

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»

На правах рукописи

СЕ ЦЗИСЯНЬ

**ТРАДИЦИОННЫЕ И НОВАТОРСКИЕ РЕШЕНИЯ В ИСКУССТВЕ
СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КЕРАМИКИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Доктор искусствоведения,
Яковлева Елена Пантелеевна

Санкт-Петербург – 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ КИТАЙСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	17
1.1. Генезис и своеобразие искусства китайской керамики периода императорских династий	18
1.2. Влияние зарубежной культуры на развитие китайской керамики	28
1.3. Современное состояние китайской керамики XX– первой четверти XXI в.	43
Выводы по главе 1	49
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КЕРАМИКИ	53
2.1. Социально-общественные тенденции в образном решении произведений китайской керамики	55
2.2. Скульптурное моделирование в пластическом искусстве керамики	57
2.3. Элементы модернизма в современной китайской керамике	68
2.4. Своеобразие и средства выразительности китайской "женской" керамики	93
Выводы по главе 2	99
ГЛАВА 3. ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КЕРАМИКИ.....	102
3.1. Образовательные и коммерческие аспекты в развитии современного керамического искусства	102
3.2 Влияние авторского искусства на современную китайскую керамику	123
3.3. Перспективы развития современной китайской керамики	151
Выводы по главе 3	156
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	159
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	162
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Альбом иллюстраций	193
Список иллюстраций	194
Иллюстрации	209
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Таблицы по истории китайской керамики.....	295
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Словарь терминов и определений	297

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена комплексному исследованию традиционных и новаторских решений современной китайской керамики и её взаимодействию с декоративно-прикладным искусством, учитывающим влияние многовековых национальных традиций Китая, его современного авторского искусства и искусства зарубежных стран.

Исторически, со времён неолита, керамика получила широкое распространение не только в пределах Китая, но и в других регионах мира. Благодаря процессам модернизации и усилению межкультурных связей, в начале XX в. китайская керамика стала восприниматься не только как традиционное ремесло. Сегодня она занимает одно из ключевых мест в мировой экономике и культуре, свидетельствуя о заметном сдвиге в восприятии керамического искусства: от сугубо национального и ремесленного явления – к объекту искусствоведческого исследования и залогом коммерческого успеха. Произведения керамического искусства Китая представлены на известных площадках международной торговли и в экспозиционных залах крупнейших музеев мира, в том числе художественного и индустриального профиля, доказывая тем самым свою актуальность и востребованность.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена необходимостью всестороннего изучения процессов, определяющих развитие искусства современной китайской керамики, что, с одной стороны, оказывает существенное влияние на формирование нового облика керамических изделий, а с другой стороны, сохраняет традиционные технологии, представляющие культурную ценность и формирующие национальную идентичность.

– Противоречия между сохранением традиционных технологий и требованиями к современным произведениям китайского керамического искусства в настоящее время создают потребность в искусствоведческом анализе взаимодействия и взаимовлияния произведений декоративно-прикладного искусства и объектов массового производства в этой области.

– Современные керамические изделия различного функционального назначения (посуда, предметы декора, используемые при оформлении интерьеров и в ландшафтном дизайне), полученные в результате массового и индивидуального производства, предполагают применение современных технологий и дизайнерских разработок, а также интеграцию элементов локальных ремесленных традиций и отдельных стилистических приёмов авторского искусства, что способствует обогащению массовых изделий уникальными художественными характеристиками.

– Устойчивый интерес мировой научной и творческой общественности к традициям и инновациям в сфере керамического искусства Китая, отражающего поиск баланса между культурной идентичностью и возможностями современных технологий, подтверждается проведением профильных научных конференций (The Development of Contemporary Ceramic Art in China and Abroad, 2023), творческих фестивалей (Jingdezhen International Ceramic Art Biennale, 2023), специализированных выставок (Masterpieces of Chinese monochrome porcelain (8th-18th century), 2024) и появлением ряда коллективных монографий и тематических сборников статей («От ремесленника до художника: китайская керамика XX в., 2021» и «Визуальная культура и материальная культура в Китае Средневековья, 2022»).

