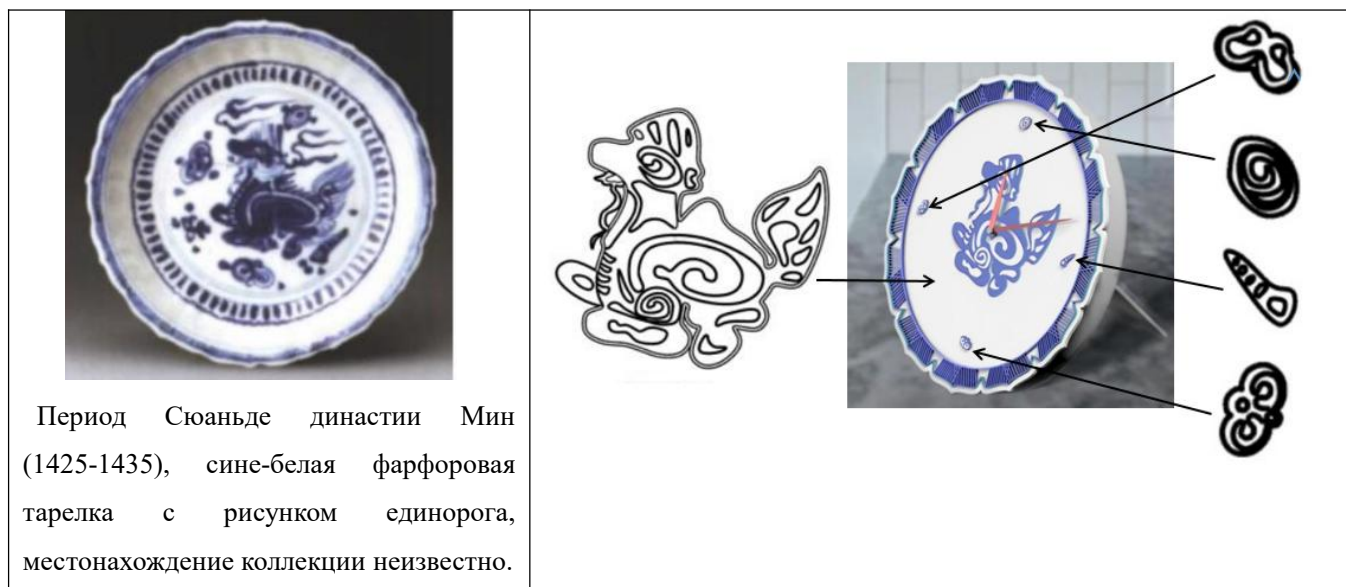


Рис. 3.25 — Часы из сине-белого фарфора, дизайнер Лян Линь Юнь

Для упрощения и реорганизации традиционных элементов необходимо выполнить следующие три шага (Схема 1):

1. Проанализировать и отобрать исходную морфологию.
2. Разобрать и извлечь элементы узора.
3. Деформировать и реконструировать выбранный узор для получения новой схемы дизайна.

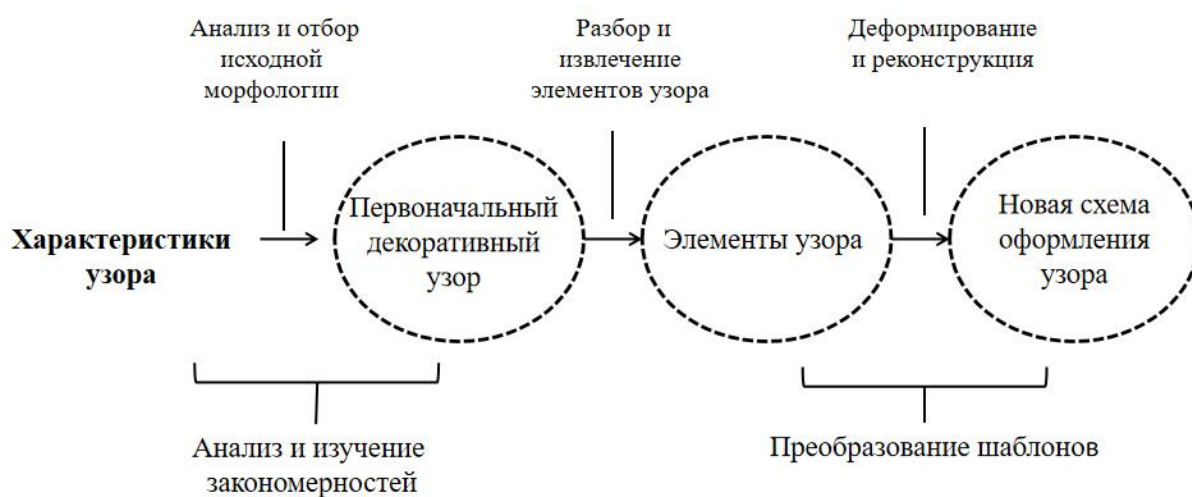


Схема 1 — Технологическая схема создания декоративного узора.

Хотя в декоре некоторых изделий преобладают традиционные узоры и тематика, чтобы лучше соответствовать эстетике современного общества,

дизайнеры отказались от плотных и упорядоченных орнаментов, упростили и разнообразили модели. Они постоянно совершенствуют, разлагают на части и рекомбинируют классические узоры, разрушая их декоративную структуру и привычные комбинации, и таким образом создают новые визуальные эффекты. Например, дизайнер цзиндэчжэньского керамического бренда «Наньшань», работая над кофейной чашкой, извлек два основных элемента, рыбу и водные растения, из изображения на банке из сине-белого фарфора времен правления династии Юань, упростил их и расположил композицию рисунка в соответствии с современным стилем (рис. 3.26-3.27). Другим примером может служить кофейная чашка, разработанная цзиндэчжэньским керамическим брендом «Xixiangism». Здесь дизайнер использовал традиционное изображение рыбы в качестве структурной основы и одновременно применил композиционный метод «Кайгуан», чтобы объединить деконструированный узор в новый (рис.3.28).



Рис.3.26 — Кувшин из сине-белого фарфора с изображением рыбы и водорослей, эпоха правления династии Юань, коллекция Музея восточной керамики в Осаке, Токио.



Рис.3.27 — Кофейная чашка из сине-белого фарфора с изображением рыбы, цзиндэчжэньский керамический бренд «Наньшань».



Рис.3.28 — Кофейная чашка из сине-белого фарфора с деконструированным изображением рыбы, цзиндэчжэньский керамический бренд «Xixiangism».

Создание геометрических узоров на основе точек, линий и поверхностей

Геометрический дизайн основан на художественных стилях русского конструктивизма, кубизма и голландского маньеризма. Точки, линии и поверхности являются основными составляющими элементами языка геометрического моделирования, с помощью которых можно формировать различные геометрические фигуры или первоначальную форму сложных объектов. Как сказал французский поэт Гийом Аполлинар (Guillaume Apollinaire (1880-1918)): «Геометрия для пластических искусств — то же, что грамматика для писателя» [178, pp.16]. Эта мысль воплощена в конкретном процессе проектирования, то есть в использовании точек, линий и поверхностей в качестве формального языка моделирования посредством изменения размера, ширины, высоты, плотности, сложности и простоты элементов, применения градации, агрегации, повторения, деконструкции, контраста и других композиционных форм, корректировки и стандартизации логического порядка, пропорционального соотношения и общей композиции различных элементов, благодаря чему достигается общий эффект лаконичного и рационального дизайна и удается избежать полностью произвольного субъективного самовыражения.

В дополнение к ручному рисованию для процесса декорирования, основанного на этом методе дизайна, зачастую используются технологии аппликации, что позволяет облегчить массовое производство. Например, в серии посуды «Blue and white», разработанной пекинской дизайнерской компанией «Studio NVH», основными декоративными элементами являются изменяющиеся линии. Благодаря пропорциональному соотношению между этими линиями, формами и общей структурой композиции в целом создается лаконичный, стандартизированный и упорядоченный дизайнерский эффект. (рис. 3.29)

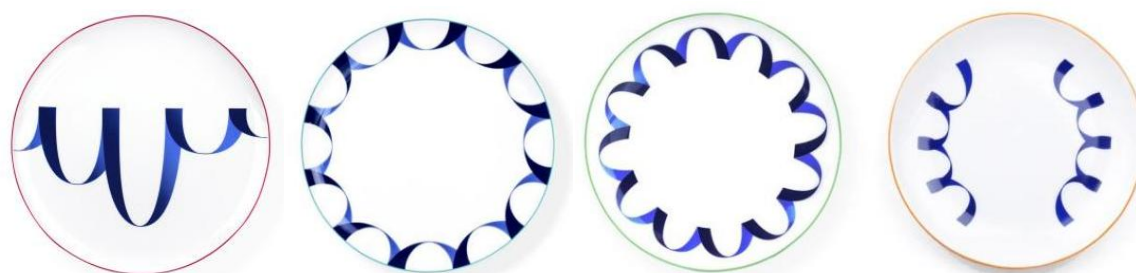




Рис.3.29 — Посуда из сине-белого фарфора с геометрическим дизайном, серия «Blue and white», пекинская дизайнерская компания «Studio NVH»

Реорганизация, упрощение традиционных элементов и создание геометрических узоров на основе точек, линий и поверхностей являются основными методами редизайна традиционных узоров сине-белого фарфора. В конкретном дизайне мастеру необходимо преобразовать и усовершенствовать выбранные элементы в соответствии с композиционной формой, законом формальной красоты и современным методом композиции, чтобы создать орнамент, отвечающий современной эстетике. (Схема 2)

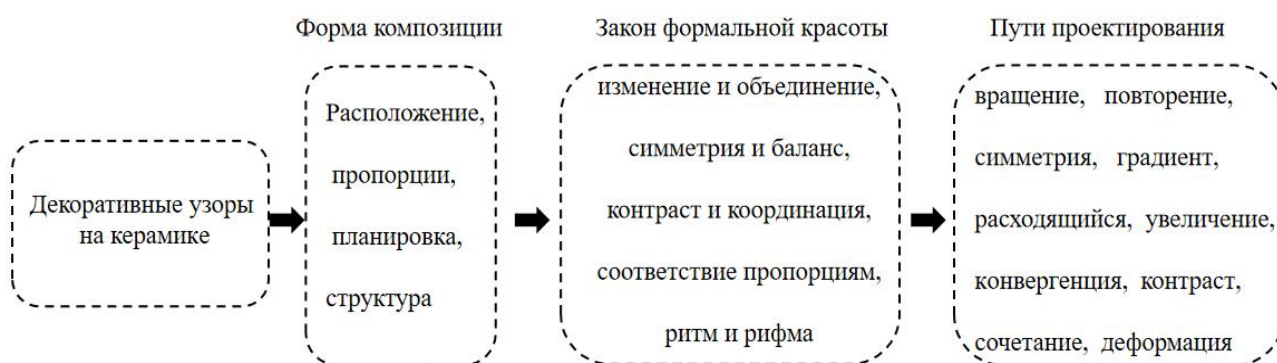


Схема 2 — Путь к преобразованию и внедрению инноваций в элементы дизайна

Использование традиционных узоров, символов и декоративных элементов в различных сочетаниях

Смешивая традиционные мотивы, символы и другие декоративные элементы, можно создать дизайн, который будет одновременно и насыщенным в историко-культурном смысле, и современным. Такое гибридное использование элементов не только обогащает конечный результат, но и способствует коммуникации и интеграции между разными культурами.

В качестве примера рассмотрим набор посуды из сине-белого фарфора, дизайн которого сочетает в себе традиционные узоры с буквами латинского алфавита. Такое оформление является новаторской попыткой показать интеграцию и столкновение восточной и западной культур. Изображения дракона, цветка сливы и гор — это обращение к китайским традициям. Они были упрощены и обрели новую жизненную силу, став более современными. Добавление к узору латинских букв отвечает потребностям интернационализации и модернизации.

Разберем получившийся дизайн более подробно. Дракон — священный символ в традиционной китайской культуре. Он олицетворяет силу и достоинство. В данном случае рисунок мифического ящера был упрощен, громоздкие детали удалены, голова и глаза увеличены, чтобы получилось современное изображение в анимационном стиле. Цветок сливы в традиционной китайской культуре входит в группу «Четыре господина» наряду с орхидеей, бамбуком и хризантемой. Он символизирует стойкость и благородство. В новом дизайне цветок сливы сохранил только основную форму лепестков и веток. Горы — типичный элемент пейзажной живописи в Китае. Они вызывают ассоциацию со стабильностью и глубиной. В декоре рассматриваемых изделий горный узор сведен к плавным линиям и геометрическим формам. Латинский алфавит — важная составляющая языка современного дизайна. Буквы органично вписаны в изображение. Они могут быть частью аббревиатуры, используемой в названии бренда, обозначением коллекции продуктов или словом, имеющим особое значение. В отличие от традиционных моделей, здесь они представлены в минималистичном, современном стиле. (рис.3.30)



Рис.3.30 — Посуда из сине-белого фарфора сделанная на заказ, дизайн-студия KARU.

Создание индивидуального дизайна рисунка в соответствии с потребностями пользователя

Индивидуальный дизайн рисунка должен отвечать потребностям пользователей. Мастеру следует разработать шаблон в соответствии с нуждами, предпочтениями и характеристиками целевой аудитории. В современном мире все больше людей отдают предпочтение продуктам, настроенным под их запрос. Согласно последним исследованиям рынка, более 50% потребителей готовы переплачивать за изделия, которые создают уникальный и персонализированный образ [179, pp.54]. Таким образом, индивидуальный дизайн, отвечающий потребностям пользователей, является важным способом создания узоров на сине-белом фарфоре. Такие узоры, как правило, уникальны, персонализированы и целенаправленны.

Существует пять основных типов пользовательских дизайнов для выкроек:

- В соответствии с внешностью пользователя;
- В соответствии с животным пользователя;
- В соответствии с предпочтениями пользователя в отношении аллюзий, видеороликов, персонажей и так далее;
- В соответствии с конкретными фестивалями и крупными мероприятиями;
- В соответствии с корпоративной культурой.

Например, в 2019 году дизайнер Гу Цзиньшэ создал под индивидуальный заказ дизайн серии посуды «Холодное сердце», взяв за основу анимационный фильм

кинокомпании «Дисней» «Холодное сердце», который нравился покупательнице (рис. 3.31). Мастер интегрировал форму замка и короны в дизайн посуды и использовал снежинки в качестве декоративных элементов, что позволило достичь баланса между декоративностью и практичностью и повысить удовольствие пользователя от процесса приема пищи. При создании персонализированного дизайна потребители прямо или косвенно участвуют в процессе проектирования, что делает более приятной покупку готового товара, который одновременно удовлетворяет их функциональным и эмоциональным потребностям.



Рис.3.31 — Посуда из сине-белого фарфора, серия «Холодное сердце», дизайнер Гу Цзинь, 2022 г.

Проведя исследование и анализ инновационных продуктов на современном рынке, автор исследования считает, что дизайн керамических декоративных узоров должен основываться на двух принципах:

1. Орнамент следует наносить в соответствии с формой, и добавиться того, чтобы композиция была завершена. Самое значимое отличие дизайна узора в керамическом декоре от графической росписи в целом заключается в том, что он выполняется на основе трехмерной формы украшаемого сосуда. Это требует, чтобы дизайн точно соответствовал форме и структуре изделия. Данное правило, касающееся соответствия тематики и формы декоративного узора, должно применяться к оформлению каждой части керамического продукта, чтобы в последствии отдельные фрагменты можно было объединить. Только в том случае,

если в итоге получилась завершенная картина, можно говорить, что результат является удачным.

2. Дизайнерам следует избегать механической трансплантации культурных элементов и вместо этого делать упор на "адаптивный перенос" культуры. В этом процессе дизайнеру сначала необходимо подтвердить соответствие между культурным значением выбранных элементов и темой дизайнерской работы, а затем "перепроектировать" эти элементы на основе современных эстетических теорий, стремясь достичь органичного слияния традиций и современности. Благодаря этому методу дизайн узоров может не только удовлетворить эстетические потребности современных людей, но и сохранить и унаследовать традиционные эстетические характеристики, что позволяет создавать дизайнерские работы с учетом времени и культурного наследия.

Метод цветового оформления изделий из сине-белого фарфора:

Цвет — это важный художественный язык, который на объективном уровне является визуальным стимулом для людей, а на субъективном влияет на их эмоции и создает различные психологические эффекты. Таким образом, можно утверждать, что символика цвета либо непосредственно стимулирует человека, либо вызывают у него косвенные ассоциации, либо отражают некие концепции и убеждения. Большинство культурных и креативных продуктов сохраняют цвет прототипа. Однако в некоторых случаях их оказывается недостаточно. Тогда для отражения нужных характеристик добавляют другие оттенки в соответствии с типом продуктов или потребительскими характеристиками аудитории. Исходя из этого, при проектировании изделий из сине-белого фарфора можно выделить два метода работы с цветом:

1. Использование традиционных цветов.
2. Изменение традиционной цветовой гаммы и внедрение новых цветовых сочетаний.

Использование традиционных цветов

Для большей части изделий из сине-белого фарфора характерны изображения, выполненные в синих и белых цветах. В статье «Применение

голубого цвета как основы традиционного китайского колорита», авторства Луань Личжи, профессора Технологического университета Хубэй, написано: «Синий и белый — классические традиционные цвета Китая» [180 pp.106]. Однако в зависимости от используемых кобальтовых материалов и применяемых процессов обжига цвет каждого конкретного артефакта будет отличаться. Например, цветовые характеристики фарфора, созданного в период правления Юнлэ из династии Мин является ярким и чистым, с небольшим или довольно выраженным фиолетовым оттенком. В то же время для узоров на керамики эпохи правления Юнчжэна типичны чистый голубой, серо-голубой и сине-фиолетовый оттенки [181, p.51]. Поэтому при определении основного цвета будущей дизайнерской работы следует сперва выделить оригинальный синий, а затем изменить его оттенок. Например, в таблице 21 автор использует технологию компьютерной обработки изображений, чтобы выделить цвет на сине-белом фарфоре в соответствии с изменением яркости цвета.

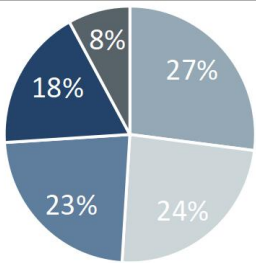
Фотографии и информация из сине-белого фарфора	Извлечение цветов	Пропорция цвета	RGB	Масштабный чертеж
 Династия Юань, сине-белая фарфоровая тарелка с рисунком рыбы и водорослей, коллекция Музея искусств Метрополитен		27% 24% 23% 18% 8%	148 168 182 204 214 217 95 126 157 35 67 106 87 99 105	

Таблица 21 — Цветовой анализ сине-белых фарфоровых тарелок был проведен с использованием технологии компьютерной обработки изображений

Посуда из сине-белого фарфора выглядит красиво в традиционном исполнении. Сине-белую гамму используют в дизайне, чтобы придать изделиям

свежесть и элегантность, однако ограничение только синим и белым цветами может создать ощущение монотонности. Поэтому, продумывая концепцию своей работы, иногда имеет смысл обратиться к другим разновидностям керамики: сине-бело-красному фарфору периода правления Сюаньдэ из династии Мин и фарфору «Дуцай» эпохи правления Чэнхуа из династии Мин.

Следует помнить, что несмотря на устоявшийся термин, сине-белый фарфор бывает не только сине-белым, но также красным, зеленым, желтым и так далее. Эти цвета широко используются в современном дизайне керамических изделий. На рис. 3.32 изображены кофейная чашка и тарелка, половина каждого изделия имеет узор, выполненный в традиционной сине-белой гамме, а вторая половина в стиле фарфора «Дуцай», что создает парадоксальный образный эффект: одно современное изделие демонстрирует широту стилового диапазона древнего искусства. Для декора дизайнер использовал синий, белый, красный, желтый и зеленый цвета. Все они насыщенные, производят сильные визуальные эффекты и передают разнообразие и красоту традиционного сине-белого фарфора.

