

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.23.45.049

**Искусство Цзиндэжэньского
сине-белого фарфора со времен
основания Нового Китая (1949-2000)**

Чжао Дандань

Аспирант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Сунь Вэнь

Аспирант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Калашников Виктор Евгеньевич

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Аннотация

После основания Китайской Народной Республики начинается другая история Цзиндэжэньского сине-белого фарфора: в новых условиях это декоративное искусство претерпело ряд изменений. В 1949-1965 годы – в период всесторонней реставрации и строительства Нового Китая – традиционное изготовление сине-белого фарфора продолжилось и развивалось. Следующий этап – с 1966 по 1978 годы – назван «культурной революцией», во время которой развитие китайского искусства изготовления сине-белого фарфора из-за социально-политических потрясений, охвативших все сферы жизни, застопорилось. После реформ 1978 года, ориентированных на экономическое процветание, а в культурной сфере, с одной стороны, на популяризацию народного творчества, а с другой, на открытость, интеграцию западного искусства и современных дизайнерских концепций, производство сине-белого фарфора в Цзиндэжэне велось в направлении диверсификации. В статье анализируются два успешных этапа развития производства сине-белого фарфора в Цзиндэжэне (с 1949 по 1965 годы и с 1978 по 2000 годы), выявляются тенденции эволюции и развития художественного и промышленного направления керамики Цзиндэжэня, прослеживаются их связи с общемировыми процессами в культуре.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжао Даньдань, Сунь Вэнь, Калашников В.Е. Искусство Цзиндэжэньского сине-белого фарфора со времен основания Нового Китая (1949-2000) // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 208-218. DOI: 10.34670/AR.2024.23.45.049

Ключевые слова

Цзиндэжэнь, изделия, искусство, фарфор, декоративно-прикладное искусство, развитие.

Введение. Цзиндэжэньский сине-белый фарфор первых лет КНР (1949-1966)

Художественный фарфор

В этот период художественный сине-белый фарфор развивался в двух направлениях: во-первых, он сохранял и популяризировал традиции местного декоративного искусства; во-вторых, шел по пути поиска свежего и естественного стиля.

Производство китайского сине-белого фарфора развивалось во время правления многих династий – от династии Тан до династии Цин (IX-XX вв.). В 1912 году правительство династии Цин, правившей 268 лет, сошло со сцены истории, ознаменовав конец более чем двухтысячелетней системы абсолютной монархии в Китае. До основания же Китайской Народной Республики прошел всего лишь короткий 30-летний период, и естественно, что на дизайн и декор по-прежнему сильно влияли традиции, а орнаментальные мотивы по преимуществу брались из сокровищницы старинных узоров на сине-белом фарфоре. Процесс наследования китайских рисунков никогда не был самостоятельным, и декор в новой эре претерпит изменения. Это относительно длительный процесс [Чжицин, 2023, 3].

В традиционном китайском декоративно-прикладном искусстве уделяется большое внимание благоприятному значению в дизайне узоров и сильному контрасту и насыщенной колористике при выборе цветов. В Древнем Китае считалось, что «красный» – символ крови, источника жизни и душевных сил [Го Моруо, 1962, 31]. Во времена династий Ся, Шан и Чжоу «белый», «желтый», «красный», «черный» и «зеленый» стали любимыми у народа, а позже «желтый» получил статус эксклюзивного, то есть принадлежащего королевской семье. Постепенно эти насыщенные цвета передавались от поколения к поколению и стали традиционной цветовой гаммой, используемой во всех видах художественного творчества, включая керамику. Поэтому изготовители сине-белого фарфора, на дизайн которого сильное влияние оказывали традиции, при выборе тем предпочитали больше такие, которые давали возможность найти полихромное решение, делая акцент на цветовом контрасте.