– Важное значение для науки имеет определение феномена современной китайской керамики, её стилевых особенностей и места в системе мировой материально-художественной культуры. В связи с этим **актуальными** представляются также вопросы разработки керамических изделий с художественной точки зрения, внедрение цифровых технологий и сохранение ремесленной культуры, что обеспечивает динамичное развитие китайского керамического искусства в XXI в.

Степень научной разработанности темы исследования. Изучение китайской керамики имеет свою историю в китайской, советско-российской и зарубежной науке. Уже в первых статьях, монографиях и диссертациях, посвященных вопросам гончарного дела (Т.И. Кашина, 1977; И.С. Жущиховская,

1997, 1998, 2000, 2002) были сформулированы базовые представления о специфике развития керамического искусства в Китае. Особое внимание уделялось происхождению керамики, анализу сырьевой базы и климатических условий, влиявших на становление гончарного мастерства (Harrison-Hall J., 1997 и др.).

Важным вкладом в изучение истории китайской керамики явились музееведческие и культурологические исследования советских и российских ученых, позволившие рассматривать развитие керамики на фоне широкого разнообразия мировых художественных традиций. Среди выдающихся специалистов в области декоративно-прикладного искусства и русской художественной керамики VIII – XXI вв. необходимо отметить труды Л.Г. Крамаренко (2009), М.А. Некрасовой (2017), В.А. Малолеткова – автора монографии о современной мировой керамике (2010), Т.Л. Астраханцевой – исследователя искусства гжельской майолики XX в. (2006) и вопросов стилеобразования (2023), а также статьи И.М. Елатомцевой (2008) и др. Немаловажное значение для диссертации имели труды китайских и российских ученых, основанные на собраниях музея Гугун (Фэн Сяньмин, Гэн Баочан, 1994), Шанхайского музея (Фэн Сяньмин, 2001; Т.Б. Арапова, 2007), Государственного Эрмитажа (М.Н. Кречетова и Э.Х. Вестфален, 1947; Т.Б. Арапова, 2005), Государственного музея Востока (Л.И. Кузьменко, 2000, 2009) и др., а также исследования проблемы стиля китайского фарфора XVII–XVIII вв., позволившие глубже осмыслить технические аспекты изготовления китайской керамики и ее художественные особенности.

Исследования японской керамики (Р.А. Ксенофонтова, 1980; Н.А. Каневская, 2004), древней керамики периода Яншао (Т.И. Кашина, 1977), западноевропейской керамики эпохи Возрождения (Н.А. Коханик, 2011) и эпохи барокко (Т.Д. Карякина, 2006; 2018), английской керамической посуды Джозайя Веджвуда (Josiah Wedgwood) (А.О. Балицкая, 2024), художественного своеобразия русской керамики (С.И. Баранова, 2011; Р.Р. Мусина, 2012), советского (ленинградского) керамического искусства (Н.С. Петрова, 2007; Ю.В. Гусарова, 2011; Г.Н. Габриэль,

2017; О.Л. Некрасова-Каратеева, 2021) и современной российской авторской керамики (А.С. Бугровская, 2017) послужило фоном для межкультурного сопоставления при выявлении уникальных особенностей китайской традиции изготовления керамики и универсальных принципов декоративного искусства. Подобный подход способствовал более широкому взгляду на декоративно-прикладное искусство, благодаря подчёркиванию разнообразия форм взаимодействия культур и универсальности ряда принципов в развитии керамики.

С середины XX в. в искусствоведении стали появляться исследования, в которых, помимо исторического аспекта вопроса, анализировались эстетические особенности керамической продукции и её роли в художественной культуре Китая (М.Н. Кречетова и Э.Х. Вестфален, 1947). В тот же период к изучению традиционного китайского ремесла подключились специалисты из Китая, предлагающие собственное видение роли керамики в духовной и материальной культуре страны (Фэн Сяньмин, 1965; 1982; 1998).