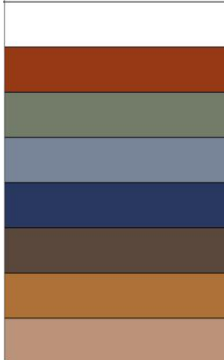
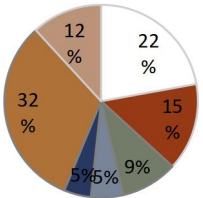
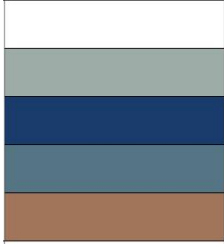
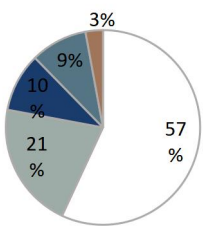
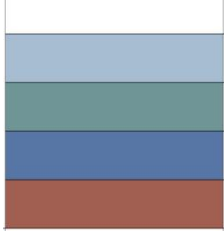
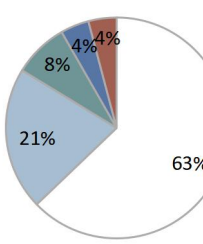


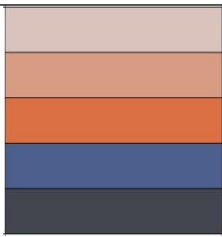
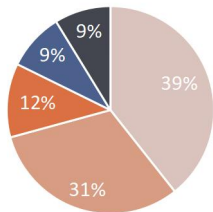
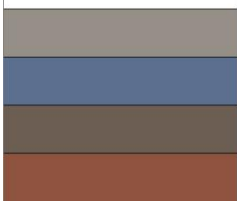
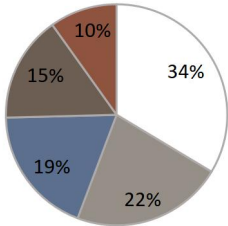
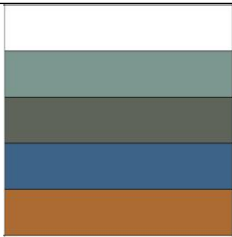
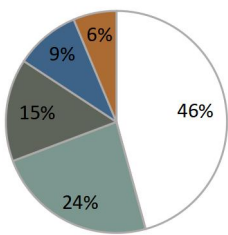
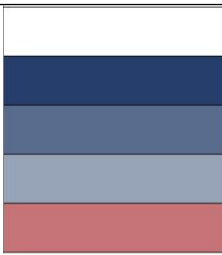
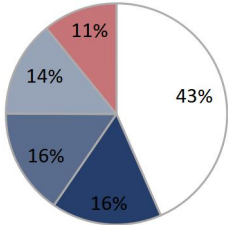
Рис. 3.32 — Сине-белая кофейная чашка «Дуцай» несимметричной формы сочетает в себе традиционный сине-белый узор с цветовой гаммой фарфора «Дуцай».

По мере развития науки и техники различные программы для рисования стали достаточно удобными, чтобы облегчить работу дизайнеров. В процессе проектирования мастер может выделить цвет, присущий различным видам традиционного сине-белого фарфора, и изменить его яркость, насыщенность и другие характеристики, а затем определить основной и вспомогательный цвета

рисунка и оттенок украшения, чтобы создать гармоничную красоту, соответствующую текущим эстетическим потребностям.

На следующем таблице 22 показано использование автором этой статьи компьютерной программы для выделения оттенков традиционных производных сине-белого фарфора в целях создания цветовой палитры, излагаются основные правила и характеристики классической цветовой гаммы. Это помогает дизайнеру думать и извлекать уроки из работы с цветом, а также повышает его эффективность, что имеет большое значение для улучшения качества проектирования.

Фотографии и информация из сине-белого фарфора	Извлечение цветов	Пропорция цвета	RGB	Масштабный чертеж
		25% 19% 15% 10% 8% 8% 7% 7%	255 255 255 150 57 21 114 124 105 120 133 152 41 56 97 91 72 61 174 113 56 174 113 59	
Династия Мин, банка с крышкой из полихромных фарфора рыбьих водорослей с рисунком, коллекция Национального музея Китая				
		57% 21% 10% 9% 3%	255 255 255 157 172 166 25 60 109 85 116 132 160 117 89	
Династия Цин, сине-белая "Дуцай" плоская бутылка с цветочным и птичьим узором, коллекция музея провинции Шаньдун				
		63% 21% 8% 4% 4%	255 255 255 167 189 210 112 149 150 88 118 165 161 95 82	

Династия Цин, сине-белая хризантема "Дуцай", пластина долголетия, коллекция Пекинского дворцового музея				
		39% 31% 12% 9% 9%	218 195 188 216 156 131 219 112 67 76 96 142 67 70 79	
Династия Цин, тарелка в форме веера в японском стиле "Имари" из синих и белых квасцов с золотым цветочным узором, коллекция Нанкинского музея				
		34% 22% 19% 16% 10%	255 255 255 150 143 135 92 111 143 108 94 83 143 84 63	
Династия Цин, картина с персонажами в японском стиле "Имари", сине-белая фарфоровая тарелка, коллекция художественного музея Цзиндэчжэнь.				
		46% 24% 15% 9% 6%	255 255 255 123 151 143 95 100 91 61 99 137 171 107 51	
Династия Цин, сине-белая тарелка "Дуцай" с изображением персикового журавля-долгожителя, Коллекция музея керамики Цзиндэчжэня				
		43% 16% 15% 14% 11%	255 255 255 37 62 108 90 108 142 151 164 184 198 116 119	
Династия Цин, сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью с изображением красного персика, коллекция Национального музея Китая				

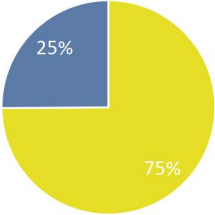
		75% 25%	231 222 40 92 123 166	
Династия Цин, сине-белая фарфоровая тарелка с девятью персиковыми узорами на желтой глазури, собранная Нанкинским музеем.				

Таблица 22 — Цветовой анализ сине-белых фарфоровых тарелок был проведен с использованием технологии компьютерной обработки изображений

Изменение традиционной цветовой гаммы и внедрение новых цветовых сочетаний

Разрабатывая цветовую гамму сине-белого фарфора, можно либо продемонстрировать его классическое очарование, либо попытаться изменить традиционные цвета и ввести их новые сочетания в свой дизайн, чтобы создать более современное и инновационное изделие. Например, цзиндэчженьский художник-керамист Чжан Пэн в своей серии работ «Пересечение» использовал синий в качестве основного цвета, нанес на него несколько золотистых узоров или линий и взял цементно-серый оттенок в качестве фона. В результате получился одновременно спокойный и великолепный, традиционный и современный визуальный эффект. (рис. 3.33)



Рис.3.33 — Чжан Пэн. Серия «Пересечение»

Практический опыт автора и анализ работ других дизайнеров показывают, что при извлечении традиционных цветов, изменении традиционных цветовых схем и введении новых цветовых сочетаний следует учитывать следующие принципы дизайна:

1. Сохранение общей гармонии. При внедрении новых цветовых сочетаний необходимо, чтобы цветовая гамма керамических изделий была согласована. Это позволит избежать «визуального шума» и слепящего эффекта. При подборе цветов необходимо полностью учитывать взаимосвязь между их оттенками, яркостью и насыщенностью для достижения сбалансированного впечатления единства [182,pp. 192].

2. Четкое определение основного и второстепенного. Это важный принцип композиционного решения в целом и использования цвета в декоре керамических изделий, в частности. При подборе цвета требуется достичь соответствия между основным и вспомогательным цветами, чтобы первый подчеркивал тематику изделия, а второй — основной цвет. Следует помнить, что доля основного цвета на изображении должна занимать более 60% пространства, а доля второстепенных цветов вместе не должна превышать 40% [182,pp. 193].

3. Учет технологических ограничений. Процесс производства сине-белого фарфора имеет определенные ограничения в выборе и сочетании цветов. Их следует учитывать на этапе проектирования, чтобы в итоге цветовое решение дало желаемый эффект. Например, образование цветной глазури в основном зависит от высокой температуры, но из-за присутствия в глазури большого количества оксида металла в качестве красителя она обладает сильной нестабильностью в процессе обжига, поэтому часто бывает трудно добиться сочетания с подглазурной росписью в традиционной дровяной печи. В настоящее время появление электрических и газовых печей позволяет художникам более точно контролировать параметры обжига фарфора, такие как время, температура, давление и влажность, что обеспечивает не только стабильность цвета цветной глазури, но и удовлетворяет специфические требования к сине-белым фарфоровым изделиям в цветной глазури с точки зрения цвета и композиции [183, pp. 66].

Подводя итог можно сказать, что цветовое оформление изделий из сине-белого фарфора является очень важным. Благодаря разумному подбору оттенков создаются разнообразные и персонализированные сочетания, что делает роспись более богатой и инновационной, пространство для разработки керамических новинок расширяется [174, pp. 81].

Современный сине-белый фарфор вышел за рамки просто посуды, его концепция в традиционном смысле больше не сводима к реализации в керамических материалах. Данный вид керамики превратился в китайский визуальный символ, который активно используется в разных сферах: дизайне одежды, продуктовых упаковках и так далее. Благодаря этому современный дизайн приобретает культурную окраску и эстетическую концепцию.

С 1952 по 2020 год известные модельеры в стране и за рубежом продолжали изучать элементы сине-белого фарфора, чтобы использовать его узнаваемость, популярность и обширный историко-художественный багаж для продвижения своих разработок. Как видно из приведенной ниже таблицы 23, за последние 70 лет классические декоративные элементы цзиндэжэньской керамики (включая узоры, цвета, композиции и формы) часто появлялись на подиумах в разных странах.

год	1952 г.	1984 г.	2005 г.	2010 г.	2017 г.	2022 г.
Бренд или дизайнер	Бренд Диор (Dior)	Бренд Шанель (Chanel)	Бренд Роберто Кавалли (Roberto Cavalli)	Дизайнер Го Пей	Бренд Heaven Gaia	Дизайнер Го Пей
тип одежды	Длинная юбка	Вечернее платье	Вечернее платье	Длинная юбка	Длинная юбка	Вечернее платье, костюм
орнамент	Переpleт-енный лотос	Узор из цветов пиона	Изображение дракона, узор из цветов пиона и из банановых листьев	Переpleт-енные цветы, морской узор, орнамент из китайских иероглифов "回".	Переpleт-енные цветы, морской узор	Изображение дракона, переpleт-енные цветы, морской узор, изображение феникса

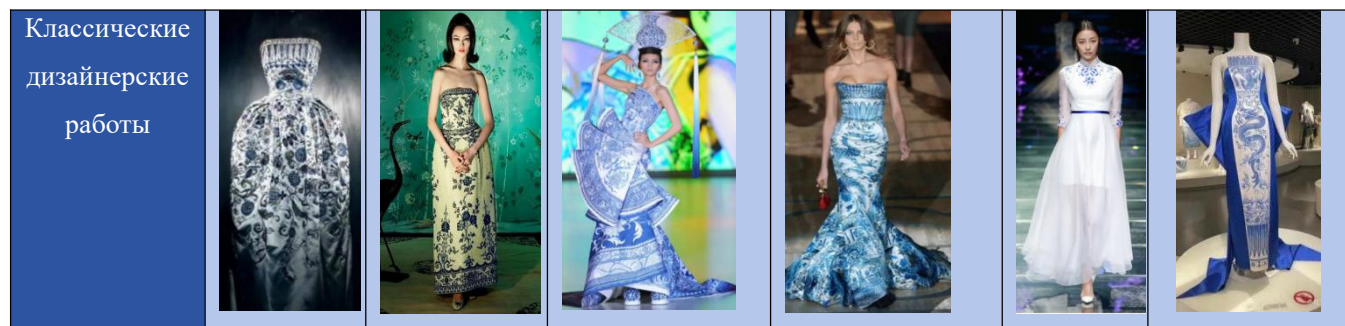


Таблица 23 — Использование традиционных элементов декора сине-белого фарфора в дизайне женской одежды высокой моды

Другой пример - упаковка известного китайского ликерного бренда с более чем 4000-летней историей, на которой изображены узоры с мотивами пионов и лотосов в стилистике, характерной для росписи сине-белого фарфора. В традиционной китайской культуре «пион» — это символ богатства, благоприятности и праздника. А «лотос» несет в себе ассоциацию с чистотой и неподкупностью. Кроме того, лотос звучит как хэ"和, что также может означать гармонию и совершенство. Дизайнеры компании «Fenjiu» используют современные формы композиции, чтобы рационально расположить эти узоры и максимально подчеркнуть значение каждого (рис. 3.34). Винные бутылки оформляются мастерами из Цзиндэчжэня от руки с использованием китайских каллиграфических иероглифов «Фэн» (汾) и «вино» (酒), поэтому не существует двух абсолютно идентичных бутылок с полностью одинаковыми надписями. Другими словами, каждая бутылка «Qinghua Fenjiu» представляет собой уникальный продукт, обладающий коллекционной ценностью, что возводит ее в ранг произведения искусства (рис. 3.35). В 2005 году дизайн упаковки бренда «Fenjiu» был удостоен Лондонской международной премии за лучшие визуальные эффекты.



Рис. 3.34 — Китайский бренд «Fenjiu», дизайнер — гончар Ван Цзунъяо, 2004 г.

Рис. 3.35 — Цзиндэчжэньские мастера пишут на корпусе бутылки слова "Фэн"(汾) и "вино"(酒)

В 2022 году дизайн упаковки бренда «Fenjiu» обновили, а ее форма и декоративная тематика изменились. Новая упаковка открывается слева и справа, как складной веер, и внутренняя сторона соединяется двухслойным складным веером, на поверхности которого нанесено изображение «Вечеринка у извилистого ручья»¹⁴. Если с упаковки убрать верхний слой, можно увидеть знаменитое стихотворение Ван Сичжи «Предисловие к коллекции Ланьтин» (рис. 3.7).

Чтобы разобраться, в чем тут суть, немного углубимся в историю. 3 марта 353 года н.э. Ван Сичжи, каллиграф династии Цзинь, пригласил 42 высокопоставленных чиновников и знаменитостей провести мероприятие «Вечеринка у извилистого ручья», которая должна была пройти в месте под названием «Ланьтин». Там он написал всемирно известное стихотворение «Предисловие к коллекции Ланьтин» [184, pp. 156-168]. С тех пор изображение «Вечеринка у извилистого ручья» стало популярным, передается из поколения в поколение и часто встречается в декоре сине-белого фарфора, созданного в эпохи династий Мин и Цин (рис. 3.36).

¹⁴ «Вечеринка у извилистого ручья» (кит. 流觴曲水/曲水流觴; пиньинь: liúshāngqūshuǐ) — это старинный китайский обычай, согласно которому участники собираются у извилистого ручья и сочиняют стихи в ожидании, когда к ним подплывут чаши с рисовым вином. Он был популяризирован Ван Сичжи и датируется 353 годом. Стихи, сочиненные на таких мероприятиях, были включены в знаменитую работу Вана «Лантинцзи сюй» [185].

Дизайнер «Fenjiu» взял рисунок «Вечеринка у извилистого ручья» и ассоциированное с ним стихотворение за основу и интегрировал их в дизайн упаковки ликера. Он использовал культурную общность декоративной тематики и корпоративной культуры для персонализации продукта, и выстроил свою маркетинговую стратегию с упором на национальные особенности. Это создало вокруг бренда особую атмосферу и на подсознательном уровне сделало продукт менее коммерческим. (рис. 3.37).



Рис. 3.36 — Курильница для благовоний из сине-белого фарфора, декорированная изображением «Вечеринка у извилистого ручья», период правления Чунчжэня из династии Мин (1628-1644 гг.)



Рис. 3.37 — Дизайн упаковки «Цинхуа Фэнцзю» в 2022 году

3.4 Современные масштабные изделия из сине-белого фарфора, предназначенные для общественных помещений

С течением времени объекты из сине-белого фарфора стали применяться в публичных художественных пространствах как традиционная форма самовыражения, что соответствует творческой концепции современного развития

искусства и эстетической концепция жизни людей XXI века. Можно утверждать, что это знаковая тенденция городского строительства и девелопмента эпохи [186, pp. 52].

В то же время, с быстрым развитием науки и техники, применение сине-белого фарфора в оформлении крупномасштабных общественных пространств также стало включать научно-технические элементы. Например, после появления виртуальной реальности (VR), дополненной реальности (AR) и других инноваций стало возможно оценить и прочувствовать художественное очарование сине-белого фарфора можно благодаря визуализации структуры декора. Важную роль играют интеллектуальные инсталляции из сине-белого фарфора. Они способны меняться в зависимости от окружающей среды и поведения человека, уровень взаимодействия повышается и интерес к общественному пространству возрастает.

В 2023 году Гонконгский музей искусств (HKMOA) провел выставку под названием «Страна чудес — виртуальный мир императора Цзяцзина», чтобы показать особенности восприятия керамики во времена этого правителя из династии Мин, который использовал сине-белый фарфор для создания своей идеальной сказочной страны. На выставке были представлены сотни изделий из керамики того периода. Все они входили в коллекцию гонконгского магазина «Хуайхайтан». Помимо собственно экспозиции посетители могли посмотреть интерактивные инсталляции и окунуться в захватывающий мир цифровых медиа, которые переносят зрителей в сказочную страну чудес императора Цзяцзина.

В иммерсивном пространстве цифровых медиа дизайнер использовал технологию мультимедийного отображения, чтобы оживить декоративные узоры на сине-белом фарфоре с помощью света, тени и музыки (рис.3.38). Интерактивная инсталляция с сенсорным экраном позволила гостям мероприятия самим принять участие в волшебной трансформации. Нужно было лишь положить руки на экран, и узор начинал меняться. Такой подход помог лучше понять историю, стоящую за орнаментами давно минувшей эпохи (рис.3.39).

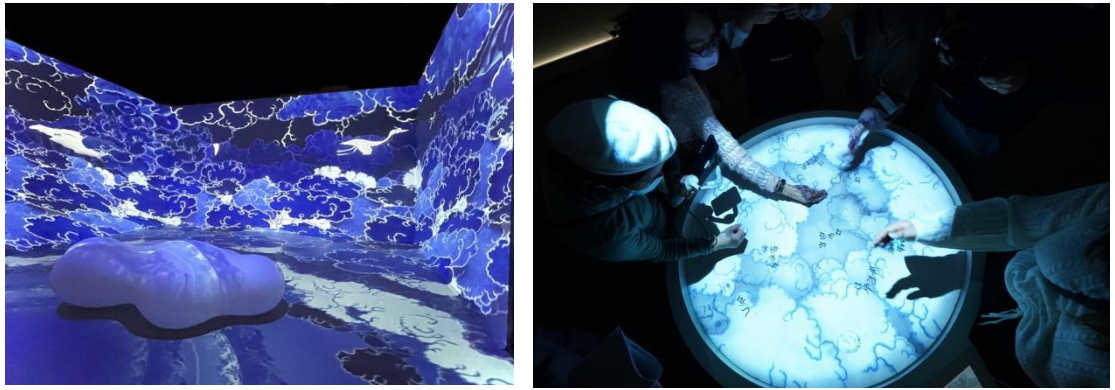


Рис. 3.38 — Цифровая медиа-галерея на третьем этаже Гонконгского художественного музея (НКМА), Китай.

Рис. 3.39 — Интерактивные инсталляции с сенсорным экраном.

Фарфоровые панно и посуда — это уникальный вид искусства, который широко используется в дизайне современных общественных пространств. В настоящее время многие ремесленные мастерские в Цзиндэчжэне начали создавать крупномасштабные фарфоровые панно размером 130×300 см с использованием ручной технологии [187, р. 34]. По сравнению с обычными строительными материалами, керамические элементы не только дарят людям возможность испытать наслаждение от соприкосновения с прекрасным, но и формируют экологичную и здоровую среду обитания. В частности, сочетание масштабных керамических росписей способствует их архитектурному преобразованию, привносит больше гуманизма и естественности в окружающую обстановку [188, pp. 157].

В качестве примера рассмотрим использование элементов из сине-белого фарфора в торговом комплексе Wanda, расположенном в Наньчане, провинция Цзянси, Китай. Цзянси — родина прославившейся на весь мир керамики. Множество факторов повлияло на то, что подобный декор появился в Nanchang Wanda shopping mall. Среди них региональные культурные особенности, стремление к архитектурной эстетике, интеграция традиций и коммерции, инновационная концепция дизайна.(рис. 3.40)



Рис. 3.40 — Торговый комплекс Wanda shopping mall в городе Наньчан, провинция Цзянси, Китай

Торговый центр Wanda в городе Наньчан, провинция Цзянси, Китай, был достроен в 2016 году, его общая площадь составила 190 000 квадратных метров [189, с.330-332]. Форма здания была разработана известной британской дизайнерской компанией «Stufish» (рис.3.41), а оформлением занимался Хэ Бинцин, декан Цзиндэчжэньского университета керамики (рис.3.42). Архитектор Марк Фишер (Mark Fisher) сказал: «В основе нашего дизайна лежат криволинейные формы и китайские орнаменты, что делает его похожим на скульптурное произведение искусства» [190].