Например, профессор Чжу Даниань из Университета Цинхуа в Китае создал множество работ в сериях «Цветы петушиного гребня» и «Цветы бегонии». Петушинный гребень и цветы бегонии в китайской культуре имеют благоприятное значение богатства и красоты. Синий и красный в основном используются в цвете, который обладает сильным декоративным эффектом. В композиции применяется традиционный для Цзиндэжэня узор из переплетенных веток из сине-белого фарфора (рис.1).

Однако производство художественного фарфора этого периода, казалось, во многом отошло от традиционного декоративного стиля и выбрало новый естественный путь. В декоре использовались образы из реальной жизни, живые впечатления. Кроме того, при выборе цвета

преобладал кобальтово-синий, редкими стали другие цвета.

Например, Ван Бу, известный как «Сине-белый король», сочетает уникальную культуру китайской живописи с традиционной техникой «разделения воды»¹. Он обращал пристальное внимание на простоту цветовой гаммы, что имеет много общего с китайской живописью, которая фокусируется на черно-белых вариациях цвета бумаги и туши. С точки зрения выбора темы, большинство декоративных тем взяты из жизни: цветы, летающие насекомые, плавающие рыбы, овощи, дыни и фрукты, домашняя птица и так далее (рис. 2). Композиционные принципы Ван Бу избавляет от чрезмерно плотных и скрупулезных орнаментов эпохи Цин и уделяет больше внимания выразительности пустого пространства. Пустая композиция – это уникальный метод в китайской живописи тушью, который является частью общей композиции картины [Чжицзюнь, 2021, 98]. Автор не только демонстрирует материальную красоту фарфора и подчеркивает тематику рисунка, но и делает общую картину многозначной и открытой, одновременно придавая ей сказочности. Можно сказать, что работы Ван Бу открывают перед современными художниками-керамистами новую творческую перспективу.



Рисунок 1 - Цветы из гребня красного петуха в сине-белой глазури, Чжу Даниань

Промышленный сине-белый фарфор

Промышленное массовое производство сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне началось в середине 50-х годов XX века, после революции в области индустриализации и механизации изготовления керамики.

Первые шаги страны по модернизации обычно начинаются с выпуска массового продукта [У Фань, 2021, 108]. До 1949 года цзиндэчжэньский сине-белый повседневный фарфор был в основном единичным изделием, в 50-60-е годы, благодаря совершенствованию механизации, овладению научно обоснованными способами использования кобальтового пигмента, удалось

¹ 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 раскрыть идею иерархии.

изготовить десятки подходящих чайных и кофейных сервизов и более 100 видов предметов посуды в китайском и западном стиле.

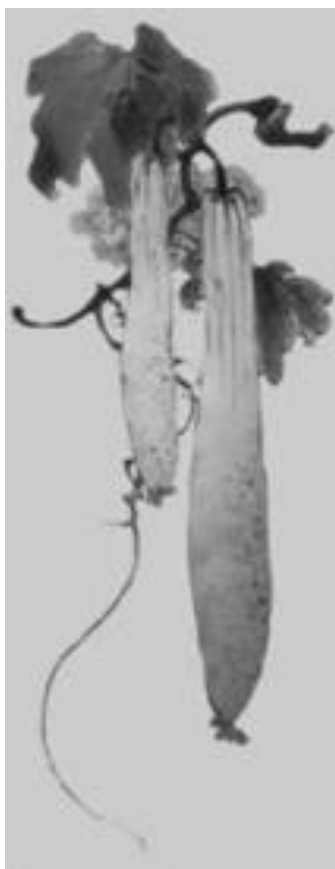


Рисунок 2 - Четырехсторонняя роспись фарфора с рисунком мочалки, Ван Бу

Что касается декоративного оформления, то в 50-х и 60-х годах большинство изделий из сине-белого фарфора заимствовали традиционные узоры изделий династий Мин и Цин, выпускавшихся на казенном печном производстве, в основном – переплетенные ветви и стебли с цветами. В этот период в производстве фарфора практически не было инноваций, главным образом, по двум причинам. Во-первых, дизайн и инновации в области промышленного декорирования керамики и моделирования требуют много рабочей силы, энергии и затрат, что являлось сложным для Китая, который только начинал свою модернизационную деятельность, поэтому предпочтение отдавалось самому прямой, эффективному и простому способу – перениманию древних традиционных методов и тем декорирования сине-белого фарфора. Во-вторых, в то время у фарфоровой промышленности Цзиндэчжэня не было концепции керамического дизайна, и авторы не отходили от традиционного мышления.