В последующие десятилетия акцент в научных работах сместился к эстетическим и этнокультурным аспектам искусства керамики. Исследователи акцентировали внимание на средствах выразительности народного декоративного искусства, формирующего визуальную идентичность национальной керамики (Ю.А. Арбат, 1962; 1963; Л.А. Ткаченко, 2019; И. Ли, 2017). Этот вид искусства рассматривался как медиатор между Востоком и Западом (В.А. Малолетков, 2003; С.С. Корнеев, 2011; Т.А. Арташкина, Ху Яньли, 2015; Д.О. Мартынова, 2026), а ее технические и декоративные решения – как важные факторы в формировании художественного образа изделия (Л.Ф. Акунова, В.А. Крапивин, 1984). Названные подходы подчёркивали не только формальные особенности, но и социокультурное значение керамики как материального носителя коллективной памяти и вкуса.

Начиная с 1990-х гг., стал усиливаться интерес к технологическим инновациям в сфере производства керамики. Исследователи рассматривали энергоёмкость процесса, разновидности печей и сырья (Чэнь Фань, 1999), специфику глазурей и керамикопечатных технологий (Vandiver P., Kingery W., 1987; Ван Имин, 2017), а также компьютерное проектирование (И.А. Кравченко, О.Г.

Обертас 2013). Одновременно в научном сообществе приобретали значимость исследования, посвящённые вопросам изготовления керамики в контексте национальной культуры и образования (Е.А. Салицкая, 2013; Шэнь Цзе, 2022; С. Чжао, 2022).

Становление подхода к китайской керамике как к феномену, связанному с ремесленной традицией, массовой культурой и авторским декоративно-прикладным искусством, получило отражение в работах, посвящённых модернизации и культурным реформам в Китае (Чень Вэньян, 2013; Чэнь Цзунхуа, 2019). В 2020-е гг. исследователи всё чаще стали обращаться к проблемам взаимодействия авторской керамики и промышленного дизайна (Гун Сюань, 2023; Чжан Лиян, 2023), указывая на необходимость осмысления постмодернистского и глобального влияния (Сю Мэнвэй, Юэ Йоуси, 2023). В рамках этого подхода особое значение приобрело изучение потенциала керамики как средства развития профессиональных навыков художников.

Отмечено, что занятия по керамике в художественных вузах становятся не только средством освоения ремесленных навыков, но и платформой для развития индивидуального дизайнерского мышления (Ю.А. Овчарова, 2013; Ай Синьян, 2023). Интерпретация художественного образа стала рассматриваться как ключ к формированию уникального стиля, в котором керамика выступает выразителем личной эстетической позиции автора (Сю Сяожэн, Гао Мяомяо, 2019; Гун Сюань, 2023). Поднимается также вопрос о переосмыслении границ между декоративно-прикладным искусством и концептуальным дизайном в условиях глобализации (Шэнь Цзе, 2022; Р.Ф. Мирхасанов, 2024). Эти исследования актуализировали представление о керамике как способе культурной коммуникации и средстве выражения современной художественной идентичности.

Таким образом, современный уровень научной разработанности темы свидетельствует о наличии многоплановых исследований в области истории, теории, технологии, художественно-выразительных особенностей керамических изделий. Однако целенаправленный анализ взаимосвязи авторского искусства и произведений художественной керамики в Китае как единой системы,

формирующей на основе национальных традиций и опыте зарубежного влияния, все еще остаётся актуальной научной темой, требующей дальнейшего изучения.

Объект исследования – искусство китайской керамики.

Предмет исследования – становление и формирование художественно-стилистических и технико-технологических особенностей современной керамики Китая.