рис. 3.41 — Марк Фишер (Mark Fisher), архитектор торгового центра «Wanda».

рис. 3.42 — Хэ Бинцин, профессор Цзиндэчжэньского университета керамики, дизайнер внешнего оформления торгового центра «Wanda».

Комплекс состоит из 29 различных кувшинообразных форм. В общей сложности для его экстерьера разработан 21 комплект архитектурных украшений,

каждый из которых основан на традиционных китайских узорах [191]. Комплекты включают разные узоры, отличные по темам. Среди них «больше, чем каждый год», «богатство и процветание», «дракон и феникс приносят удачу», «сорока на ветвях сливы», «долголетие» и так далее. Для реализации художественной части проекта использована панорамная композиция. Дизайнер одновременно сочетает классический узор с архитектурной формой и координирует узоры на разных зданиях между собой.

В следующей таблице показаны узоры и аллегорические выражения, которые встречаются во внешнем оформлении «Wanda» (таблица 24).



Изображение «Феникс, играющий с пионом»

В традиционной китайской культуре существует два значения такого рисунка. Согласно одному из них, феникс — это царь птиц, а пион — царь цветов. Игра с участием двух царей имеет интересный смысл: сто птиц поздравляют друг друга, и все процветает. Второе значение изображения — благословение молодоженов на благополучную и богатую жизнь в гармонии друг с другом.



Изображение «Шаг за шагом движение вверх»

1. Увенчанный короной. Это традиционный китайский благоприятный узор. На изображении петух в короне и цветок в форме петушиного гребня. «Корона» и «чиновник» — омонимы, «корона на короне» означает «чиновник на чиновнике» — символ продвижения по службе. 2. Цветочная бабочка Цинчунь. Бабочка — символ счастья, любви и свободы. А бабочка вместе с цветами используется для обозначения счастливой жизни.



Изображение «Сорока на ветвях сливы»

Сорока в Китае является символом удачи и благоденствия. Слива в древности была известна как первоцвет и символизировала пять благословений: радость, счастье, долголетие, удача и мир. «Сорока на ветвях сливы» означают приход весны, благоприятность, праздник и удачу.



Изображение «Богатство и процветание»

На рисунке изображены пионы, гранатовые деревья и лотосы. Изначально он просто описывал пышную растительность. Теперь это метафора энергичного развития и процветания компании.



Изображение «Счастье и долголетие»

В традиционной китайской культуре персики считаются символом долголетия и часто используются для поздравления пожилых людей с пожеланием здоровья и долголетия. Значение и символика тыквы многогранны: (1) Китайское произношение слова "тыква" - "Ху Лу". "Ху Лу" созвучно с "Фу", означающим счастье, а "Лу" обозначает богатый, поэтому тыква означает пожелание удачи и богатства; (2) Будучи даосским символом, тыква также имеет значение для здоровья и долголетия; (3) Тыква состоит из двух одинаковых частей, поэтому она также символизирует семейную гармонию; (4) Тыква растет пышно, и на стебле может вырасти много тыкв, что символизирует полный дом потомков, сотню сыновей и тысячу внуков, множество потомков и множество благословений. Поэтому сочетание персика долголетия и тыквы символизирует долголетие, счастье и процветание многих поколений.



Изображение «Благость Дракона и Феникса»

В традиционной китайской культуре дракон — это царь зверей, а феникс — царь птиц. Вместе они символизируют взаимодополняемость и соответствие божественности, что подразумевает гармонию Инь и Янь.

Таблица 24 — Узоры, встречающиеся во внешнем оформлении торгового комплекса «Wanda», и их аллегорическое выражение.

Панно из сине-белого фарфора на железнодорожном вокзале в Нанкине, Китай, имеет длину 18 м и высоту 2,4 м. При его создании использовалась технология подглазурной росписи, позволившая воспроизвести природные пейзажи древнего города Нанкин и его исторические достопримечательности. На одном изображении мавзолей Мин Сяолинь, мавзолей Сунь Ятсена, Каменный

музей, резба времен Шести династий, Западный сад особняка Небесного царя Поднебесной Тайпинов, Президентский дворец, Ворота Чжунхуа, Каменный город, храм Конфуция, Юхуатай, телебашня, башня Юэцзян, Памятник пересечению реки, Мост через реку Янцзы и другие тринадцать памятных мест. Композиция полна взлетов и падений, форма рисунков проста, а их цвет яркий, что в полной мере отражает как сам горный пейзаж, так и гуманистическую атмосферу древнего города Нанкин. (рис.3.43)



Рис.3.43 — Панно из сине-белого фарфора на железнодорожном вокзале в Нанкине, Китай.

Картина китайского художника-керамиста Чжу Легэна «Тройное царство

цветов» — это не только масштабная пространственная художественная инсталляция, но и инновационная попытка интегрировать декоративно-прикладное искусство сине-белого фарфора в общественное пространство, которое представляет собой независимое двухуровневое помещение высотой 6 метров и площадью 100 квадратных метров (рис.3.44). По его периметру развешаны многочисленные панели из сине-белого фарфора размером 20х32 см. При смене ракурса они дают интересный визуальный эффект благодаря зеркальным стенам и полам. Для надежной подвески фарфоровой тарелки к синей бархатной леске добавлена стальная проволока, что гарантирует безопасность изделия и посетителей, а также создает красивые условия для осмотра.

На этой арт-сцене отношения между произведением искусства и аудиторией претерпели огромные изменения. Люди перестали быть пассивными зрителями. Теперь они активные, ищущие самовыражения участники художественного процесса, которые являются его неотъемлемой частью.

Цель данного проекта заключается в наследовании прекрасных китайских традиций, изучении возможностей их выражения в современных художественных формах и представлении широкой публике в виде произведений искусства, чтобы люди могли осознать значение исконной культуры и присущих ей навыков в области инноваций [192, pp. 10].

Масштабная пространственная художественная инсталляция «Тройное царство цветов» была представлена в Национальном музее искусств и ремесел Китая и Музее нематериального культурного наследия Китая в июле 2023 года.

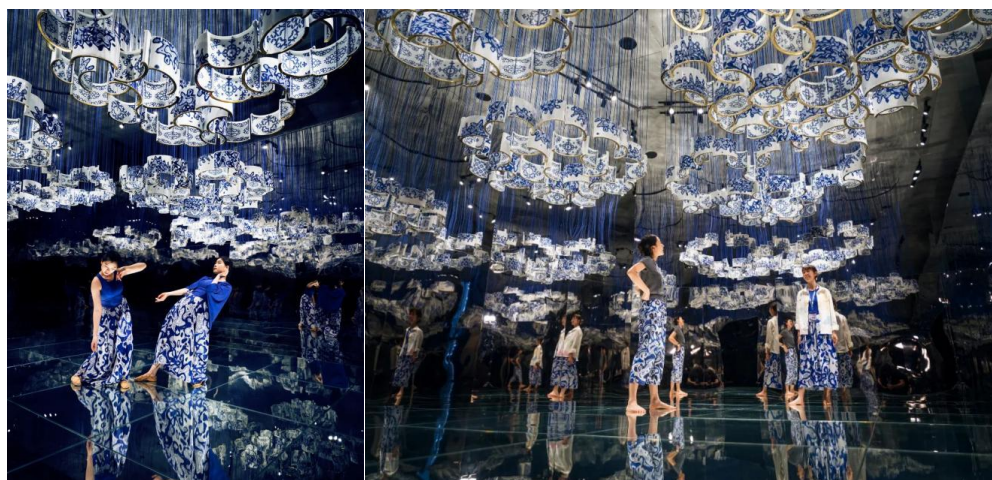


Рис.3.44 — Масштабная пространственная художественная инсталляция
«Тройное царство цветов», художник-керамист Чжу Легенг.

Станция «Аньфэн» 4-й линии Наньчанского метрополитена стала популярной достопримечательностью благодаря своему уникальному дизайну, созданному с использованием сине-белого фарфора. Керамика здесь сочетается с пейзажной живописью (рис.3.45). Вместе они демонстрируют очарование традиционного китайского искусства. Цветочный узор на колонне выполнен в виде мозаики, отражающий эффект которой усиливает многослойность и трехмерность рисунка, что делает колонну важным визуальным акцентом в пространстве. Ожидая поезда или делая пересадку на станции «Аньфэн», пассажиры могут почувствовать себя в художественном пространстве и получить захватывающий эстетический опыт. Дизайн этого места задает высокий уровень художественного вкуса, формируя культурное наследие Наньчанского метрополитена, повышая имидж и популярность всего города.

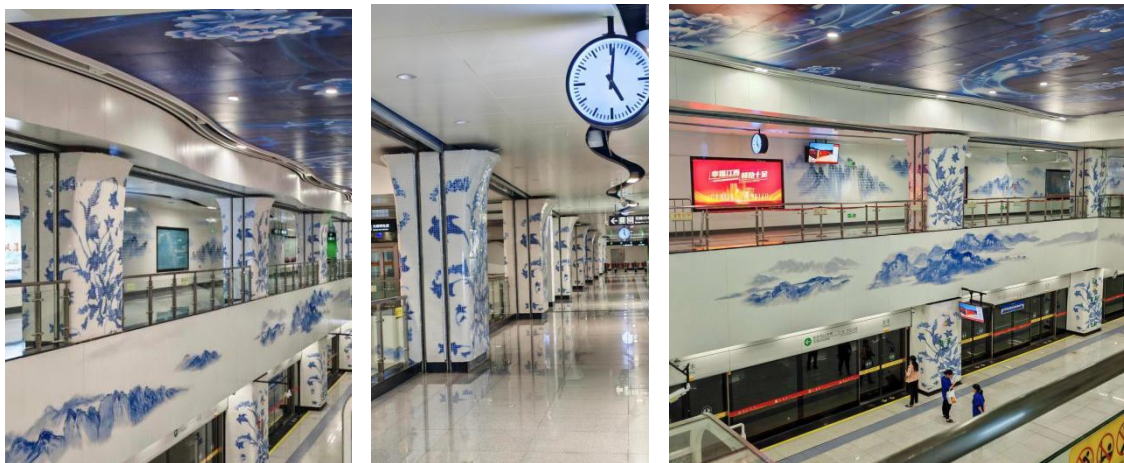


Рис.3.45 — Дизайн станции «Аньфэн» 4-й линии Наньчанского метрополитена

Основываясь на приведенных выше примерах, автор этой диссертации обобщает основные принципы дизайна фарфоровых панно в общественных пространствах:

1. Выбор темы должен гармонизировать с пространственной средой. Как вид публичного искусства, опирающийся на общественное пространство, роспись по

фарфору должна быть размещена в общественном месте, чтобы реализовать свою художественную и социальную ценность, в то время как панно самостоятельно само по себе не имеет такого значения. С макроспективной точки зрения, требуется хорошо понимать ограничения, накладываемые региональной культурой, народными обычаями и гуманистическими характеристиками того места, где расположено публичное пространство, и исходя из этого определять тему и содержание, избегая крайностей индивидуализма [187, p. 16].

2. Понимание физической формы и характеристик керамических материалов — необходимость. Фрески должны не только соответствовать общественному пространству с точки зрения содержания и выразительности, но их физическую форму надо адаптировать к окружающей среде [193, pp. 62]. Их размер должен соответствовать габаритам стены, к которой они крепятся, а вес не должен превышать допустимую для нее нагрузку, поэтому крупномасштабные фарфоровые панно зачастую монтируют комбинированным способом.

3. Соответствие формы фарфорового украшения форме стены. В зависимости от структуры общественного пространства форма стен может быть разной — прямоугольной, дугообразной, плоской и даже трехмерной. Это потенциально будет влиять на разработку проекта керамических панно.

4. Концепцию дизайна следует ориентировать на людей. Как форма публичного искусства, керамические элементы в общественной среде отвечают потребностям гуманистического духа как основного критерия успеха их создания [187, pp. 34]. При их создании основным критерием успешности служит удовлетворение гуманистических потребностей посетителей общественного пространства. В своей работе мастер должен учитывать три важных аспекта: когнитивный уровень аудитории, возможность взаимодействия произведения искусства и человека с вовлечением последнего в творческий процесс, безопасность при моделировании и установке настенных росписей [187, pp. 34].

Чтобы улучшить эстетику дизайна керамических панно и создать публичную среду, обладающую функциональными, культурными и художественными свойствами, можно использовать следующие методы проектирования с точки

зрения композиции и компоновки:

- Плоская планировка;
- Перспективная компоновка;
- Комбинированная планировка.

Это позволит сформировать художественную картину с богатыми визуальными эффектами.

Плоская планировка — это метод дизайна, при котором декоративное изображение оформляется на всей фарфоровой пластине. Как правило, метод используется для изображения природных пейзажей с целью создания спокойного панорамного образа. Графический подход к дизайну макета ориентирован по ходу взгляда зрителя, что улучшает впечатление от просмотра.

Перспективная компоновка подразумевает использование фокуса для формирования пространства изображения, как бы постепенно увеличивающегося изнутри, что рождает ощущение визуальной перспективы и глубины.

Комбинированная планировка — это сочетание нескольких росписей на фарфоровых пластинах в соответствии с определенными установками и требованиями к изображению для создания общей композиции и конкретного декоративного эффекта. Такой дизайн разрушает ограничения, присущие росписи на одном фарфоровом панно, и создает грандиозное впечатление благодаря сочетанию нескольких работ. Еще одним функциональным преимуществом комбинированной компоновки является то, что в случае повреждения отдельного элемента его можно с легкостью заменить, и это не повлияет на художественность и декоративный эффект всей работы.

Комбинированное оформление требует внимания к единству композиции, которое достигается путем соответствия между формой и цветом, целым и частностями, а также множеством отдельных деталей. Таким образом, это единство заключается не в простом сочетании различных композиционных элементов, а в создании из них гармоничного целого в рамках выбранной темы.

3.5 Авторский дизайнерский проект на основе сине-белого фарфор

Результаты теоретических исследований были применены автором в собственной практической деятельности. Рассмотрим дизайн интерьера пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental», расположенного на главной торговой улице Пекина Ванфуцзин, в создании которого автор этой диссертации принимала участие в 2020 году.

В апреле 2020 года пекинская компания по дизайну интерьеров «Meng Ye Space Design» заказала серию крупномасштабных фарфоровых панно и керамических ваз для общественного пространства пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental», находящегося по адресу: улица Ванфуцзин, 269 (район торгового центра China World Mall) в Пекине. Получив задание на проектирование, автор сразу же совершила выезд на объект, чтобы понять его географическое расположение, внутреннюю обстановку и потребности клиентов. Это было необходимо, чтобы, с одной стороны, определить расположение и размер фарфоровых панно и керамических ваз, а с другой — какой, что декор изделий будет соответствовать общему стилю помещения.

Расположение отеля на улице Ванфуцзин, в самом центре Пекина, привлекает большое количество людей. Будучи процветающим районом города, Ванфуцзин является не только раем для шоппинга, но и важным местом для осуществления культурного обмена. Здесь часто проводят выставки, спектакли и другие мероприятия, вызывающие интерес у множества любителей культуры и туристов. Кроме того, отель находится в окружении исторических и культурных достопримечательностей, таких как Запретный город, улица Чанъань, Таймяо, Чжэньянмэнь, площадь Тяньаньмэнь и так далее (рис.3.46). Эти обстоятельства легли в основу стиля оформления его внутреннего пространства, который можно охарактеризовать как новый китайский. Исходя из этого были определены общие стилистические характеристики декоративного оформления крупномасштабного фарфорового панно и керамической вазы.

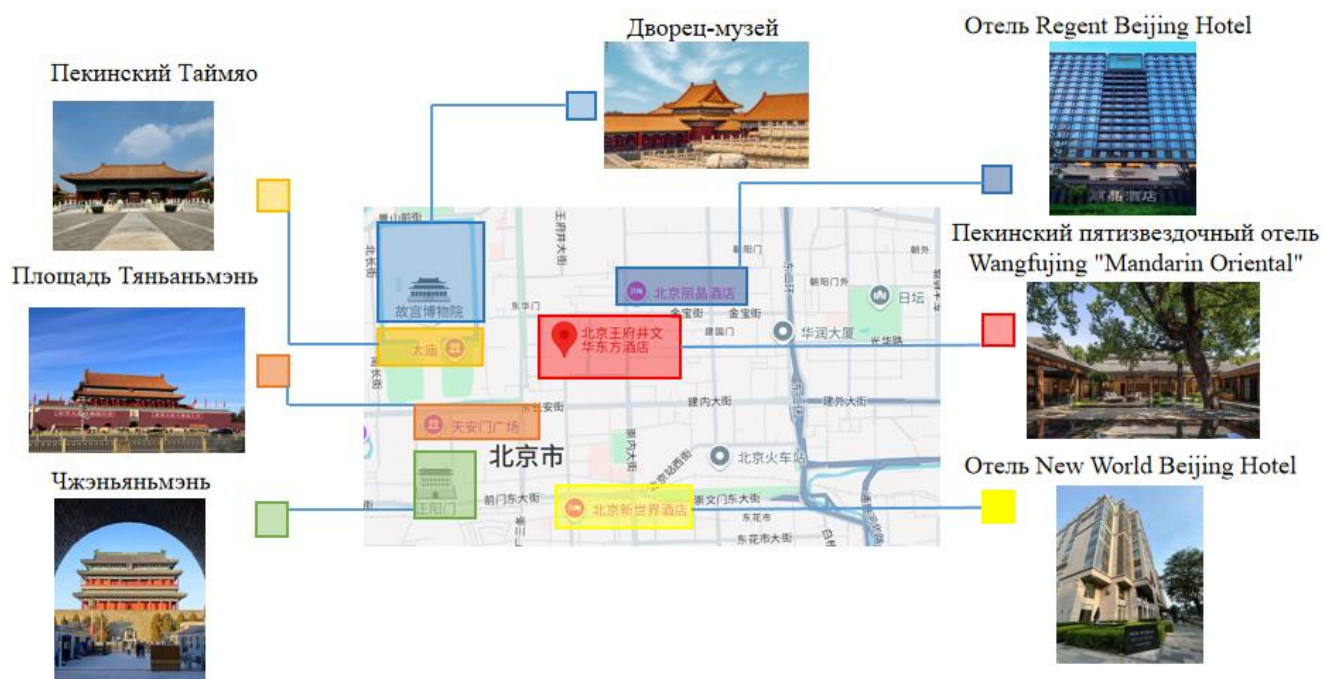


Рис.3.46 — Расположение и окружающая обстановка пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental» на улице Ванфуцзин, Пекин

В процессе проектирования масштабного фарфорового панно для пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental» автор этой статьи также исследовала отели Beijing Lijing Hotel и Beijing New World Hotel, чтобы выделить их уникальные пространственные характеристики и отличия от расположенных поблизости конкурентов.

Согласно опросам, эти отели являются современными и простыми с точки зрения дизайна помещений и выбора декоративных элементов. Универсальность их стиля отражает актуальные тенденции и отсутствие существенных различий в пространственных характеристиках, то есть имеет место гомогенизация стилей, что снижает глубину эстетических ощущений постояльцев (таблица 25). Когда посетители входят в общественное пространство отеля, первое, что они получают, — это эстетические впечатления. Как писал китайский эстетик г-н Чжу Гуанцянь в книге «О красоте», отношение людей к объективным вещам делится на три основных состояния: «практическое», «научное» и «эстетическое» [194, pp 230].

Исходя из этого, была определена важность стратегии дифференциации дизайна интерьера пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental». Чтобы обеспечить

уникальность и привлекательность его внутреннего пространства, автор статьи решила использовать панно из сине-белого фарфора и традиционные орнаменты в соответствии с новым китайским стилем, сделав их основными элементами дизайна. Это решение было направлено на придание оформлению интерьера характера культурного наследия и создание художественной атмосферы в гостиничных помещениях, а также преследовало цель добиться, чтобы оформление интерьеров отличалось от современного стиля окружающих отелей, чему должно было поспособствовать уникальный образный строй росписи на керамических изделиях. Такой подход призван подчеркнуть культурные особенности и эстетическую уникальность «Mandarin Oriental».

Название отеля	Коридоры и лестницы	Обеденная зона	Вестибюль отеля
Beijing Lijing Hotel			
Beijing New World Hotel			

Таблица 25— Стиль оформления внутреннего пространства отелей Beijing Regent Hotel и Beijing New World Hotel

Перед разработкой дизайна панелей из сине-белого фарфора и декора керамических ваз для отеля «Mandarin Oriental» была проведена обстоятельная беседа с его менеджером г-ном Тан Юньхуэем. В результате автор получила ценную информацию о потребностях клиентов в отношении дизайнерских решений, что оказало большое влияние на будущие изделия.