Например, узор из пионов «Дуцай»² в фарфоре Цзяньго – многофункциональном сервизе,

² «Дуцай» – это новшество в сине-белом декоративном искусстве, которое зародилось во времена династии Мин. Специфический процесс росписи в «Дуцай» условно делится на два этапа: сначала используется синий и белый цвета для подглазурной росписи, наносится прозрачная глазурь, а затем обжигается в печи для изготовления фарфора. Вторым шагом является выбор подходящего материала для глазури, и после покрытия она снова обжигается в печи.

выполненном по заказу правительства – основан на аналогичном тематическом узоре чаши с пионами «Дуцай» периода Даогуан династии Цин. Очевидно, что силуэты цветов и графика виноградных лоз в основном аналогичны.



Рисунок 3 - Большая чаша с рисунком пиона «Дуцай» периода Даогуан династии Цин

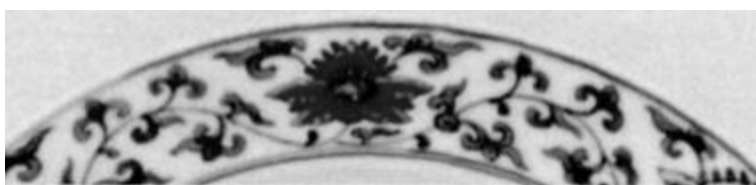


Рисунок 4 - Фарфоровая тарелка 1953 года. Фарфор Цзяньго. Сине-белая «Дуцай» с узором из запутанных пионов (фрагмент)

Цзиндэчжэньское декоративно-прикладное искусство конца XX века (1978-2000 годы)

В 1978 году Китай осуществил реформу открытости. В результате экономика и торговля страны начали быстро развиваться. Художественная выставка «Звезды» 1979 года в Пекине стала прелюдией к формированию китайского современного искусства, а также символом независимости китайских современных художников [Лю Цзин, 2022, 116]. Можно сказать, что эта выставка явилась отправной точкой идеологической и культурной эмансипации, яростным восстанием против политизации, инструментализации и практизации искусства в политических целях, господствовавших в течение длительного времени. Новые художественные концепции и новые формы искусства, которые она утверждала, сформировали иной облик и модель искусства в Китае. Эта открытая и инклюзивная среда, несомненно, повлияла на вид керамики в Цзиндэчжэне.

Художественный сине-белый фарфор

После 1990-х годов, характеризовавшихся сочетанием активной пропаганды народного искусства и постоянным внедрением современного дизайна и западных концепций в Китае, художественный сине-белый фарфор демонстрировал ситуацию «ста цветов». После 70-х годов появились два новых направления развития сине-белого фарфора Цзиндэчжэнь: во-первых, синтез традиционного народного и современного эстетического вкуса, во-вторых, сочетание черт сине-белого фарфора Цзиндэчжэнь и концепций западного современного искусства [Цао Сяодун, 2023, 147].

С 1978 по 2000 годы народное искусство, народная эстетика в Китае все больше привлекали художников и исследователей. С точки зрения содержания, народное искусство – это не просто отражение жизни, но метафорическая художественная концепция, богатое воображение и

преувеличенная экспрессия, позволяющие достичь образной насыщенности. Поэтому мастера и ученые того времени считали, что поиск вдохновения в примитивном искусстве и народном творчестве – одна из важных движущих сил развития искусства. 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» [Юань Тао Сюн, 2023].