Цель работы – определение художественно-стилистических особенностей и специфики формирования современной китайской керамики, обусловленных традиционным национальным искусством и зарубежным влиянием.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть основные особенности этапов развития традиционного искусства китайской керамики как всемирно известного явления с глубокими историко-культурными корнями.

2. Определить особенности зарубежного влияния на современную китайскую керамику с учётом значимости её национальных традиций.

3. Проанализировать современное состояние искусства китайской керамики, выявив основные художественные и эстетические тенденции его развития.

4. Исследовать влияние эстетических и технологических инноваций на художественный подход в современной китайской керамике.

5. Выявить образовательные и коммерческие факторы влияния на художественную составляющую современной китайской керамики.

6. Определить перспективы развития современной авторской китайской керамики в контексте эволюции декоративно-прикладного искусства, национальных традиций и влияния зарубежной культуры.

Границы исследования. Хронологические рамки материала, представленного в диссертации, определяются необходимостью исследования современной авторской керамики Китая; они охватывают период с XX до первой четверти XXI в., что позволяет также рассмотреть методы компьютерного проектирования и массового производства керамических изделий. Однако для

формирования целостного представления об эволюции авторской керамики в условиях модернизации потребовалось обращение к более ранним историческим этапам: с одной стороны, к истокам гончарного дела (начиная с неолита), а с другой стороны, – к периоду заимствования западноевропейских технологий XX в., оказавших непосредственное влияние на становление современных производственных практик дизайна керамических изделий.

Источниками исследования являются художественные материалы, специальная литература и документальные свидетельства.

Художественные материалы представляют собой произведения традиционной китайской керамики, включающие свыше 50 экспонатов из государственных музеев и частных коллекций Китая и России, а также предметы из фондов крупных музейных собраний зарубежных стран. В эту группу входят также образцы промышленных керамических изделий, репрезентативные в современном Китае, и более 100 авторских и дизайнерских изделий, представленных в профильных керамических салонах и галереях.

Специальная литература, послужившая источниковой базой для настоящего исследования, представляет собой труды по истории, теории, технике и технологии керамического искусства, в том числе монографии, статьи, каталоги выставок, научно подготовленные альбомы музеев, а также литературу по проектно-художественной практике дизайна и творческой деятельности художников-керамистов, включая исследования, посвящённые взаимодействию традиций и инноваций в искусстве.

Документальные материалы представлены, главным образом, в научных и массовых периодических изданиях КНР и других стран и в специализированных журналах по декоративно-прикладному искусству и керамике. Это также материалы научно-публицистического характера из библиотечных фондов КНР таких учебных заведений как Цзиндэчжэньский керамический университет (г. Цзиндэчжэнь), Цзянсийский профессиональный художественно-керамический колледж (г. Цзиндэчжэнь) и Университет Хуанхай (г. Циндао), отражающие

разные аспекты экономического, образовательного и культурного развития отрасли, изученные при подготовке диссертационной работы.

Методология и методы исследования. Теоретико-методологическая основа настоящего исследования определяется ключевыми идеями, сформированными в таких науках как искусствоведение, культурология, эстетика, философия, история Китая, история декоративно-прикладного искусства, художественного образования и дизайна. Многоаспектный и междисциплинарный подход обусловлен необходимостью комплексного изучения современной керамики Китая, рассмотренной в контексте её исторических традиций, культурных трансформаций и взаимосвязей с авторским искусством.

Системность и целостность анализа обеспечиваются опорой на принципы историзма, научной объективности и контекстуального подхода, что позволяет рассматривать процессы становления и развития китайской керамики в русле широких социокультурных изменений и учёта влияния зарубежных художественных и технологических практик.

Применение междисциплинарного анализа и метода сравнительного изучения искусствоведческих, культурологических, исторических и философских источников, а также обращение к специальной искусствоведческой литературе и данным профессиональной публицистики (включая китайские и зарубежные профессиональные журналы) и данные художественного рынка, – всё в целом определило **методику диссертационного исследования**. Принцип комплексного подхода к заявленной теме способствовал выбору совокупности **методов** современного искусствознания и культурологии, направленных на историко-теоретическое осмысление основных положений работы.