Прежде всего, г-н Тан Юньхуэй предложил разместить панно из сине-белого фарфора на фоновой стене в вестибюле отеля, что означало необходимость учесть ее точный размер и пропорции, чтобы изделие отвечало заданным габаритам. Кроме того, следовало определить композицию и масштаб рисунка в соответствии с расположением в пространстве, чтобы обеспечить наилучший обзор для зрителей. Важной тенденцией развития современных керамических панно является постоянное увеличение их площади. Чтобы оценить произведение искусства, человеку приходится держаться на определенном расстоянии. В настоящее время масштаб керамических работ можно разделить на естественный, сверхбольшой и миниатюрный. Дизайнер выбирает тот вариант, который отвечает целям его проекта. Эти цели могут заключаться в том, чтобы создать величественный или, наоборот, интимный художественный эффект [188, pp. 157].

Г-н Тан Юньхуэй в ходе диалога с автором этой статьи выдвинул требования к количеству керамических ваз. Нужно было создать от 4 до 6 изделий из сине-белого фарфора для украшения стола. Дизайнеру на этапе проектирования следовало продумать, сколько точно ваз нужно и каким образом они будут располагаться. Размер, форму и оформление изделий нужно было гармонизировать с общим интерьерным стилем отеля, а также учесть площадь и конфигурацию столешницы.

Еще один важный момент, который удалось выяснить автору статьи во время обсуждения, заключался в том, что г-н Тан Юньхуэй являлся коллекционером традиционной китайской мебели. Это позволило составить представления о культурных предпочтениях и эстетической ориентации заказчика, что вдохновило дизайнера на выбор декоративных тем и элементов для фарфоровых панно и керамических ваз.

Разобравшись в потребностях заказчика с помощью коммуникации, автор исследования составила более детальное техническое задание на проектирование, которое ниже приводится поэтапно:

1. Определение размера фарфорового панно.

Чтобы определить размер фарфорового панно, автор сначала измерила

фоновую стену вестибюля отеля, чтобы убедиться, что размер изделия с ней соотносится. Согласно результатам сделанных измерений, ее высота от пола до потолка составляет от 6,3 до 7 метров, это обеспечивает вертикальное пространство для демонстрации фресок. Ширина равна 4,46 метрам, что определило ширину панно с росписью. По обе стороны от фоновой стены от пола до потолка находятся витрины. Это предъявляет дополнительные требования к расположению фарфоровых украшений. В целях обеспечения зрительной гармонии и комфорта, а также во избежание визуальной скученности с обеих сторон росписи фарфоровых панелей следовало оставить пустые места.(рис.3.47)

Определившись с фактическим размером фоновой стены, автор использовала программное обеспечение для рисования в САПР, чтобы точно определить идеальное положение и диапазон размеров росписи для объекта. Она спроектировала фарфоровое панно в сверхбольшом масштабе с заданными параметрами 3,95 метра в высоту и 2,1 метра в ширину. Это отвечало потребностям изображения на основной части стены и обеспечивало максимальную визуальную направленность украшения за счет увеличения площади. Крупная роспись способна направлять взгляд зрителя и гарантирует комфорт при просмотре, создавая наилучшее расстояние между зрителем и произведением искусства.(рис.3.48)

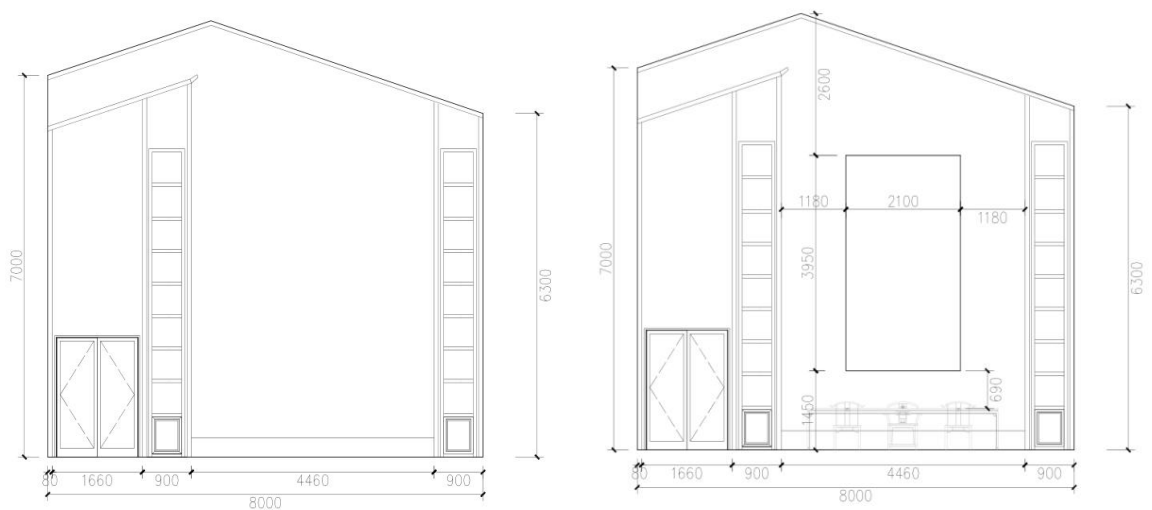


Рис. 3.47— Чертеж стены в вестибюле пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental»

Рис.3.48— Схема расположения фарфорового панно на фононой стене в вестибюле отеля «Mandarin Oriental» с указанием местоположения и размеров

К сожалению, большую роспись по сине-белому фарфору высотой 3,95 метра и шириной 2,1 метра легко повредить в процессе обжига при высокой температуре, поэтому, столкнувшись со сложностями, автор применила инновационную стратегию комбинированной компоновки. В ходе конкретной операции она разделила крупномасштабную роспись на четыре части. Каждый фрагмент будущего панно был размером около 2,03 метра в высоту и 1,03 метра в ширину (с учетом того, что параметры изделия уменьшаются на 3-5 см после высокотемпературного обжига, автор увеличила высоту и ширину каждой фарфоровой планки примерно на 3 см). Все они были спроектированы и обожжены в соответствии с требованиями рисунка. Такая компоновка позволяет комбинировать фарфоровые панели в соответствии с заранее разработанной схемой на этапе монтажа, чтобы в итоге получился целостный декоративный эффект. Комбинированная компоновка не только решает проблему, связанную с обжигом крупномасштабных росписей на фарфоровых планках, но и повышает гибкость монтажа панелей.

2. Определение формы и размера керамической вазы.

Для того, чтобы определить форму и размер керамической вазы, необходимо полностью продумать соответствие ее параметров поверхности стола, на котором она будет размещена, и общей обстановке в помещении, где тот находится. В рамках проекта предполагалось, что вазы расставят на два барных стола, в традиционных китайских формах. Один из них имеет длину столешницы 172 см, ширину — 40 см и высоту — 85 см; длина другого равна 120 см, ширина — 40 см и высота — 85 см. Учитывая, что высота стола составляет 85 см, высота керамической вазы не могла быть слишком большой и должна была находиться в диапазоне от 30 до 50 см. Ширина столешницы равная 40 см исключала установку на нее чрезмерно объемных украшений. Как правило, диаметр дна фарфоровой вазы при заданных критериях высоты составляет от 20 до 30 см, что обеспечивает

изделию устойчивость. Исходя из сказанного выше, автор приняла решение создать вазу высотой 45 см с диаметром доньшка 20 см.

Основываясь на приведенных выше данных, в процессе проектирования изделия было выбрано короткое горлышко, длинная трубчатая форма и небольшая застёжка на ножке. Контуры вазы напоминали длинный цилиндр, что давало большое пространство для декоративной росписи, и автор воспользовалась этим, нанеся узоры на всю площадь бочкообразного тела сосуда. Чтобы зритель фокусировал взгляд именно на этой части изделия, было сделано короткое горлышко. С его помощью декоративную часть вазы превратилась в визуальный центр, который привлекает к себе внимание и способствует оценке произведения искусства. (рис.3.49)

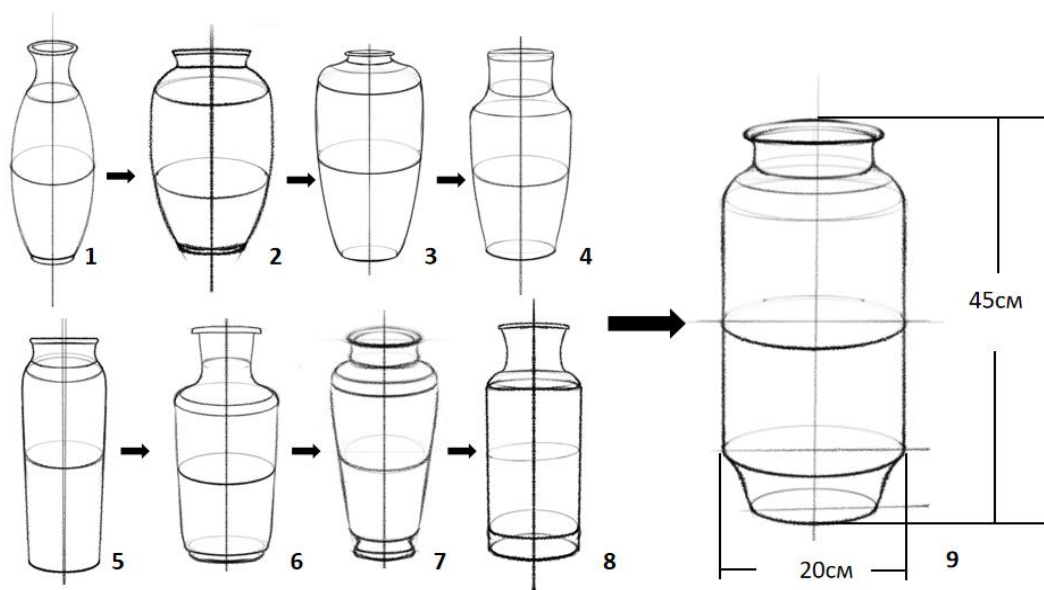


Рис. 3.49— Эскиз-схема модельного дизайна вазы из сине-белого фарфора.

3. Выбор декоративной тематики.

Тематика панно и ваз из сине-белого фарфора выбирается с учетом культурного наследия и эстетических предпочтений коллекционеров. Поэтому в качестве декоративной темы автор остановила внимание на мебели в стиле, популярном в эпоху правления династии Мин, который вобрал в себя красоту традиционной культуры Китая. Он воплощает философскую идею гармонии,

присущую конфуцианству. Прежде всего это проявляется в трех аспектах:

1. Целое и частное, частное и совсем небольшие детали взаимосвязаны и имеют высокий уровень соответствия.
2. Подлокотники и спинки кресел, выполненных в стиле династии Мин, имеют большое количество изгибов в форме буквы "S", которые поддерживают и окружают человеческое тело и руки, что позволяет людям чувствовать себя комфортно, уютно и умиротворенно.
3. Структура и декоративные узоры мебели симметричны относительно центральной оси.

На своих эскизах автор этой диссертации по всей площади картины наложила друг на друга множество предметов мебели, созданной в эпоху правления династии Мин, чем, с одной стороны, вызвала у зрителя эмоциональный отклик, рожденный культурными ассоциациями, а с другой — воплотила идею о непрерывном наследовании конфуцианства в будущем.

Кроме того, было проведено всестороннее исследование внутренней среды пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental». Дизайн освещения помещений, стиль гостиничной мебели, цветовая гамма интерьера оказали глубокое влияние на дизайн панно и ваз из сине-белого фарфора, созданных автором. Рассмотрим подробнее.

Дизайн освещения

Дизайн освещения играет решающую роль во внутреннем пространстве, так как влияет не только на его атмосферу, но и на восприятие выставленных в нем произведений искусства и декораций. В световом оформлении вестибюля отеля «Mandarin Oriental» преобладает теплый желтый свет и используется комбинация основного и вспомогательного освещения (потолочные лампы обеспечивают основной свет, а источниками дополнительного света являются настенные светильники, которые нужны преимущественно для создания акцентов на панелях из сине-белого фарфора).

Цветовая гамма интерьера

- Цвет стен. В вестибюле и коридорах отеля они в основном бежево-серые.

Такая палитра является нейтральной и обеспечивает стабильное визуальное восприятие пространства. Оттенок становится теплым при соответствующем освещении, что создает уютную атмосферу.

- Цвет декора и текстиля. Шторы в вестибюле отеля выполнены из натуральной конопляной соломы светлого оттенка и служат основным компонентом, определяющим цветовую гамму убранства помещения. В качестве вспомогательных цветов использованы синий и зеленый, которые присутствуют в тканевой отделке и скульптурах. Они создают контраст со светлыми шторами и обогащают визуальный эффект пространства. Роль акцентов выполняют элементы бежевого и желтого цветов, что тонко вписывается в интерьер. (рис.3.50)

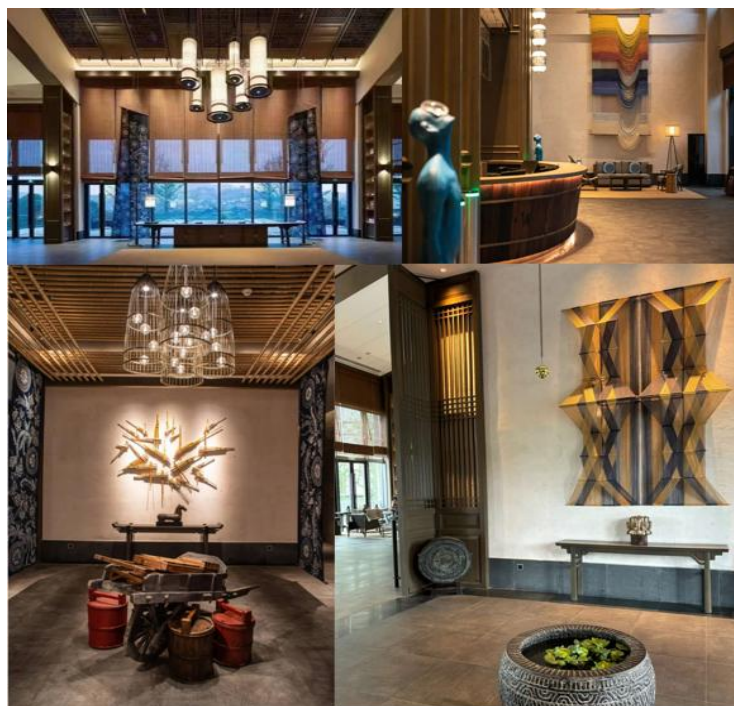


Рис. 3.50— Цветовое соответствие декораций во внутреннем пространстве пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental»

Основываясь на дизайне освещения отеля и цветовом оформлении внутреннего пространства, автор определила цветовую гамму панелей из сине-белого фарфора.

1. Выбор кобальтового материала.

Автор этой статьи для своей работы в отеле «Mandarin Oriental» выбрала

кобальт «Каньян № 1», который обжигается при высоких температурах и имеет серовато-голубой оттенок. На рис. 3.51 показано, что она по очереди проверила 10 видов кобальтовых материалов, проводя ряд экспериментов. После обжига при температуре 1300 градусов каждый образец демонстрировал различные цветовые характеристики. Так как требовалось добиться гармоничного цветового сочетания с интерьером гостиничного пространства, предпочтение в качестве подглазурного цветового пигмента было отдано тому кобальтовому материалу, который давал серо-голубой оттенок. Он-то и использовался для дальнейшего проектирования. Выбор оказался удачным, потому что на фоне бежево-серых стен и освещения в желтом спектре слишком яркий синий цвет диссонирует с теплым фоном, разрушая общую гармонию пространства. Серо-голубой оттенок действует успокаивающе и, являясь нейтральным, создает тональное единство с бежево-серой стеной. При использовании ламп с теплым спектром интенсивность цветового контраста снижается, а визуальный конфликт с фоном смягчается. Таким образом, сочетание серо-голубого оттенка и теплого фона стены создает мягкий цветовой контраст, который играет важную роль в привлечении внимания посетителей.

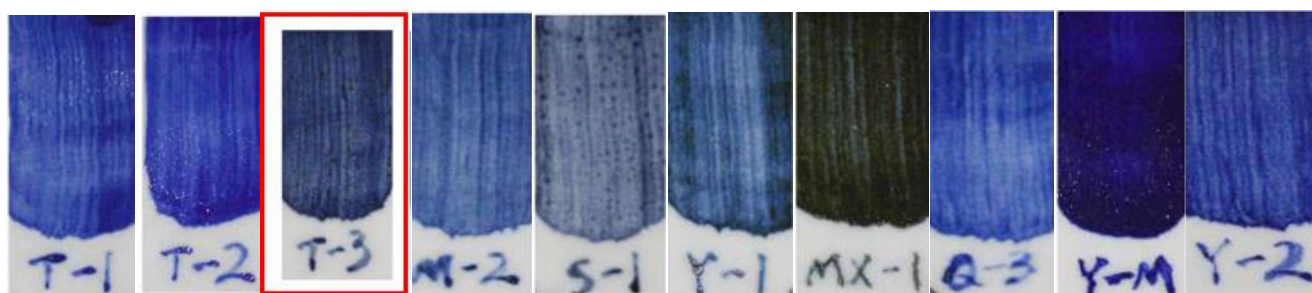


Рис. 3.51— Образец цвета, полученного после обжига кобальтового материала при высокой температуре 1300 градусов по Цельсию.

2. Выбор росписи сине-белого фарфора и подбора цветов.

Для росписи панно из сине-белого фарфора автор этой статьи использовала технику дукай. Она сочетает в себе надглазурную и подглазурную роспись. Специфика производственного процесса заключается в том, что кобальтовый материал наносится на заготовку, обжигается в сине-белый фарфор при высокой

температуре, а затем покрывается цветным пигментом поверх глазури в соответствии с требованиями рисунка.

Создавая подглазурную роспись автор использовала технику разделения воды, таким образом получив пять цветовых уровней с разной яркостью: самый густой («тоу-нун»), менее густой («эр-нун»), средне-густой («чжэн-нун»), средне-светлый («чжэн-дань»), светлый с тенью («ин-дань»). После высокотемпературного обжига рисунок приобрел насыщенный цвет и особый декоративный эффект «пятицветных чернил». При выборе цветов для надглазурной росписи автор отдала предпочтение бледно-красному, бледно-желтому, бледно-зеленому, сиреневому и бледно-голубому (рис.3.52). Это решение было принято на основе глубокого анализа цветовой гаммы общего пространства отеля.



Рис. 3.52— Цветовая гамма росписи панно из сине-белого фарфора.

Ниже представлен процесс росписи панно и вазы из сине-белого фарфора, а также их окончательная экспозиция во внутреннем пространстве отеля «Mandarin Oriental». (рис.3.53-3.57)



Рис.3.53 — Процесс росписи сине-белой фарфоровой пластин.