Например, профессор Ши Юрен объединил мотивы народной вырезки из бумаги, набивного ситца с современным декоративным искусством Цзиндэжэня и встал на новый путь синтеза столь разнородных начал. Другой пример: профессор Цинь Силинь в 80-х годах XX века выдвинул концепцию «современного народного сине-белого фарфора», творчески используя современные приемы формообразования, чтобы высвободить и максимально проявить тонкую красоту традиционной, сформированной в придворной среде парадигмы сине-белого фарфора.



Рисунок 5 - «Много сыновей и много благословений», Ши Юрен

Под влиянием новых идей того времени эксперимент с новыми техниками и методиками стал весьма распространенным явлением. Стены прежних канонов начали разрушаться. Отношения между искусством и жизнью также претерпели революционные изменения, предоставляя китайскому искусству больше возможностей для участия в диалоге с миром.

С 80-х по 90-е годы распространение идей и приемов западного модернистского и постмодернистского искусства в Китае сформировало и тенденцию следить за движением моды, и практику свободного художественного исследования, и любопытство к различным культурам, и открытую идеологию. Эти факторы в сложном сочетании дают о себе знать во всех видах искусства, таких как китайская живопись, гравюра, масляная живопись, керамика и т.д. [Сюй Хубин, 2023].



Рисунок 6 - «Распускающиеся цветы», Цинь Силинь

Западное влияние проявилось в Цзиндэчжэне, породив новый стиль, полностью отличный от традиционного искусства сине-белого фарфора. С постепенным углублением реформ, сохранением открытости западная тенденция «новой керамики», представленная Соединенными Штатами, хлынула в Китай вместе с потоком западного современного искусства, что стимулировало освоение «современности» в китайской керамике [Лю Мусен, 2020, 28]

Создатели сине-белого фарфора ныне не столько преследуют своей целью практичность и эстетику, сколько выражают художественную концепцию, визуализируют положения искусствоведческих исследований, демонстрируют художественную оригинальность, результаты эксперимента. Например, китайский художник Ли Лихун воплотил культовые западные символы – McDonald's, Nike, Apple и многое другое – в бело-голубых фарфоровых изделиях Цзиндэчжэня. Это показывает уникальную ситуацию существования традиционной китайской национальной культуры в современной среде, диалектическое мышление культуры. На фотографии изображена «Серия McDonald's» Ли Ли Хуна, которая является его рефлексией на проникновение западного фастфуда, а еще важнее – массовой культуры, порожденной обществом потребления, в Китай (рис. 7).



Рисунок 7 - Китайская версия McDonald's, Ли Лихун [Лю Мусен, 2020]

Промышленный сине-белый фарфор

За последние 20 лет мощности по производству керамики в Цзиндэчжэне возросли, масштабы постепенно расширялись – керамическая промышленность в целом пережила процесс постепенного развития от полукустарно оборудованного цеха до вполне современно оснащенного предприятия. За этот период керамическая промышленность Цзиндэчжэня осуществила трансформацию способа производства с «архаичного» на «современный», с «продукта» на «бренд» и другие аспекты [Цао Сяодун, 2023, 15].

В течение этого периода сохранялась и развивалась технология производства и декорирования сине-белого фарфора, а также для повышения эффективности производства и контроля качества внедрялись современные материалы и средства. Например, использование более совершенного оборудования для обжига и более корректной рецептуры глазури делает производство изделий сине-белого фарфора более точным и стабильным, процесс нанесения аппликации заменяет ручное нанесение, имеет низкую стоимость, экономит время и трудозатраты и позволяет обогащать дизайн рисунка. Сине-белый фарфор «Линглонг» также превращает один элемент украшения в форме рисового зернышка в десятки форм, таких как капля воды, волна, лепесток и т.д., и может сочетать изысканную длинную линию в различные узоры: «пион», «феникс», «бабочка» и другие декоративно переработанные природные формы.

Что касается дизайна узоров, то он в основном отражает два аспекта. Во-первых, избавление от чрезмерной ориентации на традиционные мотивы. В результате сегодня редко появляются перегруженные орнаменты или рисунки – чаще росписи лаконичны и разрежены. Во-вторых, в декоре изделий сине-белого фарфора постепенно появляются современные элементы, такие как абстрактное искусство, современное декоративно-прикладное творчество и т.д. и сочетаются с традиционными мотивами, создавая уникальный художественный стиль.