1. Проблемный метод позволил обозначить поле исследования, определить его структуру и очертить круг источников, связанных с эволюцией современной керамики в Китае.

2. Историко-культурный метод дал возможность рассмотреть процесс развития авторской керамики Китая и проследить за её связью с авторским

искусством в контексте истории, политических и экономических изменений и культурных контактов с зарубежными странами.

3. Метод формально-стилистического анализа обеспечил комплексное изучение художественных и морфологических особенностей авторских керамических изделий, включая их разновидности, форму, декор, технику и технологию исполнения.

4. Метод иконографического анализа применялся для выявления мотивов и образов, отражающих национальные традиции Китая и влияние западной культуры (концептуализм, минимализм и др.), а также для исследования символического содержания авторских изделий.

5. Метод искусствоведческого анализа и его художественно-стилистических особенностей применялся с целью выявления основных этапов стилеобразования современной китайской керамики, инноваций ее дизайна и определенных тенденций, характерных для китайской традиционной керамики и зарубежных влияний.

6. Персонологический метод способствовал исследованию творческой деятельности создателей произведений современной китайской авторской керамики и их профессионального участия в этой сфере.

Таким образом, широкое привлечение исторических, искусствоведческих и культурологических методов исследования в сочетании с междисциплинарным анализом позволило рассмотреть современную китайскую керамику в совокупности её исторических корней, зарубежного культурного влияния и тенденций декоративно-прикладного искусства, что, в конечном счёте, способствовало целостному осмыслению исследуемого феномена.

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности.

Диссертация соответствует следующим пунктам Паспорта научной специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) ВАК Минобрнауки России:

38. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.

40. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

41. Способы и формы взаимодействия различных видов искусств.

42. Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества.

46. Роль искусства и архитектуры в формировании жизненной среды.

48. Сохранение художественного наследия: принципы и методики научной атрибуции, консервации, реставрации и реконструкции произведений изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры; популяризация и актуализация (каталогизация, публикация и экспозиционные практики).

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том что впервые:

- предложен комплексный анализ искусства китайской современной керамики через триединую призму (культурный контекст, историческая преемственность, технологическая эволюция), что позволило выявить ранее не изученные закономерности их синтеза в условиях глобализации;

- проанализированы история и основные этапы стилеобразования искусства современной китайской керамики на протяжении длительного исторического периода;

- уточнено понятие «искусство китайской авторской керамики» применительно к китайскому контексту путем определения влияния таких стилевых направлений искусства зарубежного модернизма как «экспрессионизм», «абстракционизм», «минимализм», а также керамических изделий традиционного китайского декоративно-прикладного искусства символического значения – так называемой китайской женской керамики (中国女性陶艺 – «Чжунго нюйсин таои»); созданной в конце XX в.

– введён в научный оборот значительный пласт художественных материалов (произведения керамического искусства), литературных источников (монографии, статьи, каталоги, альбомы, журналы, освещающие китайскую керамику, включая цифровые методы проектирования и публикации о профильных кластерах и форумах);

– выявлены механизмы государственного регулирования, преобразующие культурный капитал традиционных центров керамики (на примере Цзиндэчжэня) в конкурентноспособный ресурс через симбиоз символического производства («государственный фарфор») и технологической модернизации;

– расширен арсенал терминологического и справочно-информационного материала по истории и теории авторской керамики в художественной культуре Китайской Народной Республики.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Сфера современной китайской керамики – это целостное явление материально-художественной культуры, сформировавшееся под влиянием стилеобразующих факторов традиционной китайской керамики и ее технологий, формирующих национальную идентичность керамических изделий в процессе художественной деятельности и испытавших при этом влияние зарубежного искусства и технико-технологических инноваций. Зарубежное влияние и процессы глобализации стимулировали развитие современной китайской керамики, но ее продуктивность оказалась возможной лишь при условии сохранения национального культурного кода Китая.