Рис.3.54 — Сине-белая роспись фарфоровой пластин, обожженной при высокой температуре в 1300 градусов, Размеры каждой сине-белой фарфоровой пластины следующие: 195 см × 98см, 2020г

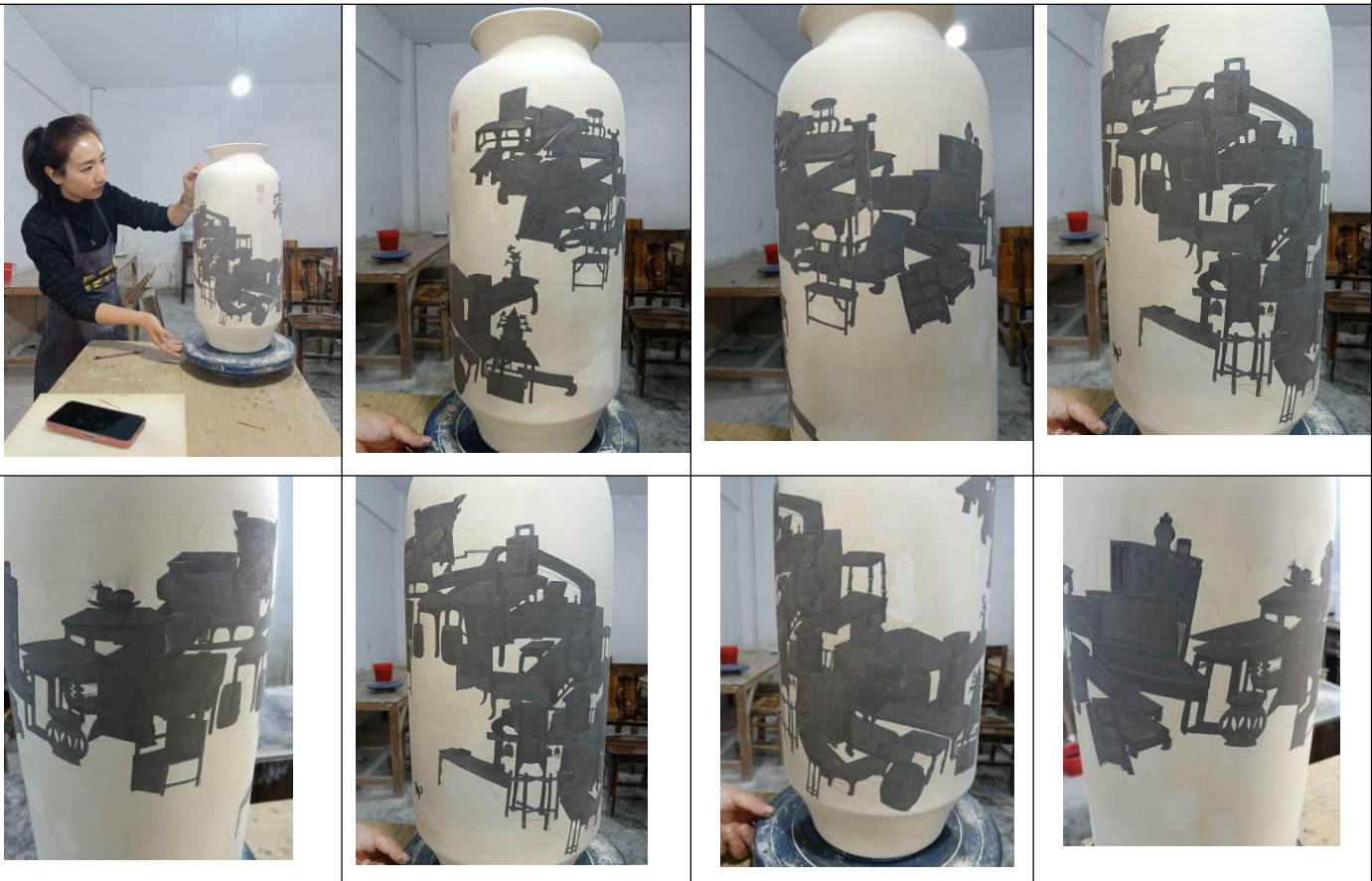


Рис.3.55 — Процесс росписи сине-белой фарфоровой вазы



Рис.3.56 — Сине-белая фарфоровая ваза обжигается при высокой температуре 1300 градусов по Цельсию, размер каждой фарфоровой вазы составляет: 45 см × 20см, 2020г.

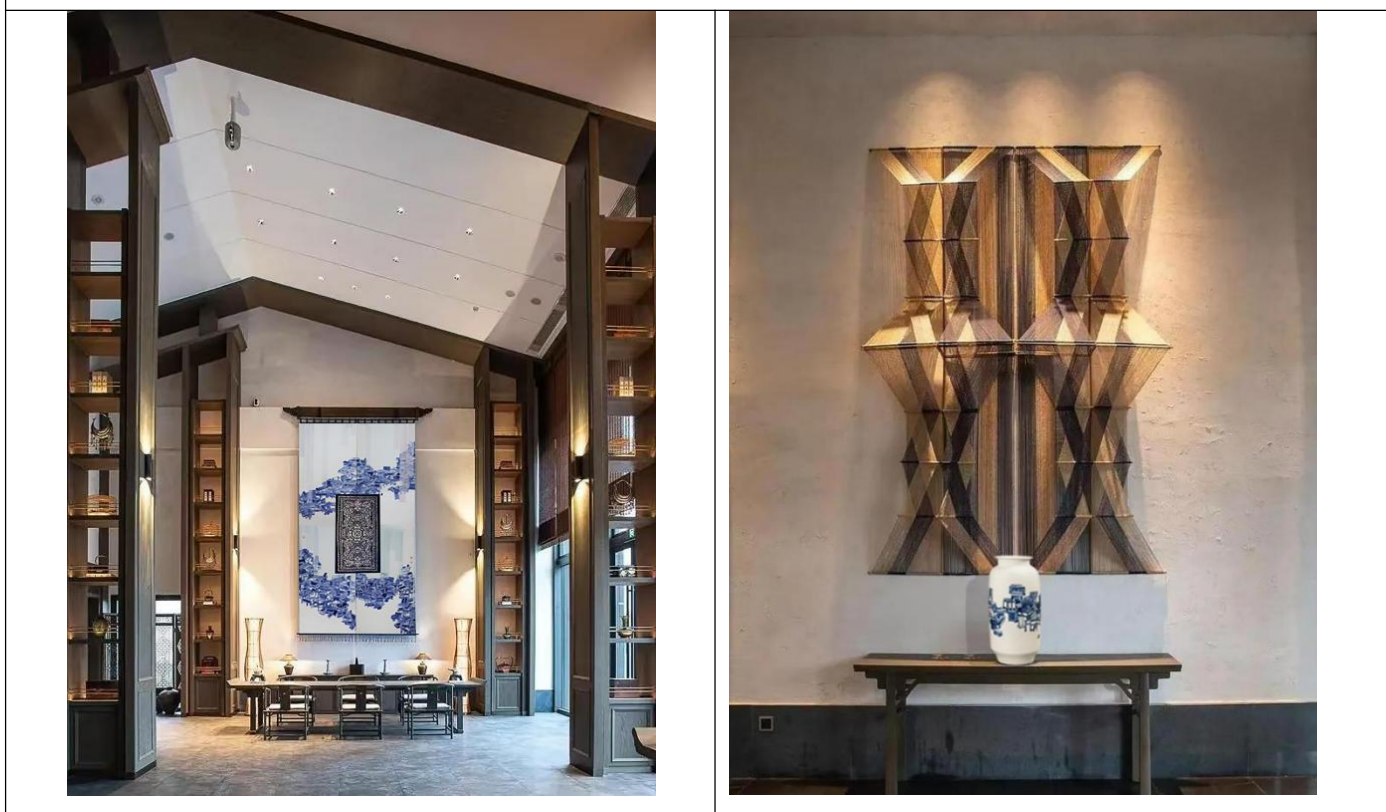




Рис.3.57 — Размещение сине-белых фарфоровых пластин сине-белых фарфоровых ваз во внутреннем пространстве пятизвездочного отеля "Mandarin Oriental".

Роспись панно и ваз из сине-белого фарфора была успешно применена в практике дизайна интерьера пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental». После

проведения исследований на объекте, анализа конкурентов, оценки внутренней среды гостиничного помещения и обстоятельного общения с заказчиком автор данного исследования смогла завершить дизайн-проект, уточнив и обобщив следующие принципы проектирования:

- **Согласованность** между керамическими фресками и пространственной средой. Дизайн должен полностью учитывать общую планировку помещения, условия освещения и цветовую гамму внутреннего пространства, чтобы панно, как произведение искусства, создало визуальную гармонию и единство с пространственной средой.

- **Сочетание** традиционного мастерства и современных декоративных элементов. Использование классических декоративных приемов и техник живописи вместе с современными элементами декора и композиционными формами позволяет создать интерьер, который одновременно отличают ориентация на глубокое культурное наследие и соответствие актуальным эстетическим тенденциям.

- **Акцент** на удовлетворение потребностей клиентов. Благодаря всестороннему взаимодействию необходимо понять предпочтения и потребности клиентов, чтобы предложить каждому индивидуальные дизайнерские решения.

В совокупности эти три принципа обеспечивают успешную реализацию конкретного дизайн-проекта и служат ценным ориентиром для аналогичных проектов в будущем.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

1. Современные технологии обновили традиционный метод получения синих и белых пигментов, изучив цвет кобальтовых материалов, рассчитав необходимую формулу оксида металла, а затем модифицировав синтетические аналоги в соответствии с соотношением компонентов, которое является стабильным и легко контролируемым и может удовлетворить потребности крупносерийного производства.

2. Процесс декорирования традиционного сине-белого фарфора сформировал единую и стандартизированную «закрытую» систему, в то время как в современном мире применяются весьма различные комплексные процессы, чтобы выразить существующую идеологию и концепцию актуального дизайна.

Комплексное применение различных современных технологий декорирования керамики включает в себя следующие методы:

- Сочетание высокотемпературной цветной глазури и технологии декорирования;
- Сочетание различных качеств глины, шликера и техник росписи;
- Сочетание сине-белого фарфора и кинцуги (кинцуги — это японское искусство реставрации керамических изделий).
- Техника «применение аппликации из бумаги»

3. Техники росписи современного сине-белого фарфора основаны на традициях, но дополнены инновациями, к которым следует причислить «роспись между глазурью», технику «удаления синевы» и технику росписи с комплексным использованием различных материалов.

4. На современном этапе развития изготовление сине-белого фарфора претерпевает значительные изменения, которые можно объяснить двумя аспектами: трансформацией художественных концепций, что отражается в уходе творческого субъекта от традиционной ремесленной парадигмы к идеям и образам нового времени; инновационное расширение выразительных форм керамики, позволяющее перейти от единой формы посуды к разнообразию художественных

средств.

5. В контексте потребления материальной культуры, обусловленном быстрым развитием науки и техники, непрерывной эволюцией общества и глубокими изменениями в ритме и образе жизни людей, спрос на изделия из сине-белого фарфора претерпел значительные метаморфозы. Современные керамические изделия характеризуются глубоким внедрением культурных символов (культурная природа изделия), прагматизмом функционального дизайна (функциональность изделия), системной интеграцией интеллектуальных технологий (интеллектуальность изделия) и потребительским запросом на кастомизацию продукта (персонализация продукта).

6. Современный дизайн сине-белого фарфора включает в себя широкий спектр традиционных элементов, в том числе:

- Структурное расположение;
- Форма предмета;
- Цвет;
- Декоративные узоры;
- Благоприятный смысл;
- Фольклорные мотивы;
- Технологии ремесленного исполнения.

7. После проведения исследования и анализа инновационных продуктов на современном рынке автор данного исследования приходит к выводу, что прогрессивные новшества в дизайне декоративных узоров керамики в будущем могут быть достигнуты, главным образом, с помощью следующих шести методов:

- Извлечения традиционных символов;
- Реорганизации и упрощения классических элементов;
- Создания геометрических узоров на основе точек, линий и поверхностей;
- Использования традиционных узоров, символов и декоративных элементов в различных сочетаниях;

- Создания индивидуального дизайна рисунка в соответствии с потребностями пользователя.

8. При проектировании изделий из сине-белого фарфора можно выделить два метода работы с цветом:

- Использование традиционных цветов.
- Изменение традиционной цветовой гаммы и внедрение новых цветовых сочетаний.

9. Современный сине-белый фарфор вышел за рамки просто посуды, его концепция в традиционном смысле больше не сводима к реализации в керамических материалах. Данный вид керамики превратился в китайский визуальный символ, который активно используется в разных сферах: дизайне одежды, продуктовых упаковках и так далее. Благодаря этому современный дизайн приобретает культурную окраску и эстетическую концепцию.

10. Чтобы улучшить эстетику дизайна керамических панно и создать публичную среду, обладающую функциональными, культурными и художественными свойствами, можно использовать следующие методы проектирования с точки зрения композиции и компоновки:

- Плоская планировка;
- Перспективная компоновка;
- Комбинированная планировка.

11. Когда росписи на пластинах из сине-белого фарфора и керамические орнаменты участвуют в крупномасштабных проектах по дизайну интерьеров, мастер должен провести детальное исследование объекта, чтобы понять его географическое положение и особенности внутреннего пространства, а также выяснить потребности клиентов. Полученные знания будут способствовать определению местоположения экспозиции и ее размера, а также грамотному выбору декоративной тематики, формы и цветовой гаммы росписи керамических панно и предметов интерьера из фарфора, гарантируя, что произведения искусства будут соответствовать общему стилю объекта и эстетической ориентации

соприкасающихся с ним людей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследовательская работа, выполненная в рамках данной диссертации, является результатом многолетних теоретических и практических исследований соискателя в области керамического искусства и дизайна. Собранные здесь материалы представляют собой краткое изложение усвоенных знаний и навыков:

1. Традиционный сине-белый фарфор Цзиндэчжэня достиг вершины в истории мировой фарфоровой промышленности благодаря высокому качеству, привлекательному декору, широкому ассортименту, большим объемам продаж и огромному международному влиянию. Причина, по которой древний сине-белый фарфор Цзиндэчжэня смог добиться таких блестящих достижений, объясняется многими факторами. Автор считает, что шесть из них являются основными:

- Богатые природные ресурсы,
- Благоприятное географическое положение,
- Огромный спрос на внутреннем и внешнем рынках,
- Умение гончаров с древних времён сочетать традиции и инновации,
- Высокое мастерство изготовления сине-белого фарфора и росписи,
- Разнообразные декоративные темы, эстетически привлекательные и одновременно несущие глубокий смысл и связанные с разнообразными культурными коннотациями.

2. Процесс создания сине-белого фарфора, веками отработавшийся на существующем в Цзиндэчжэне производстве, наглядно демонстрирует его тесную связь с и жизненной практикой людей, что отражается как на его функциях, так и на художественных особенностях, на которые оказывают глубокое влияние традиционная китайская культура и народные обычаи. Практика разработки и изготовления сине-белого фарфора вобрала в себя элементы образа жизни,

питания и праздничных традиций, верований и религиозных культов, бытовой культуры, эстетики и моральных концепций нации, и все они умело интегрированы в дизайн, тематику и тип керамических изделий.

3. На сине-белый фарфор оказали глубокое воздействие философские идеи. Конфуцианство придало его орнаменту как эстетическую, так и ритуальную функцию, а формообразованию — практичность, превратив абстрактную этику обрядов в критерии творчества, что в полной мере отражает интеграцию философии и методов дизайна. Даосизм оказывает систематическое влияние на декорирование и моделирование сине-белого фарфора, утверждая сочетание простоты и сосуществования воображаемого и реального, уделяя внимание естественности, раскрывая глубокое сочетание философии и керамического искусства, формируя такую структуру дизайна как «вычитание цвета — пространственная негативная форма — выражение художественной концепции — бионическая форма».

4. Благодаря постоянному расширению международной торговли, сфера дизайна цзиндэжэньского сине-белого фарфора претерпела широкую интеграцию с различными культурными стилями, пришедшими из исламских стран, Европы и Японии. Межрегиональное взаимопроникновение художественных элементов отражается не только в цветовых характеристиках кобальтовых материалов, но и в узорах, композициях и моделирующих решениях, присущих сине-белому фарфору. Стоит отметить, что разнородные культурные элементы в искусстве сине-белого фарфора не просто накладываются друг на друга, но и творчески трансформировались мастерами, жившими при сменявшихся друг друга династиях, что позволило, при общей установке на цельность и гармоничность изделий, сохранить традиции в керамике, обогатило декоративные узоры и язык моделирования, сформировав сложный культурный продукт с разнородными и универсальными характеристиками.

5. Сине-белый фарфор — типичный пример традиционной китайской технологии изготовления керамики, который в наши дни продолжает развиваться. Постоянно появляются инновации в области материалов, декоративных техник и

техник росписи. Это непрерывный процесс диахронической эволюции, которая охватывает более тысячи лет (с конца X по XXI век). В данном контексте логично упомянуть трансформацию пигментных материалов. Применение кобальта претерпело значительные изменения от начала производства керамики, когда использовалась природная руда, до нашего времени, характеризующегося пристрастием мастеров к синтетическим аналогам, расширяющим ассортимент кобальтовых материалов и улучшающим цветопередачу и стабильность узоров на сине-белом фарфоре. С точки зрения декоративных техник и техник росписи, керамика продолжает осваивать новые выразительные приемы и средства на основе наследования традиционных ремесел, формируя диверсифицированную тенденцию развития.

6. В современных изделиях из сине-белого фарфора, воплощающих практики использования двойственных атрибутов - утварь и культура, во многих аспектах, таких как эстетика моделирования, символические элементы, выбор технологий и материалов, подбор цветов и адаптация к окружающей среде, была реализована глубокая интеграция практичности продукта, его культурного значения. Чтобы адаптироваться к современному рынку керамики и адекватно соответствовать привычкам групп потребителей, необходимо создать новую модель развития, основанную на глубоком культурном вкладе, наследии традиционных ремесел, удовлетворении потребностей пользователей и инновациях в области интеллектуальных технологий и их применении.

7. Исследование показало, что современный сине-белый фарфор вырвался за рамки традиционной "утвари", и его концепция больше не ограничивается самим керамическим материалом. Являясь визуальным символом с китайской спецификой, мотивы бело-голубого фарфора используются не только в дизайне керамических изделий, но и успешно применяется в дизайне одежды, упаковки товаров и других областях дизайна, привнося в эти работы глубокий культурный подтекст и уникальные эстетические концепции, а также демонстрируя широкие возможности кросс-медийного применения орнамента, сложившегося на сине-белом фарфоре.

8. Дизайн современных изделий из сине-белого фарфора надо создавать, опираясь на следующие принципы:

- Декор должен естественным образом дополнять форму сосуда, чтобы обеспечить целостность композиции.
- При обновлении элементов декора необходимо руководствоваться современной эстетикой и избегать механического нанесения.
- В процессе цветового оформления важно стремиться к общей гармонии и обращать внимание на согласованность оттенков, яркости и насыщенности.
- Использование цвета должно быть продуманным с учетом правила: основной цвет подчеркивает тему, а вспомогательный оттеняет основной цвет.
- Нужно помнить про технологические ограничения, чтобы гарантировать, что цветовое решение достижимо и соответствует желаемым результатам.

9. Автор этой диссертации использует технологию компьютерной обработки изображений для точного выделения и анализа цвета традиционных изделий из сине-белого фарфора, а затем создает стандартизированную систему подбора цветов. Такая система формирует научную основу для дизайнеров керамических изделий, что имеет большое значение для повышения эффективности и точности выбора нужных оттенков в процессе проектирования керамических изделий.

10. Основываясь на приведенных выше примерах, автор этой диссертации обобщает основные принципы дизайна фарфоровых панно в общественных пространствах:

- Тема должна гармонировать с пространственной средой, принимая во внимание особенности региональной культуры, народные обычаи и гуманистические нормы;
- Необходимо понимание качеств физической формы изделия и характеристик керамических материалов;
- Обязательно выдерживать соответствие формы фарфорового украшения форме стены;
- Общую концепцию дизайна следует ориентировать на потребности людей,

уделять внимание просветительской практике аудитории, возможности интерактивного участия и безопасности, а также необходимости обеспечивать удовлетворение духовных потребностей общественности.

11. Успешное применение сине-белых фарфоровых панно и керамических орнаментов в дизайне интерьера пятизвездочного отеля «Mandarin Oriental» позволило воплотить в жизнь следующие принципы дизайна:

- Создание гармонии и единства между керамической фреской и планировкой пространства, освещением и цветовой гаммой помещения с помощью точных измерений и компоновки.
- Сочетание традиционного мастерства и современных декоративных элементов, использование классических техник и актуальной композиции для произведений, которые являются одновременно культурными и соответствуют эстетике нашей эпохи.
- Обеспечение лучшего расстояния для обзора с целью формирования максимально позитивного визуального впечатления.
- Акцент на удовлетворении потребностей целевой аудитории и конкретных клиентов, их предпочтениях и пожеланиях посредством углубленного общения и предложения индивидуального дизайнерского решения.

В совокупности эти принципы обеспечивают успешную реализацию дизайн-проекта и служат ценным ориентиром для аналогичных проектов в будущем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] Jingdezhen Municipal Chronicles Compilation Committee. Jingdezhen City Chronicles. Chinese Dictionary Publishing House. —1989. — p. 32.
- [2] Cao Jianwen. Research on the Art of Traditional Blue and White Porcelain in Jingdezhen. Shandong Fine Arts Publishing House. — 2008. — p. 21.
- [3] Finlay Robert. Translated by Zheng Mingxuan. The Story of Blue and White Porcelain. Hainan Publishing House. — 2015. — p. 91-195.
- [4] Liu Zhaohui. Porcelain Industry and Social Control in Jingdezhen since the Ming and Qing Dynasties. Ph.D. dissertation, Fudan University, China. — 2005.—p205.
- [5] Дронова Н.Д. Атрибуция и особенности оценки китайских антикварных фарфоровых изделий // Имущественные отношения в Российской Федерации. — Vol. 1, No.184. — 2017.— с. 64-69.
- [6] Jingdezhen Municipal Chronicles Compilation Committee. Jingdezhen City Chronicles. Chinese Dictionary Publishing House. — 1989. — p. 20.
- [7] Jingdezhen city situation. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%99%AF%E5%BE%B7%E9%95%87%E5%B8%82>. (дата обращения: 04.03.2023)
- [8] Tian Zibing. History of Chinese Arts and Crafts. Oriental Publishing House.— 1999. — p. 10.
- [9] Pan Jiajie,Zhu Ji,Huo Hua. Zhang Pusheng's Anthology: Practicing the Dream of Chinese Ancient Ceramics.Yangzhou:Guangling Publishing House. —2014. —p. 132.
- [10] Ding Hang, Zhang Gaoli, Xia Huaqing, «Analysis of Cultural Integration Factors in Yuan Dynasty Blue and White Porcelain Ornamentation» // Southern Cultural Relics. —No. 5. — 2022. — pp. 295.
- [11] Liu Zhaohui. Porcelain Industry and Social Control in Jingdezhen since the Ming and Qing Dynasties. Ph.D. dissertation, Fudan University, China. —2005.— pp.59.