Заключение

С 1949 по 2000 годы цзиндэчжэньский сине-белый фарфор прошел путь от восстановления к осмысленному наследованию традиций и далее к инновационному развитию. По сравнению с историей промышленной продукции, этапы художественного сине-белого фарфора более сложные. Они представляют синтез традиционной культуры и эстетики своего времени, не только новые прорывы в методах декорирования, но и формирование собственного художественного стиля, основанного на особенностях вкуса и артистической индивидуальности художников. Промышленный сине-белый фарфор воплотил в себе методы крупномасштабного промышленного производства и традиционного мастерства одновременно. Эти два подхода дополняют друг друга. Конечно, некоторые могут возразить, что современный керамический дизайн не будет процветать «под древом традиций». Однако авторы считают, что традиционное керамическое мастерство и декоративно-прикладное искусство являются основой современной керамики. Хотя они имеют свои ограничения, также обеспечивают богатую почву для поисков новых форм и ни в коей мере не препятствуют проявлению творческой индивидуальности.

Здесь мы хотели бы доказать свою точку зрения, процитировав взгляды Павла Флоренского на роль церковного канона в творчестве: «В этих нормах церковного сознания, светские историки и позитивистические богословы усматривают свойственный Церкви обычный ее консерватизм, старческое удержание привычных форм и приемов, потому что иссякло церковное творчество, и оценивают такие нормы как препятствия нарождающимся попыткам

нового церковного искусства» [Флоренский, 1972, 105]. Но философ утверждает, что «канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования» [там же, 105]. Несмотря на то, что искусство изготовления сине-белого фарфора и церковное искусство – две разные области, отношение к традициям сходное, воспроизведение художественных форм рассматривается как непреложное условие творчества.

Именно благодаря тысячелетиям эволюции и наследования искусство китайского сине-белого фарфора достигло мирового признания. Более поздние художники-керамисты и дизайнеры могли только «стоять на плечах» предшественников и творить превосходные произведения, стремясь передавать по наследству приемы, технологию, эстетические приоритеты. И если Павел Флоренский сказал применительно к церковному искусству, что «канон – это не рабство, а освобождение творчества» [там же], то Цзиндэчжэнь, если будет стремиться к современности, полностью отвергая традиции, попадет в странный круг деревьев без корней.

Библиография

1. Го Моруо. Рукописи китайской истории. Пекин: Народное издательство, 1962. 31 с.
2. Лю Мусен. Исследование эстетических проблем китайской «Современной керамики». Университет Шань Донг, 2020. 28 с.
3. Лю Цзин. Выставка звездного искусства: Краткий анализ зарождения концепции и формы китайского современного искусства // Завтрашняя мода. 2022. № 16 (08). С. 117.
4. Сюй Хубин. Дао и инструменты: выставка работ мастера Ши Юрена и его первого поколения из семи учеников // Цзянси. 2023. № 29 (11). С. 73.
5. У Фань. Исследователь развития современного искусства и дизайна пастельного фарфора Цзиндэчжэнь (1949-2019). Цзиндэчжэньский университет керамики, 2021. 108 с.
6. Флоренский П. Иконостас. Богословские труды. RUGRAM Пальмира, 1972. 105 с.
7. Цао Сяодун. Исследователь дизайна изделий в условиях производства современной керамической мастерской ручной работы в Цзиндэчжэне. Цзиндэчжэньский университет керамики, 2023. 15 с.
8. Цао Цзяньвэнь. Исследование по истории искусства изготовления голубого и белого фарфора в Цзиндэчжэне. Шаньдун: Шаньдунское издательство изобразительных искусств, 2019. 147 с.
9. Чжицзюнь. Композиционный метод бело-голубой росписи фарфора Ван Бу // Исследование керамики. 2021. № 36 (21). С. 98.
10. Чжицин. Современная интерпретация традиционных китайских узоров // Национальная выставка Китая. 2023. № 14 (21). С. 3.
11. Чэнь Синь. Исследование национального дизайна фарфора в Цзиндэчжэне с 1949 по 2019 год. Цзиндэчжэньский университет керамики, 2021. 113 с.
12. Юань Тао Сюн. Активизирующий жизненную силу народного искусства // Народная газета. 2023. № 5. С. 1.