- [12] Народная печь. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/%E6%B0%91%E7%AA%91/4733976> (дата обращения: 26.03.2023)
- [13] Li Songjie, A Study of Porcelain Industry and Social Change in Jingdezhen in Modern Times (1903-1949). Ph.D. dissertation, Central China Normal University. — 2016.— p. 134.
- [14] Ye Jihong. The Influence of Traditional Skills and Cultural Regeneration on Suzhou Zhenhu. Qunyan Publishing House. — 2005. — p. 231.
- [15] Fang Lili. Jingdezhen's Development Model Beyond Modernity: The Transition from a Place of Production to an Art District, Anthropology of Art // Ethno-art studies. —No. 3. —2020. — pp. 134.
- [16] John Tomlinson. Globalization and Culture, translated by Guo Yingjian. Nanjing University Press. — 2002. — p. 14.
- [17] Feng Xianming. The Origin and Development of Blue and White Porcelain // Journal of the Palace Museum. — No. 9. — 1994. —pp. 30.
- [18] Li Zhengzhong. Chinese Blue and White Porcelain, Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House. — 2006. — p. 64.
- [19] Xu Ming, Hua Jian. "Theory of Cultural Development". Peking University Press. — 2005. — p. 159.
- [20] Chen Jun. Exploration and Research on the Reasons for the Achievement of Yuan Qinghua Art // Literary and artistic controversy. — No. 10. — 2002.— pp. 80-83.
- [21] Zhu Yuping. Blue and White Porcelain of the Yuan Dynasty. Shanghai Science and Technology Press. — 2010. — p. 68.
- [22] Chen Hao. An artistic treasure of multicultural fusion of Yuan blue and white porcelain // Zhejiang Academic Journal — No. 1. — 2002.— pp. 113.
- [23] Wang Qian, Peng Huaisong. On the Relationship between Jingdezhen Yuan Blue and White and Yuan Dynasty Thought and Culture // Chinese Ceramics — No. 10. — 2009. —pp. 49.

- [24] Karl Marx, Friedrich Engels. The Collected Works of Marx and Engels, Vol. IV. People's Publishing House. — 1995. — p. 235.
- [25] Щуцкий Ю.К. Классическая китайская «Книга перемен». Москва : Наука. Издательская фирма «Восточная литература». —1993. — с. 57.
- [26] Решетнёва У.Н. Образы фантастических существ в китайских пословицах и поговорках // Аналитика культурологии. — № 15. — 2009. — с. 3-4.
- [27] Уильямс Ч. Китайская культура: мифы, герои, символы / Пер. с англ. С. Федорова. ЗАО Издательство Центрполиграф. — 2011. — с. 437
- [28] Большой китайско-русский словарь по русской графической системе в четырех томах : около 250000 слов и выражений / составлен коллективом китаистов под руководством и редакцией проф. И.М. Ошанина. — Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы. — 1983-1984. — с. 326
- [29] Jerry Bentley, Herbert Ziegler. New Global History: Inheritance and Exchange of Civilizations (1000~1800 years). Translated by Wei Fenglian. Peking University Press. — 2014. — p. 47.
- [30] Wang Lixia. The Spread and Innovation of Tea Culture in the Yuan Dynasty //Agricultural Archaeology — No. 05. — 2012. —pp. 12.
- [31] Shang Gang. History of Arts and Crafts in the Yuan Dynasty. Shenyang: Liaoning Education Press. — 1999. — p. 187.
- [32] Gu Zhiyang. The Function and Combination of Yuan Dynasty Wine Vessels and the New Image of Wine Culture Seen // Northern Cultural Relics .— No. 03. — 2023. —pp. 95.
- [33] Lin Yixi, Wang Xinyu. A Study on the Design Aesthetics of the "Minimalist" Goblet of the Yuan Dynasty // Toys and Folklore — No. 10. — 2024. —pp. 139.
- [34] Guo Tingting. On the design aesthetics of Yuan Dynasty ceramic goblet // Ceramic research. — No. 01. — 2023. —pp. 62-64.
- [35] Wan Ming. The trajectory of the rise of blue and white porcelain in the Ming Dynasty - from the integration of civilizations to social fashion // Journal of the Palace Museum. — No. 6. — 2008. — pp. 41.

- [36] Wang Guangyao. Ancient Chinese official kiln system. Forbidden City Press. — 2004. — p. 136.
- [37] Zhao Hong. Research on "official and private burning" // Journal of the Palace Museum. — No. 5. — 2008. — pp. 82.
- [38] Liu Qiangong. The historical motivation and practical significance of the rise of Delft, the ceramic capital of the Netherlands. Ph.D. dissertation in literature, Tsinghua University. — 2007. — p. 33.
- [39] National Museum of Tokyo. Dyeing - Asian vessels colored with indigo. The National Museum of Tokyo. — 2009. — p. 137.
- [40] Stone Cave Art Museum. Collecting Chinese Ceramics Fun. Stone Cave Art Museum. — 2017. — p. 54.
- [41] Idemitsu Art Museum . Old dyeing and blue tea pottery loved by Japan. Idemitsu Art Museum. — 2013. — p. 113.
- [42] Wang Qingli. Research on the Evolution of Blue and White Porcelain Art in the Ming Dynasty. Ph.D. Dissertation, Wuhan University of Technology. — 2021. — p. 196.
- [43] LIU Xinyuan. Ming Xuanzong and Xuande official kiln // Southern cultural relics. — No. 01. — 2011. — pp. 84.
- [44] LI Qiongjing; He Jianbin. Talking about the blue and white porcelain of the Ming Dynasty and foreign exchanges // Journal of Liaoning Provincial Museum. — No. 00. — 2020. — pp. 165.
- [45] [Ming] Jiao Hong. Yutang Congyu. Beijing:Zhonghua Book Company. — 2007. — p. 58.
- [46] John Carswell. Blue and White : Chinese Porcelain Around the Word. British Museum Press.— 2007. — p. 102.
- [47] Yuan Quan,Qin Dashu. Literature and History of China - Ming and Qing Ceramics to the World. Shanghai:Shanghai Ancient Books Publishing House. — 2005. — p. 178.

- [48] Werner, Sombart. *Luxury and capitalism*. Translated by Wang Yanping and Hou Xiaohe. Shanghai:Shanghai People's Publishing House. — 2000. — p. 18.
- [49] Wang Qingli. *Research on the Evolution of Blue and White Porcelain Art in the Ming Dynasty*. Ph.D. Dissertation, Wuhan University of Technology. — 2021. — p. 73-179.
- [50] Zhang Qiande, Yuan Hongdao. *Vase Flower Spectrum and Bottle History*. Nanjing: Jiangsu Phoenix Publishing House. — 2016. — p. 15.
- [51] Chen Qiaoqiao. *Information on the Historical Era of Ancient Chinese Tea Sets*, Master's thesis, East China Normal University. — 2005 — p. 78.
- [52] Zhang Chuanzheng. *Ming Dynasty Tea Technology, Trade, and Cultural Research*. Ph.D. dissertation, Nanjing Forestry University. — 2007 — p. 127.
- [53] ZHU Ying. *Food & Drink Coloring Edition*. Beijing:China Society Press.— 2005 — p.8.
- [54] Liang Lingyun. *Research on the design of blue and white porcelain folk art and cultural and creative products from the perspective of semiotics*. Master's thesis of Jingdezhen Institute of Ceramics. — 2022 — p. 24.
- [55] Wang Zhaoyu. *The Formation of the Legend of "Magu Xianshou" and the Textual Rheology*, Master's Thesis of East China University of Technology. — 2019 — p. 33.
- [56] Fang Tao. *The inheritance and innovative development of porcelain panel painting art // Intangible cultural heritage*. — No. 03. — 2024. —pp. 126.
- [57] Zhao Ronghua. *Ming Dynasty porcelain plate painting appreciation*. *The Collector*. — No. 08. — 2002. —pp. 56.
- [58] Liu Huiru. *Clark porcelain plate «light» decoration research*. Master's thesis of Jingdezhen Ceramic Institute. — 2014.— p. 58-97.
- [59] Kong Liuqing. *Art History of Chinese Ceramic Painting*. Southeast University Press. —2003. —p. 164.
- [60] Lei Hongzhi. *Blue and white: the most beautiful blue and white porcelain in China*. Chongqing University Press. — 2010. — p. 7.

- [61] Hang Fuyan. Research on the plastic arts and humanistic values of Ming and Qing wine utensils // Academic research. — No. 08. — 2023. —pp. 133.
- [62] Chen Qiaoqiao. Information on the Historical Era of Ancient Chinese Tea Sets, Master's thesis, East China Normal University. — 2005. — p. 78.
- [63] Dou Ping. Perspective on the Chinese painting "Tea Fight" and its connotation of tea culture. Master's thesis of Zhejiang A&F University. — 2011. — p. 9.
- [64] Gao Zhihong . The historical changes and modern transformation of Laba Festival. Master's thesis of South-Central University for Nationalities. — 2012. — p. 14.
- [65] Fang Tao. The inheritance and innovative development of porcelain panel painting art // Intangible cultural heritage. — No. 03. — 2024. —pp. 126.
- [66] Lu Jianguo. Talking about the development process of porcelain panel painting in the Qing Dynasty // Academic Discussion. — No. 09. — 2019. —pp. 82.
- [67] Zhang Xue. Ming Dynasty porcelain plate painting appreciation // The Collector. — No. 09. — 2002. —pp. 56.
- [68] Wang Zongda, Yin Chengguo. Economic history of modern Jingdezhen ceramics. China Book Publishing House. — 1994. — p. 42-115.
- [69] Zhang Shouzhi. The restoration and development of ceramics in New China. China Light Industry Press. — 2004. — p. 61.
- [70] Cao Chunsheng. Research on the Art of Traditional Blue and White Porcelain in Jingdezhen. Shandong Fine Arts Publishing House. — 2008. — p. 140.
- [71] The People's Government of the People's Republic. [электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.gov.cn/zhuanti/2017-10/18/content_5232653.htm. (дата обращения: 08.04.2023)
- [72] 2019 Douyin data report [EB/OL]. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mp.weixin.qq.com/s/mjzr2ssMpmDdVeMeiOTb3g>. (дата обращения: 06.01.2020)

- [73] Чжао Даньдань, Сунь Вэнь, Калашников В.Е. Искусство цзиндэчжэньского сине-белого фарфора со времен основания нового Китая (1949-2000) // Культура и цивилизация. Том 14. — 2024. — № 2А. — с. 207-216.
- [74] Курбатова М.М. Китайский фарфор. наследие тысячелетий // Наука, образование и культура. — Vol. 1, — No.16. — 2017.— с. 72-74.
- [75] Chen Xin. From 1949 to 2019, he studied national porcelain design in Jingdezhen. Ph.D. dissertation, Jingdezhen Ceramic University. — 2021. — p. 118.
- [76] Wu Zhiming. Design Principles and Development Strategies of Ceramic Art in Contemporary Urban Public Environment // Ceramic Science and Art. — No. 12. — 2023. —pp. 22.
- [77] Yu Jinliang. The Revival and Cultural Reinvention of Traditional Handicraft Arts: A Field Investigation Report on the Ceramic Art Area of Jingdezhen "Lao Ya Tan" District. Ph.D. dissertation, Chinese Academy of Arts. — 2016. — p. 112.
- [78] Gund Frank. Translated by Liu Beicheng. Silver Capital: Attach importance to the East in economic globalization. Central Compilation and Publishing House. — 2000. — p. 280.
- [79] Neptune. From the Northern Qi Dynasty to the Tang Dynasty, low-temperature colorful ceramics and foreign cultural influences // Journal of the Palace Museum. — No. 8. —2023. — pp. 76.
- [80] Wang Xiaohong. On the role of cobalt in the art of making blue and white porcelain // Chinese Ceramics. - Jiangxi: China Research Institute of Light Industry Ceramics, — No. 50(21). —2014.— pp. 43.
- [81] Чжао Даньдань, Сунь Вэнь, Калашников В. Е. Происхождение кобальта в китайском сине-белом фарфоре и рождение сине-белого фарфора // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова, (БАК). —№1-1. — 2024. — с. 449-457.
- [82] Zhang Fukang. The Science of Ancient Chinese Ceramics. Shanghai People's Fine Arts Publishing House. — 2000. — p. 123.

- [83] Wang Xiaoguang. Reflections on the origin of blue and white // Journal of the Palace Museum. — No. 05. — 2003. —pp. 60.
- [84] Xue Bing. Analysis of the evolution and characteristics of blue and white cobalt materials in different periods of Ming Dynasty official kilns // Cultural relics identification and appreciation. — No. 17. — 2019. —pp. 42.
- [85] Cao Jianwen. On the production and development of blue and white porcelain in Jingdezhen Yuan Dynasty // Journal of Nanjing University of the Arts (Art and Design Edition). — No. 2. — 2009. — pp. 27-30.
- [86] Chen Yaocheng, Guo Yanyi, Zhang Zhigang. A study of blue and white porcelain and blue and white pigments in the past dynasties. Heritage Press. —1982. — p. 45.
- [87] Huo Jishu. British Museum Collection of Chinese Ming Dynasty Ceramics. Translation by Zhao Wei, Chen Yi, Wen Hui. — 2014. — p. 127.
- [88] Zhao Xintu. Research on cobalt material of "Su Ma Liqing" in the early Ming Dynasty // Journal of Southwest University of Science and Technology (Philosophy and Social Science Edition). — No. 1.— 2007.— pp. 64-67.
- [89] Shang Yanbin, Lin Huan. The origin of "Huihuiqing" cobalt material // Forbidden city. — No. 6.— 2008.— pp. 144-149.
- [90] Yang Mengyao. The source of blue and white porcelain cobalt in the Ming Dynasty and cultural exchanges between China and foreign countries // Cultural relics identification and appreciation.— No. 02.— 2021.— pp. 45.
- [91] Fu Yang, Inheritance, Development and Comparative Research of Blue and White Porcelain Pigments, Master's Thesis of Jingdezhen Ceramic University. — 2017. —p. 7
- [92] Gao Xue. Jilin Provincial Museum collection of Ming Dynasty blue and white porcelain // Collection. — No. 1. — 2015. — pp. 48-56.
- [93] Li Jin (Yuan Dynasty). «Bamboo Spectrum». Chinese bookstore. — 2014. — p. 45.
- [94] Тан Даньинь, "Китайская керамика". Taipei Guangfu Book Co., Ltd. — 1980. — p.16.

- [95] Zhou Ren. The processing of cobalt earth ore and the preparation of blue and white porcelain pigments // Cultural relics identification and appreciation — No. 6.— 2010.— pp. 143.
- [96] Wang Zongmu compiles and repairs, and Lu Wanyuan increases (Ming Dynasty). Porcelain from Jiangxi Province during the Wanli period of the Ming Dynasty. Chengwen Publishing House, Taipei. — 1989. — p. 833.
- [97] Музей провинции Хубэй. Плавающая балка изумрудного цвета: голубой и белый фарфор Цзянси Цзиндэчжэнь Юань Мин. Пекинское издательство «Культурные реликвии» — 2013. — с. 192.
- [98] Mulberry Xingzhi. Said Tao. Shanghai Science and Technology Education Press. — 1993. — p. 180.
- [99] Chen Yaocheng, Guo Yanyi, Zhang Zhigang. A study of blue and white porcelain and blue and white pigments in the past dynasties // Journal of the Chinese Ceramic Society. — No. 4. — 1978. —pp. 235.
- [100] Xu Liang, Xiong Weimin. The ups and downs of the porcelain industry in Jingdezhen in the second half of the 20th century // Guangxi University of Nationalities Newspaper (Natural Science Edition). — No. 03. — 2024. —pp. 7.
- [101] Чжао Даньдань, Сунь Вэнь, Калашников В. Е. Различные виды сине-белого фарфора, художественные и технологические инновации //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова, (БАК). —№ 2. —2024. —с. 307-318.
- [102] Li Zhengzhong, Zhu Yuping. Chinese blue and white porcelain. - Shandong: Shandong Fine Arts Publishing House. — 2006. — p.18.
- [103] Huna. Analysis of the memetics of the rise and fall of blue and white porcelain and red glaze // Chinese ceramics. — Jiangxi: China Institute of Light Industry Ceramics. — No. 4 (21). — 2018. — pp.71.
- [104] Yang Wenjing. Study of the status quo and development of modern Blue-white porcelain with red underglaze painting: abstract of the dissertation of a candidate of art history. — Jingdezhen Ceramic University. — 2020. — p.47.

- [105] Li Xuemin. The origin and thinking of blue and white multicolored jars // Collecting & Investing. — No. 13.— 2022.— pp. 39.
- [106] Early Chenhao. Analysis of the artistic characteristics of ceramics of the three dynasties of Kang, Yongqian, and Qing dynasties // Popular literature. — No. 09.— 2020.— pp. 87.
- [107] <https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=230963458705440617311>
- [108] Wang Tiange. A Study on the Interaction between Chinese and Japanese Civilizations in the Context of Ceramic Trade in the Late Ming and Early Qing Dynasties: From the Perspective of Artifacts, Technologies and Images. Ph.D. dissertation, Chinese Academy of Arts. — 2023. —p. 163-216.
- [109] Семь мудрецов бамбуковой рощи. [электронный ресурс]. Режим доступа:https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%8C_%D0%BC%D1%83%D0%B4%D1%80%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2_%D0%B1%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D1%80%D0%BE%D1%89%D0%B8 (дата обращения: 12.08.2023)
- [110] Кузьменко Л.И. Китайский фарфор XVII - XVIII вв., проблема стиля. диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Москва, 2000.— 12 с.
- [111] Yang Boyuan. From Confucius to Dong Zhongshu: The "Exploration" and "Return" of Confucianism from the Pre-Qin to the Wei and Jin Dynasties // Journal of Fujian Open University. — No. 05. — 2024. —pp. 89.
- [112] Ren Ji Yu. History of the Development of Chinese Philosophy - The Philosophical Thoughts of Confucius in the Pre-Qin Period. People's Publishing House. — 1983. — p.180.
- [113] Han Wang Chong. "On the Ode to Heng Su", volume 20, "Siku Quanshu". Shanghai Ancient Books Publishing House.— 1990. — p.57.
- [114] Gelu. History of the Theory of Ancient Chinese Painting. People's Fine Arts Publishing House. — 1982. — p.80.

- [115] Guo An Qi. An isomorphic study of ancient Chinese music and painting theories. Ph.D. dissertation, Guangxi Normal University. — 2014. — p.68-147.
- [116] Лукьянов А.Е. Философские науки. — № 12. — 2019. — Т. 62. — с. 88-92.
- [117] Wang Ke. Research on the design philosophy of Chinese ceramic tea sets. Doctoral degree from Jingdezhen Ceramic University. — 2023. — p.142.
- [118] (Han) by Liu An. Translated by Chen Guangzhong. Huainanzi. Beijing: Zhonghua Book Company. — 2012. — p.2.
- [119] Lei Hongzhi, the most beautiful blue and white porcelain in China. Chongqing University Press. — 2010. — p.58.
- [120] Tang Zhang Yanyuan. Famous Paintings of the Past Dynasties Volume 1 "On Painting Landscapes, Trees and Stones". Qin Zhongwen and Huang Miaozi proofreading. People's Fine Arts Publishing House. — 2016. — p.15.
- [121] Xing Younan. The basic characteristics and contemporary values of the traditional Confucian concept of harmony // Academic exchanges. — No. 05. — 2024. — pp. 30.
- [122] Kong Zhengzhen. The influence of traditional Chinese aesthetic concepts on ceramic modeling // Chinese Primary and Secondary School Art. — No. 11. — 2021. — pp. 5.
- [123] Wan Changlin. Chinese ceramic art from the perspective of culture // Chinese porcelain. — No. 01. — 2004. — pp. 68.
- [124] Xing Younan. The basic characteristics and contemporary values of the traditional Confucian concept of harmony // Academic exchanges. — No. 05. — 2024. — pp. 32.
- [125] Zhou Mingjie. The "inner square and outer circle" in Confucianism and the Chinese principle of doing things // Acta Psychologica Sinica. — No. 05. — 2023. — pp. 391.
- [126] Li Bo. Nature and man-made: the ideological origins of Taoism and Confucianism // Literature, History and Philosophy. — No. 02. — 2024. — pp. 149.
- [127] Taoism in guqin aesthetic thought. [электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sohu.com/a/340927789_670518 (дата обращения: 24.08.2023)
- [128] Chen Guying. Zhuangzi Notes and Translations (II). Chung Hwa Book Company Annual Edition. — 2020. — p.31.