The art of Jingdezhen blue and white porcelain since the founding of New China (1949-2000)

Zhao Dandan

Postgraduate,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Sun Wen

Postgraduate,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Viktor E. Kalashnikov

PhD in History of Arts, Associate Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Abstract

After the founding of the People's Republic of China, the history of Jingdezhen blue and white porcelain began a different story: under the new conditions, this decorative art underwent a series of changes. Between 1949 and 1965, the period of comprehensive restoration and construction of New China, the traditional production of blue-and-white porcelain continued and developed. The next phase, from 1966 to 1978, is called the "Cultural Revolution", during which the development of Chinese blue-and-white porcelain art stagnated due to the socio-political upheavals that engulfed all spheres of life. After the reforms of 1978, which focused on economic prosperity and, in the cultural sphere, on the one hand on the popularisation of folk art and on the other hand on openness, the integration of Western art and modern design concepts, the production of blue and white porcelain in Jingdezhen was in the direction of diversification. The research of art presented in this article analyses two successful stages of development of blue and white porcelain production in Jingdezhen (from 1949 to 1965 and from 1978 to 2000), reveals the trends of evolution and development of artistic and industrial direction of ceramics in Jingdezhen, and traces their links with global cultural processes.

For citation

Zhao Dandan, Sun Wen, Kalashnikov V.E. (2024) *Iskusstvo Tszindechzhen'skogo sine-belogo farfora so vremen osnovaniya Novogo Kitaya (1949-2000)* [The art of Jingdezhen blue and white porcelain since the founding of New China (1949-2000)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 208-218. DOI: 10.34670/AR.2024.23.45.049

Keywords

Jingdezhen, products, art, porcelain, decorative and applied arts, development.

References

1. Cao Jianwen (2019) *A Study on the History of the Art of Blue and White Porcelain Making in Jingdezhen*. Shandon g: Shandong Fine Arts Publishing House.
2. Cao Xiaodong (2023) *Researcher of product design in the production environment of a modern handmade ceramic workshop in Jingdezhen*. Jingdezhen Ceramics University.
3. Chen Xin (2021) *A Study of National Porcelain Design in Jingdezhen from 1949 to 2019*. Jingdezhen Ceramics University.
4. Florenskii P. (1972) *Ikonostas. Bogoslovskie trudy* [Iconostasis. Theological works.]. RUGRAM Pal'mira Publ.

-
5. Go Moruo (1962) Manuscripts of Chinese history. Beijing: People's Publishing House.
 6. Liu Jing (2022) Star Art Exhibition: A Brief Analysis of the Origin of the Concept and Form of Chinese Contemporary Art. *Tomorrow's Fashion*, 16 (08), pp. 117.
 7. Liu Musen (2020) Study of aesthetic problems of Chinese "Modern Ceramics". Shan Dong University.
 8. Wu Fan (2021) Researcher of the development of modern art and design of Jingdezhen pastel porcelain (1949-2019). Jingdezhen Ceramics University.
 9. Xu Hubing (2023) Tao and tools: an exhibition of works by master Shi Yuren and his first generation of seven students. *Jiangxi*, 29 (11), p. 73.
 10. Yuan Tao Xiong (2023) Activating the vitality of folk art. *People's newspaper*, 5, p. 1.
 11. Zhijun (2021) Compositional method of blue and white porcelain painting by Wang Bu. *Ceramics Research*, 36 (21), p. 98.
 12. Zhiqing (2023) Modern interpretation of traditional Chinese patterns. *National Exhibition of China*, 14 (21), p. 3.