- [129] HU Suyun. The influence of Taoist aesthetic thought on traditional Chinese painting // Popular Literature and Art. — No. 09. — 2018. —pp. 47.
- [130] Ge Lu. History of the Theory of Ancient Chinese Painting. People's Fine Arts Publishing House.— 1982. — p.67.
- [131] WangYuanzhen. Changes in the aesthetics of ceramics in the Ming Dynasty // Ceramic Research. — No. 11. — 2020. —pp. 32.
- [132] LiDezhen. On the influence of Taoism on the art of porcelain painting // Chinese ceramics. — No. 12. — 2014. —pp. 104-105.
- [133] Wang Yao. The influence of Taoism on traditional Chinese painting // Grand View of Fine Arts, — No. 05. — 2004. —pp. 51.
- [134] Tian Guanglin . Introduction to Traditional Chinese Culture, Higher Education Edition. Beijing:Higher Education Press.— 1999. — p.79.
- [135] MaXigui. Chinese blue and white porcelain. Shanghai:Shanghai Ancient Books Publishing House.— 1999. — p.133.
- [136] Ding Xiaona. Appreciation of Tibetan Buddhist Ritual Instruments // Cultural relics identification and appreciation. — No. 06. — 2019. —pp. 24.
- [137] Jiabg Tingfang. A study on the artistic characteristics of crane patterns in the Jiajing period of the Ming Dynasty. Master's thesis of Jingdezhen Ceramic University. — 2013. — p.13.
- [138] Fang Lili. The Chinese porcelain trade on the Silk Road and the reproduction of world civilization // Journal of Yunnan Normal University (Philosophy and Social Science). — No. 4. — 2016. — pp. 77.
- [139] Аллах. From Wikipedia, the free encyclopedia.[электронный ресурс]. Режим доступа:
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D1%85> (дата обращения: 25.08.2023)
- [140] Ma Wenkuan. An Investigation of Islamic Factors in Ming Dynasty Porcelain // Journal of Archaeology. — No. 4. —1999. —pp. 458.

- [141] Zhao Lin. Rheology of Yuan and Ming arts and crafts style. Ph.D. dissertation, Fudan University, — 2011. — p.63.
- [142] Zhou Jian, Zhang Wei, Zheng Naizhang. Blue and white porcelain - the crystallization of cultural exchanges between China and Arabia // *Journal of Ceramic Sciences*. — No. 2. — 2012. — pp. 248.
- [143] Муксинов Р.М., Бейшенбаев М.И. Особенности декоративно-художественного решения исламских культовых сооружений. *Наука и новые технологии*. — № 7. — 2013. — с. 29-31.
- [144] Liao Zezhen. A preliminary study on the origin and style of heraldic porcelain exported in the Qing Dynasty // *Collecting & Investing*. — No. 13. — 2022. — pp. 63.
- [145] Berit Wästfelt, Bo Gyllensvärd, Jörgen Weibull. Porcelain from the East Indiaman Gothborg. Wiken. — 1991. — p. 50.
- [146] An Yan. On the influence of the «Chinese style» on the Rococo era in Europe // *Chinese ceramics*. — No. 6. — 2008. — pp. 93.
- [147] Wan Jian. A Study on Foreign Culture in the Decorative Art of Ancient Chinese Porcelain with Twig Patterns: An Analysis of the Rococo Decorative Culture of Qianlong Porcelain in the Qing Dynasty // *Ceramic Research*. — No. 04. — 2019. — pp. 25.
- [148] Mu Xiaolin. The influence of overseas demand on Jingdezhen porcelain in the Ming and Qing dynasties. Ph.D. dissertation, Chinese Academy of Arts. — 2014. — p. 97.
- [149] Ren Dongfang. The Application of Blue and White Porcelain in Contemporary Fashion Design: A Review of Fashion Design Creativity and Expression Techniques // *Dyeing*. — No. 22. — 2015. — pp. 11.
- [150] Reed Herbert. The True Meaning of Art. Liaoning People's Publishing House. — 1987. — p. 64.
- [151] Wang Yali. A Study on the Morphology of the Dragon Pattern in the Qing Dynasty: A Case Study of Ceramics and Costume Decoration // *Ceramic Research*. — No. 01. — 2024. — pp.43.

- [152] Zhang Daoyi. Theory of auspicious culture. Chongqing:Chongqing University Press. —2011. — p. 285.
- [153] Niu Ruilin. Analysis of traditional Chinese decorative characteristics // Ceramic design. — No. 01. — 2018. —pp.53.
- [154] Li Jinxia. The aesthetic significance of plant patterns on modern folk costumes. Master's Thesis, Jiangnan University. —2009. — p. 24.
- [155] Песчанская Е.В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин. автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Алт. гос. ун-т. Барнаул, — 2013. — с. 18.
- [156] Wan Jian. «Allah virtual» said that under the influence of Yuan blue and white porcelain twig decorative art features // Chinese ceramics. — No. 11.— 2014.— pp. 94.
- [157] Gao Huifan. Based on the tradition, the modern ceramic "Kaiguang" decoration innovates the expression and significance // Chinese ceramics. — No. 5. — 2022. — pp. — pp.102.
- [158] Fang Lili. History of Chinese ceramics. Shandong Jinan Qilu Publishing House. — 2013.— p. 174.
- [159] Yang Shumei. Discussion on countermeasures to enhance the international influence of Chinese culture // The rule of law and society. — No. 1.— 2018.—pp. 120-121.
- [160] Li Jun. Research on innovative process of using Fe₂O₃ decorative ceramics // Ornament. — No. 06.— 2007.—pp. 110.
- [161] Dang Yongtian. Pottery heart road - the cognition and expression of the decorative language of makeup soil // Fine arts. — No. 02.— 2021.—pp. 152.
- [162] Чжао Даньдань, Сунь Вэнь, Калашников В. Е. Применение программного обеспечения для графического дизайна в дизайне керамической цветочной бумаги //Всероссийский Круглый стол с международным участием «Современные

тенденции компьютерного проектирования орнамента»: сборник материалов. — М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», — 2023. — с. 194.

[163] Yu Bingfeng. Pilot development of high-grade screen-printed blue and white porcelain decal paper // Journal of Jingdezhen University. — No. 06.— 2021.—pp. 53.

[164] Ning Gang. Talking about modern ceramic design // Literary and artistic controversy. — No. 08.— 2010.—pp. 77-78.

[165] Zhang Dainian. Traditional Chinese Culture and Modern Society // Philosophical Studies. — No. 04.— 1994.—pp. 8-9.

[166] Yu Bijian, Tan Xu. The Contemporary Return of Traditional Culture: Inevitability, Dilemma, and Transcendence // Journal of Northwest University for Nationalities (Philosophy and Social Science Edition). — No. 05.— 2016.—pp.159.

[167] Xie Hui. The integration of intangible cultural heritage elements and cultural and creative product design // Packaging process. — No. 14.— 2022.—pp.335-338.

[168] Kong Yuxin. Application of Folk Culture in the Design of Tourism Crafts in Beijing // Packaging engineering. — No.02.— 2013.—pp.121-123.

[169] Qiao Yu. Research on the Design of Eating Utensils in Different Historical Periods of China: A Case Study of the Design of Ceramic Eating Utensils. Ph.D. dissertation, Beijing Institute of Technology. —2016. — p. 152.

[170] Zeng Yuanfan, Zou Yuan, Qin Jinhai. Research and application of intelligent ceramic lamps // Research & Applications. — No.11.— 2022.—pp.62.

[171] Han Bi Xiao. Ceramic audio material optimization and modeling design concept // Ceramic technology. — No.06.— 2021.—pp.82.

[172] Wang Chenjing, Yang Xin. Analysis of the design principle of "user-centered" ——— in modern design concepts and methods // Technology Today. — No.19.— 2011.—pp.54.

[173] Jiang Linqi. Generative design of traditional patterns based on gene network and its application. Ph.D. dissertation, Zhejiang Sci-Tech University.—2021. — p. 56.

- [174] Weng Zhen. Exploration of innovative ways of ceramic decorative pattern design. // Journal of Xiamen University of Technology. — No.04.— 2010.—pp.81.
- [175] Li Xiaohong. Research on added value in commodity packaging design // Packaging engineering. — No. 4. —2008. —pp. 158-160.
- [176] Ye Xiaoyan. Research on the Emotional Design and Application of auspicious mascots. Anhui: Anhui University of Technology. —2020. — p. 53.
- [177] Jiang Wei. Principles and methods of application of traditional graphic symbols in modern design // Grand View of Fine Arts. — No.09. —2010. —pp. 153.
- [178] Jia Danni. Research on the application of geometric modeling language in poster design. Ph.D. dissertation, Shaanxi Normal University. —2016. — p. 16.
- [179] Wang Chenjing, Yang Xin. Analysis of the modern design concept and method - "user-centered" design principle // Technology. — No.19. —2011. —pp. 54.
- [180] Luan Lizhi. The application of color matching based on the traditional Chinese color cyan // Academia. — No. 1.— 2013. —pp. 106.
- [181] Zhu Yuping. Ming Dynasty blue and white porcelain 2nd edition. Shanghai Science and Technology Press. —2015. — p. 51.
- [182] Tong Minnan. Principles and strategies for the use of color in ceramic product design // Experience exploration. — No.06.— 2024. —pp. 192.
- [183] Bai Xue, Liu Shi Zan. Characteristic analysis of the combination of contemporary blue and white porcelain with color glaze // Research and application. — No.07.— 2023. —pp. 66.
- [184] Yuan Miaotong, traditional Chinese poetry and wine culture // commercial culture. — No. 17.— 2014.— pp. 156-168.
- [185]
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B5%81%E8%A7%9E%E6%9B%B2%E6%B0%B4>
 (дата обращения: 11.10.2023)
- [186] Bai Juanjuan. Blue and white decorative art in urban public art // Urban Public Art Research. — No. 12.— 2015.— pp. 52.

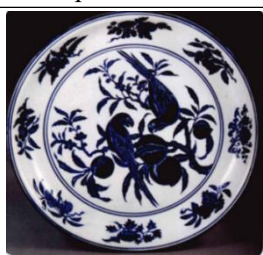
- [187] Huang Linyi. Representation of ceramic murals in a public environment. Master's thesis of Jingdezhen Ceramic University. —2024. — p.16-34.
- [188] Zhang Ying. Application of ceramic murals in the decoration of public spaces // Devise. — No.03.— 2017.— pp. 157.
- [189] Чжао Даньдань, В.Е. Калашников. Художественное проектирование архитектурных сооружений с использованием мотивов сине-белого фарфора // В сборнике: Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2022). Сборник материалов Международной научно-технической конференции. Москва, — 2022. — с. 330-332.
- [190] Wanda Group. [электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.wanda.cn/mobile/magazine/mobile/65/1851_info.html?id=1851&icon=4 (д а т а о б р а щ е н и я : 22.10.2023)
- [191] Curtain wall design projects. [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://records.cncwe.net/?c=index&a=show&id=95>
- [192] Sun Xiangyu. Research on the application of ceramic elements in contemporary hotel spaces. Master's thesis of Jingdezhen Ceramic University. —2018. — p.10.
- [193] Li Yan, Zhang Guangjun. Application of ceramic murals in public space // Chinese ceramics. — No.06.— 2010.— pp. 62.
- [194] Li Shiyong . A Brief Exploration of Aesthetic Experience in Artistic Aesthetic Activities // Drama House. — No.05.— 2020.— pp. 230.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Мотивы сине-белого фарфора, созданные под влиянием традиционной китайской культуры

1. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора, созданных под влиянием конфуцианской философии

			
Кувшин из сине-белого фарфора «Призрак Гузи, спускающийся с горы», эпоха правления династии Юань, аукцион Christie's 2005, Лондон.	Ваза из сине-белого фарфора «Ван Чжаоцзюнь вышел из пограничного перехода», эпоха правления династии Юань, художественный музей Идэмицу, Токио, Япония.	Кувшин из сине-белого фарфора с изображениями женщин, период от времен правления Чжэнтун до времен правления Тяньшуна из династии Мин, коллекция Шанхайского музея, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора с узорами в виде сосны, бамбука и сливы, период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Дворца-музея, Пекин, Китай.
			
Тарелка из сине-белого фарфора с изображением матери, воспитывающей детей, ранний период правления Канси из династии Цин, коллекция Дворца-музея, Пекин, Китай.	Цветочный горшок из сине-белого фарфора «Дети празднуют весну», эпоха династии Цин, коллекция Дворца-музея, Пекин, Китай	Разноцветная подставка для ручек с рекламной фигуркой, период правления Шуньчжи из династии Цин, коллекция Дворца-музея, Пекин, Китай.	Большое блюдо из сине-белого фарфора с изображением единорога, эпоха династии Юань, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.

			
Ваза из сине-белого фарфора «Сяо Хэ преследует Хань Синя под луной», эпоха правления династии Юань, коллекция Нанкинского музея, Пекин, Китай.	Сине-белая фарфоровая ваза с изображением дракона на желтом фоне, период правления Цяньлуна из династии Цин, коллекция дворцового музея, Пекин, Китай.	Сине-белая фарфоровая банка с крышкой, период правления Шуньчжи из династии Цин, коллекция дворцового музея, Пекин, Китай.	Большое блюдо из сине-белого фарфора с цветочным и фруктовым узором, эпоха правления династии Юань, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.
			
Банка из сине-белого фарфора с изображением играющих детей, период правления Канси из династии Цин, коллекция Национального музея Китая, Пекин.	Большая ваза из сине-белого фарфора с изображением единорога, династия Юань, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.		Большая тарелка из сине-белого фарфора с изображением цветов и птиц, эпоха правления династии Юань, коллекция Китайского музея керамики, Цзиндэчжэнь.
			
Большая тарелка из сине-белого фарфора с изображением рыб, эпоха правления династии Юань, коллекция Китайского музея керамики, Цзиндэчжэнь.	Горшок из сине-белого фарфора с изображением играющего ребенка, эпоха правления династии Мин, коллекция Китайского музея керамики, Цзиндэчжэнь.		Ваза из сине-белого фарфора с изображением сложенных ветвей, эпоха правления династии Цин, коллекция Китайского музея керамики, Цзиндэчжэнь.

2. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора, созданных под влиянием даосской философии

		
Ваза из сине-белого фарфора с изображением пейзажей, период правления Канси из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Квадратная ваза из сине-белого фарфора с пейзажной поэзией, период правления Канси из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Ваза из сине-белого фарфора с изображением пасторальной сцены цветения персика, 10-й год правления Шуньчжи из династии Цин. Коллекция Шанхайского музея, Китай.
		
Чаша из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг.), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Печь из сине-белого фарфора с изображением семи мудрецов в бамбуковом лесу, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Большое блюдо из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, период заката династии Мин, коллекция Шанхайского музея, Китай.

			
Подставка для ручек из сине-белого фарфора «Сидите и наблюдайте, как поднимаются облака», ранний период правления Канси из династии Цин, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Фарфоровая тарелка из сине-белого фарфора с изображением рыбалки, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Круглая подставка для ручек из сине-белого фарфора цвета селадона с изображением рыбалки, период правления Канси из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора «Прогулка по снегу в поисках цветков сливы» из зала Чжунхэ, период правления Канси из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Тарелка из сине-белого фарфора в форме персика «Три друга Суйхэя» с изображениями отшельников, середина периода правления Канси из династии Цин, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, период правления Канси из династии Цин, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Ваза из сине-белого фарфора в форме тыквы с изображением пейзажных картин из литературы, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция семей Батлера.	Фарфоровая тарелка из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, период правления Цзяцина из династии Цин, коллекция Шанхайского музея, Китай.
			

Кувшин из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция Национального музея Китая, Пекин, Китай.	Цветочный горшок из сине-белого фарфора с изображением пейзажа и фигуры человека, период правления Канси из династии Цин, коллекция Национального музея Китая, Пекин.	Ваза из сине-белого фарфора с изображением китайского пейзажа, период правления Цяньлуна из династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Большой чан из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, период правления Канси из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Ваза из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, период правления Канси из династии Цин, коллекция Китайского музея керамики, Цзиндэчжэнь.	Подставка для ручек из сине-белого фарфора с изображением отшельника, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция Национального музея Китая, Пекин.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением пейзажа и поэтической надписью, период правления ранней династии Цин, коллекция Китайского музея керамики, Цзиндэчжэнь.	

3. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора, созданных под влиянием буддийской культуры

			
Чайник из сине-белого фарфора с изображением вьющегося лотоса, период правления	Чашка из сине-белого фарфора с переплетающимся узором лотоса, период правления Юнлэ из	Ваза из сине-белого фарфора с изображением лотоса и двойными кольцами, период	Чаша из сине-белого фарфора с изображением лотоса и восемью благоприятными

Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	правления Юнлэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	узорами, период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Плоская ваза из сине-белого фарфора с изображением восьмилепестковой в форме тыквы, период правления Юнлэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Чашка из сине-белого фарфора «Дуцай» с изображением лотоса, период правления Юнчжэна из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Кувшин из сине-белого фарфора с изображением пиона и льва, эпоха правления династии Юань, коллекция Национального музея Ирана.	Кувшин из сине-белого фарфора с надписями на санскрите, период правления династии Мин (1425-1435 гг.), коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Кувшин из сине-белого фарфора с узором «Восемь благоприятных», период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Чаша из син-белого фарфора с изображением лепестков лотоса, период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Чаша из син-белого фарфора с надписями на санскрите, период правления Чэнхуа из династии Мин, коллекция Национального дворцового музея, Тайбэй, Тайвань.	
			

Ваза из сине-белого фарфора с изображением ветвей лотоса и «восьми благоприятных» узоров, период правления Цяньлуна из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Ваза из сине-белого фарфора в форме чеснока с надписями на санскрите, период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Ваза из сине-белого фарфора с изображением буддийского архата, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Печь из сине-белого фарфора «Восемнадцать архатов», период правления Канси из династии Цин (1695-1722 гг.), коллекция Шанхайского музея, Китай.
--	---	---	---

4. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора, созданных под влиянием даосской религии

			
Благословения на день рождения Бессмертного, период Цзяцзин династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Ваза из сине-белого фарфора с изображением диаграммы Багуа, период правления Цзяцзина из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Ваза из сине-белого фарфора с изображением журавлей, период правления Цзяцзина из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Разноцветная ваза из сине-белого фарфора с изображением журавлей, период правления Цзяцзина из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Ваза из сине-белого фарфора «Восемь бессмертных», пересекающих	Сосуд из сине-белого фарфора с изображением восьми бессмертных, период	Ваза из сине-белого фарфора с изображением «бессмертных,	Ваза из сине-белого фарфора в форме тыквы с изображениями Юньхэ и восьми

море», период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566 гг.), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	правления Цзяцзина династии Мин (1521-1566 гг.), коллекция музея керамики Цзиндэчжэнь, Китай	пересекающих море», период правления Ваньли из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	бессмертных, период правления Цзяцзина из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Чаша из сине-белого фарфора с изображением даосских бессмертных, период правления Ваньли из династии Мин, Цзингу, аукцион Весеннего фестиваля 18 января 2024 г.	Чаша из сине-белого фарфора с изображением бессмертного летящего на журавле, период правления Ваньли из династии Мин, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Чаша из сине-белого фарфора с изображением фигур Восьми Бессмертных, период правления Цзяцзина из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	
			
Тарелка из сине-белого фарфора «Дуцай» с изображением восьми сокровищ, период правления Гуансюя из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора, с рисунком «даосские сплетни», период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг), коллекция Шанхайского музея, Китай.	Блюдо из сине-белого фарфора с изображением даосских символов, облаков и журавлей, период правления Цзяцзина из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Трехногая печь из сине-белого фарфора с изображением бессмертного, летящего на журавле, период правления Хунчжи из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.

5. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора,

созданных под влиянием народной иллюстрации и гравюры

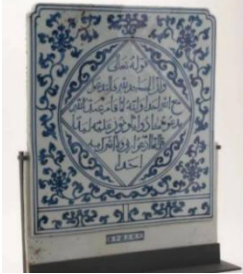
			
Тарелка из сине-белого фарфора «Легенда о Западной комнате», эпоха правления династии Цин (XVIII век), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Квадратная коробка из сине-белого фарфора, эпоха правления династии Мин (1573-1620 гг.), коллекция художественного музея «Восточный Модао», Пекин, Китай.	Ши Юрен, «Богатый и невредимый», 1956 г.	Тарелка из сине-белого фарфора «Легенда о Западной комнате», период правления Канси из династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.
			
Кувшин из сине-белого фарфора с изображением путешествий Тао Юаньмина, эпоха правления династии Мин, коллекция музея Гуандуна, Китай.	Ваза из сине-белого фарфора с изображением генерала Мэнтяня, эпоха правления династии Юань, коллекция музея Хунань, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора «Прощание с друзьями», период правления Канси из династии Цин, коллекция Шанхайского музея, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора «Пионовый павильон» с изображением сюжетов из опер, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция Шанхайского музея, Китай.
			
Ваза с длинным горлышком из сине-белого фарфора с сюжетной картиной, период правления Канси из династии Цин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.			

			
Плоский фарфоровый горшок из сине-белого фарфора с изображением людей, период правления Юнлэ из династии Мин, коллекция Национального дворца-музея, Тайбэй, Тайвань.	Ваза из сине-белого фарфора с изображением Цинь и его друзей, от периода правления Чжэнтун до периода правления Тяньшуня из династии Мин, коллекция Музея Гуйлиня в Китае.	Ваза с изображением сюжета из «Романа Западной палаты», период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Чан из сине-белого фарфора «Гуань Юй, пересекающий реку», период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.



Чаша из сине-белого фарфора «Ван Чжаоцзюнь вышел из пограничного перехода», эпоха правления династии Юань, художественный музей Идэмицу, Токио, Япония.

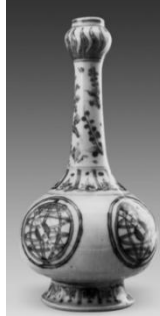
6. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора, созданных под влиянием исламской культуры

			
Плоский горшок из сине-белого фарфора с цветочным узором «четыре сезона»,	Подсвечник из сине-белого фарфора с арабским орнаментом, период правления Чжэндэ из	Ширма для стола из сине-белого фарфора с арабской вязью, период правления Чжэндэ из династии Мин	Коробка из сине-белого фарфора с арабским орнаментом, период правления Чжэндэ из династии

период правления Юнлэ из династии Мин (1403-1424 гг.), 6 апреля 2016 года был выставлен на аукцион Sotheby's в Гонконге.	династии Мин (1506-1521 гг.), коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	(1506-1521 гг.), коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Держатель для ручек в форме горы из сине-белого-фарфора с изображением арабесок, период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг.), коллекция Метрополитен-музея, США.	Чаша из сине-белого фарфора с арабским орнаментом, период правления Чжэндэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Квадратная шкатулка из сине-белого фарфора с арабскими надписями, период Чжэндэ династии Мин, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	
			
Трехногая печь из синен-белого фарфора с персидскими надписями, период правления Тяньшуня из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Фрагменты сине-белого фарфора периода правления ранней династии Юань, украшенные арабскими надписями, найденные в кинотеатре Цзиндэчжэнь Хунвэй, 1965 год, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.		
			
Фрагмент блюда из сине-белого фарфора с	Фрагмент блюда из сине-белого фарфора с	Фрагмент тарелки из сине-белого фарфора с	Плоский фарфоровый горшок из сине-белого

изображением «восьми сокровищ», эпоха правления династии Юань, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	изображением «восьми сокровищ», эпоха правления династии Юань, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	изображение воды из пруда и лотосов, эпоха правления династии Юань, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	фарфора с изображением переплетенных пионов, эпоха правления династии Юань, Институт управления коллекцией культурных реликвий уезда Тайху, провинция Аньхой, Китай.
			
Горшок из сине-белого фарфора с цветочным узором, период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Шанхайского музея, Китай.	Восьмиугольный плоский чайник из сине-белого фарфора с растительным узором, период правления Юнлэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Горшок из сине-белого фарфора с арабскими надписями, период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением дыни и других фруктов, период правления Юнлэ из династии Мин, коллекция Дворцового музея, Пекин, Китай.
			
Кувшин из сине-белого фарфора с изображением ипомеи, период правления Сюаньдэ из династии Мин, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	Ваза из сине-белого с арабскими надписями, период правления Чжэндэ из династии Мин, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	Тарелка из сине-белого фарфора с арабской вязью и цифрами, эпоха правления династии Цин, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	Тарелка из сине-белого фарфора в форме цветка с виноградным узором, период правления Юнлэ из династии Мин, коллекция Национального музея, Пекин, Китай.

7. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора, созданных под влиянием европейской культуры

			
Горшок из сине-белого фарфора с изображением герба Португалии, период правления Чжэндэ из династии Мин (1506-1521 гг.), коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Фарфор Кларка с изображением «восьми сокровищ», эпоха правления поздней династии Мин, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	Поднос из сине-белого фарфора с изображением Вакха, период правления Канси из династии Цин (1690-1710), завешание Бэзила Ионидиса, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением английского семейного герба, 1725 год, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.
			
Кувшин из сине-белого геральдического фарфора, изготовленный по индивидуальному заказу в Португалии, период правления Чжэндэ из династии Мин (около 1519-1521 гг.), коллекция Фонда Медейруша и Алмейды, Лиссабон.	Бутылка из сине-белого фарфора с головкой в форме чеснока в португальском стиле, период правления Чжэндэ из династии Мин (около 1509 г.), коллекция Фонда Медейруша и Алмейды, Лиссабон.	Душ из сине-белого фарфора в португальском стиле, период правления Чжэндэ из династии Мин (около 1519 г.), коллекция Метрополитен-музея.	Ваза с длинным горлышком из сине-белого фарфора с изображением герба короля Филиппа II Испанского, изготовлена в районе XVI века, коллекция Метрополитен-музея
			
Геральдическая чаша из	Геральдическая	Сине-белый фарфор	Тарелка из

сине-белого фарфора в португальском стиле, период правления Цзяцзина из династии Мин (около 1540-1550 гг.), коллекция Фонда Медейруша и Алмейды, Лиссабон.	чаша из сине-белого фарфора в португальском стиле, период правления Цзяцзина из династии Мин (около 1540 - 1550 гг.), коллекция Метрополитен-музея.	«Кларк» с изображением герба и текстовыми надписями, эпоха правления поздней династии Мин, коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания.	сине-белого фарфора с изображением прядущих женщин, период правления Чунчжэня из династии Мин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.
			
Тарелка из сине-белого фарфора с изображением герба семьи Хэммонтон, период правления Цяньлуна из династии Цин (1716 г.), коллекция Британского музея, Лондон, Великобритания..	Тарелка из сине-белого фарфора «Крещение Иисуса», период правления Канси из династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Овальная тарелка из сине-белого фарфора с цветочным узором, период правления Цзяцзина из династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Разноцветная геральдическая тарелка из сине-белого фарфора «Цинциннати», период правления Цяньлуна из династии Цин, коллекция Метрополитен-музея.
			
Тарелка из сине-белого фарфора с цветочным узором, период правления Канси из династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Графин для масла и уксуса, эпоха правления династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением с голландского пейзажа, эпоха правления поздней династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением с голландского пейзажа, эпоха правления поздней династии Цин, коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.

			
Кувшин из сине-белого фарфора с изображением тюльпана, период правления Канси из династии Цин (1622-1722), коллекция музея керамики Цзиндэчжэнь, Китай.	Разноцветная геральдическая тарелка из сине-белого фарфора с изображением «двуглавого орла», эпоха династии Цин (XVII - XIX вв.), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Манускрипт с орнаментом в стиле рококо и подсвечник из сине-белого фарфора с изображением переплетенных растительных ветвей, период правления династии Цин, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Кувшин с крышкой из сине-белого фарфора с изображением европейской женщины, эпоха правления династии Цин (1700-1710 гг), коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.
			
Чаша из сине-белого фарфора «Дуцай» с цветочным узором, период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Тарелка и чаша из сине-белого фарфора с изображением римских статуй Посейдона, эпоха правления династии Цин (1760-1770 гг.), коллекция Музея Виктории и Альберта, Великобритания.	Тарелка из сине-белого фарфора «Дуцай» с цветочным узором, период правления Юнчжэна из династии Цин (1723-1735 гг), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	

8. Изделия, выполненные с использованием мотивов сине-белого фарфора, созданных под влиянием японской культуры

			
Чаша из сине-белого фарфора с изображением цветов вишни, эпоха правления поздней династии Мин, изготовлена в Цзиндэчжэне, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением цветов и птиц, изготовленная в Цзиндэчжэне в период правления Ваньли из династии Мин, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.	Четырехсторонний диск из сине-белого фарфора с изображением бабочки, период правления Цзяцзина из династии Мин, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.	Тарелка из сине-белого фарфора с геометрическим цветочным узором, эпоха правления поздней династии Мин, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.
			
Квасцово-красная тарелка из сине-белого фарфора с золотым цветочным узором, эпоха правления династии Цин, коллекция музея Дагуань провинции Гуандун, Китай.	Квасцовый-красная тарелка из сине-белого фарфора с изображением персонажей, династия Цин, коллекция музея Дагуань провинции Гуандун, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора, изготовленная в Цзиндэчжэнь для экспорта в Японию, коллекция музея керамики Цзиндэчжэня, Китай.	
			
Чаша из сине-белого фарфора с изображением овцы,	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением	Тарелка из сине-белого фарфора с цветочным узором	Разноцветная всеобразная тарелка из сине-белого

период правления Цзяцзина из династии Мин (1521-1566 гг.), коллекция Шанхайского музея, Китай.	петушиных боев, эпоха правления династии Мин (1628-1644 гг.), коллекция Гонконгского морского музея. Китай.	«Имари», период правления Цяньлуна из династии Цин (1736-1796 гг.), коллекция музея керамики Цзиндэчжэнь, Китай.	фарфора с золотым цветочным узором, период правления Канси из династии Цин, 1661-1722 гг, коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.
			
Квасцово-красная тарелка из сине-белого фарфора с золотыми цветочными узорами, период правления Цяньлуна из династии Цин (1736–1796 гг.), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора «Тигр наблюдает за цветами», период правления Канси из династии Цин (1661-1722 гг.), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением ярких цветов и оленя, период правления Канси из династии Цин (1661-1722 гг.), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.	Кофейник из сине-белого фарфора с украшением из красного и золотого квасцов и цветочным узором, период правления Канси из династии Цин (1661-1722 гг.), коллекция музея керамики, Цзиндэчжэнь, Китай.
			
Тарелка из сине-белого фарфора с украшением из красного и золотого квасцов и изображением пионов, эпоха правления династии Цин, коллекция музея Гуанчжоу, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора с украшением из красного и золотого квасцов и цветочным узором, эпоха правления династии Цин, коллекция музея Гуанчжоу, Китай.	Тарелка из сине-белого фарфора с изображением пейзажа, эпоха правления династии Цин (XVIII-середина XIX вв.), коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.	Шкатулка с крышкой из сине-белого фарфора с изображением бабочек, облаков и драконов, период правления Ваньли из династии Мин, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.

		
Тарелка из сине-белого фарфора с изображением красно-золотого пиона, эпоха правления династии Цин, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.	Большой шестигранный кувшин из сине-белого фарфора с изображением женщины, эпоха правления династии Цин, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.	Разноцветный поднос для бритвы из сине-белого фарфора с изображением женщины, эпоха правления династии Цин, коллекция Муниципального музея восточной керамики Осаки, Япония.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Художественное оформление сине-белого фарфора от современных художников-керамистов

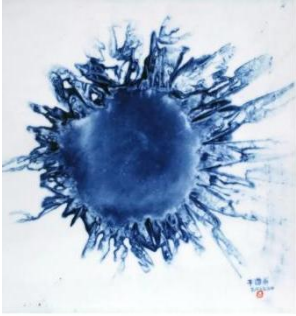
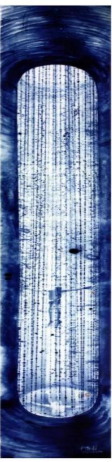
			
1. Ши Юйжэнь, (1928-1995гг.)	«Ицай», фарфор «Дуцай», размеры: 25.6 см × 22.9 см, 1967г.	«Ицай», фарфор «Дуцай», размеры: 25.6 см × 22.9 см, 1967 г.	«Голубой ветер, вторая серия», размеры: 19,8 см × 26 см, 1967 г.

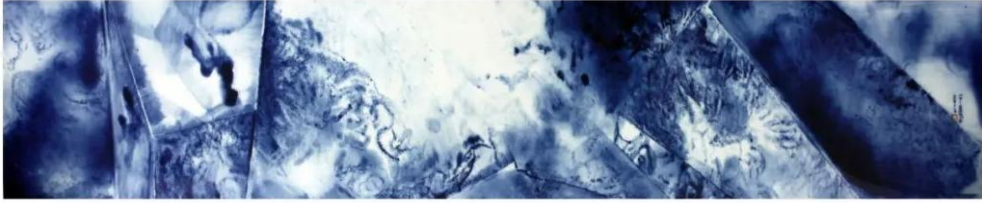
			
«Голубой ветер, первая серия», фарфор «Дуцай», размеры: 32.6 см × 13.3 см, 1972 г.	«Голубой ветер, третья серия», фарфор «Дуцай», размеры: 32.6 см × 13.3 см, 1972 г.	«Непрерывный», фарфор «Дуцай», размеры: 29.5 см × 19 см, 1973 год	«Праздничный», фарфор «Дуцай», размеры: 32.1 см × 12 см, 1976 г.
			
«Много детей, много благословений», фарфор «Дуцай», диаметр — 28.5 см, 1976 г.	«Поиграйтесь», фарфор Дуцай", диаметр — 29.3 см, 1976 г.	«Непрерывный», фарфор "Дуцай", размеры: 19.8 см × 26 см, 1973 г.	
			
2. Цинь Силинь (1 мая 1942 г. - 5 января 2023 г.)	«Распускающиеся цветы», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 45 см × 43 см × 10 см, 1980 г.	«Окунь», диаметр — 32см, 1980 г.	«Весенний ветерок приближается», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, диаметр — 32 см, 1980 г.

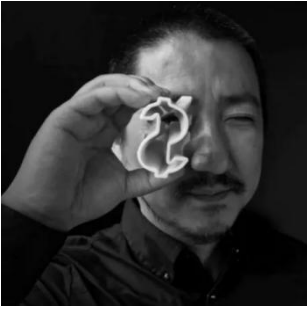
			
«Цветение, все сезоны», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 32 см × 31 см, 1973 г.	«Конкурировать», диаметр — 32см, 1972 г.	«Дикие гуси летят», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 41см × 15 см, 1980 г.	«Сад, полный весенних пейзажей», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 45 см × 29 см, 1980 г.
			
«Осенняя хризантема», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 47 см × 20 см, 1980 г.	«Слава прошлого», размеры: 52 см × 20см, 1989 г.	«Тростник», размеры: 47 см × 23 см, 2010 г.	«Цветут горные цветы», размеры: 20 см × 40 см, 2010 г.

			
3. Хэ Бинцинъ	«Цветущий мир», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 48 см × 22 см, 2016 г.	«Лилии», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 37 см × 21 см, 2016 г.	«Лилии», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 37 см × 21 см, 2016 г.

			
«Весенняя любовь», размеры: 65 см × 65 см, 2018 г.	«Процветание во всем», размеры: 27 см × 24 см, 2018 г.	«Процветание во всем», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 34 см × 22 см, 2018 г.	«Анютины глазки», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 42 см × 20 см, 2018 г.
			
«Цветение», размеры: 38 см × 24 см, 2018 г.	«Цветок-бабочка», чайный сервиз из сине-белого фарфора, 2020 г.		«Петушинный гребень», сине-белый фарфор с красной подглазурной росписью, размеры: 42 см × 22 см, 2020 г.

			
4. Гань Дао Пу	«Синие и белые стихи. Серия 1», размеры: 45 см × 45 см, 2012 г.	«Синие и белые стихи. Серия 2», размеры: 45 см × 45 см, 2012 г.	

			
«Цзяннань в сердце», 2012 г., размеры: 75 см × 75 см	«Синие и белые стихи. Серия 3», размеры: 45 см × 45 см, 2012 г.	«Синие и белые стихи. Серия 4», размеры: 45 см × 45 см, 2012 г.	«Я в клетке», размеры: 112 см × 18 см, 2012 г.
			
«Мои годы», размеры: 112 см × 18 см, 2012 г.			

	
5. Ли Лихун (Li Lihong)	«Яблоко», Китай, размеры: 40 см × 42 см × 50см, 2008 г.
	
«McDonald's», Китай, размеры: 45 см × 12,5 см × 36см, 2008 г.	

			
«Искушение деньгами», размеры: 42 см × 32 см, 2008 г.	«Мишлен», размеры: 20 см × 18 см × 16 см, 2020 г.	«Микки Маус», Китай, размеры: 42 см × 33 см, 2020 г.	

			
6. Ли Сяофэн	«Воспоминания о Китае, Серия 1», размеры: 70 см × 65 см × 110см, 2009 г.	«Воспоминания о Китае, Серия 2», размеры: 45 см × 45 см × 110 см, 2009 г.	«Воспоминания о Китае, Серия 3», размеры: 45 см × 32 см × 145 см, 2009 г.
			
«Военная форма, Серия 4», размеры: 45 см ×	«Китайский костюм-туника, Серия 4», размеры: 60 см × 32	«Западная одежда, Серия 1», размеры: 52 см × 37	«Западная одежда, Серия 1», размеры:

32 см × 145 см, 2010 г.	см × 80 см, 2012 г.	см × 173 см, 2012 г.	70 см × 65 см × 110 см, 2012 г.
-------------------------	---------------------	----------------------	------------------------------------

		
7. Райан Лабар (Ryan LaBar), американский керамист	«Возвращение к вечности», 2019 г.	
		
«Возвращение к вечности», 2019		

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Творческие работы автора из сине-белого фарфора

1. Чжао Дандань, «Ни на что не опираться, бродить сколько душе угодно», размеры: 45 см × 52 см, 2019 г.

2. Чжао Дандань, «Зуидзуру», размеры: 48 см × 15 см, 2019 г.



3. Чжао Дандань, фарфоровое панно «У кого есть дух мастера», диаметр — 40 см, 2019 г.



4. Чжао Дандань, «Гранаты вот-вот созреют», размеры: 35 см × 45 см, 2020 г.

5. Чжао Дандань, «Забавы с креветками», размеры: 18 см × 35 см, 2020 г.



6. Чжао Даньдани, «Абстрактная лошадь», размеры: 45 см × 35 см, 2020 г.



7. Чжао Даньдани, «Рыбы плавают», размеры: 45 см × 35 см, 2020 г.



8. Чжао Даньдани, «Боевой конь возвращается с победой, Серия 1», размеры: 50 см × 21 см × 38 см, 33 см × 19 см × 53 см, 58 см × 22 см × 37 см





9. Чжао Даньдань, «Боевой конь возвращается с победой, Серия II», размеры: 43 см × 167 см, 85 см × 85 см,



ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Наградное удостоверение за авторские работы по росписи керамики



入选证书

Exhibition Certificate

尊敬的 赵丹丹、孙稳 先生/女士:

您创作的陶瓷作品《 谁怀哲匠 》
经评选, 入选 “千年景德·瓷上中国” ——首届
中国 (景德镇) 当代陶瓷绘画作品展。

特颁此证!



Рисунок Г.1. Работы из сине-белого фарфора «У кого есть дух мастера» приняли участие в «Выставке современной керамической живописи Китая в Цзиндэчжэне» (Китайская ассоциация художников), Чжао Даньдань, 2018г.



Рисунок Г.2. Работы из сине-белого фарфора «У кого есть дух мастера» приняли участие в «Выставке современной китайской керамической живописи Цзиндэчжэнь» (Художественная выставка провинции Цзянси), Чжао Дандан, 2023.

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

Другие художественные мероприятия, в которых участвовал автор в Москве



Рисунок Д.1 – Новые походы-2023.2023 г.



Рисунок Д.2 – За участие в выставке «Россия глазами иностранного студента».

2023 г



Рисунок Д.3 – Международная художественная выставка-конкурс «Арт-парад. Учителя и ученики 2022», 2022 г.