2. Стилиевая эволюция современной китайской керамики, объединившей собой традиционное китайское искусство, зарубежное влияние и технико-технологические инновации, состоит из трех основных этапов, каждый из которых развивался в парадигме определенного исторического процесса. Первым этапом в развитии китайской керамики стал период императорских династий. Вторым этапом связан с влиянием зарубежной культуры на развитие китайской керамики. Третий этап представляет собой современное состояние китайской керамики XX – первой четверти XXI в., когда авторское искусство выступило

катализатором идей в развитии декоративно-прикладного керамического искусства.

3. Комплексное искусствоведческое исследование современной китайской керамики включает изучение истоков, развития и основных этапов формообразования и стилеобразования керамики на протяжении длительного периода, а также анализ ее региональной специфики и совершенствование художественно-образовательной системы, основанной на культурной преемственности, развитии искусствоведческих и коммерческих аспектов изготовления современной керамики.

4. Диссертационное исследование опирается на широкий свод трудов китайских, советско-российских и зарубежных авторов с привлечением обширного художественного, литературного и документального материала. Стратегия государственного регулирования китайского керамического искусства обеспечивает гармоничное соединение традиции и новаторства, придавая производству керамики культурную и социальную значимость.

5. Авторская методология диссертационного исследования представляет собой новый подход в изучении китайского керамического искусства. Предлагаемый прием комплексного исследования современной китайской керамики, основанный на сравнительном анализе, позволил показать стилевую эволюцию современной китайской керамики как единую художественную систему в предметно-пространственной среде древнего и современного Китая.

6. Феномен современной китайской керамики связан с ремесленной традицией, массовой культурой и авторским декоративно-прикладным искусством. Стилиевые особенности современной китайской керамики и ее место в системе мировой культуры обусловлены разработкой керамических изделий с внедрением цифровых технологий и сохранением ремесленной культуры, что обеспечит динамичное развитие китайского керамического искусства в XXI в.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что она представляет собой апробацию и развитие комплексного анализа стилистической эволюции современной китайской керамики в контексте с современными

художественными тенденциями и традиционными культурными ценностями. Диссертация – как пример синтеза традиций и инноваций в художественной практике и межкультурных исследованиях – представляет особую научную значимость, материалы и выводы которой могут служить основой для дальнейших исследований. Теоретическая концепция стилевой эволюции произведений современной китайской керамики как целостного явления способствует идентификации важнейших социально-культурных условий и факторов, определяющих ее содержание, форму и особенности в контексте декоративно-прикладного искусства Китая. Проведенное исследование может служить понятийной базой для научной интерпретации произведений современной китайской керамики как особого вида пространственного искусства.

Практическая значимость диссертации состоит в обобщении и систематизации имеющихся научных разработок по истории и теории китайской современной керамики как одной из значимых сфер проектно-художественной деятельности. Художественные, документальные и справочно-информационные материалы могут служить базисной основой в музейно-выставочной практике, при организации постоянных экспозиций и выставок, при подготовке альбомов и каталогов. Материалы диссертации могут быть использованы в научно-исследовательской и преподавательской работе, при разработке и создании учебных программ, лекционных курсов и практических занятий соответствующих дисциплин. Выводы и обобщения, сформулированные в результате диссертационной работы, могут стать основой для будущих исследований.

Рекомендации по использованию результатов исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в научной, практической и просветительской деятельности искусствоведов, культурологов, историков декоративно-прикладного искусства, художников керамики, сотрудников музеев, антикварных салонов и художественных галерей, при проведении выставок, экспертизы и атрибуции произведений керамического искусства.

Достоверность результатов исследования и обоснованность научных положений обеспечивается полнотой собранного материала, включающего

значительный объем художественных, литературных и документальных источников, а также адекватностью примененной в исследовании методологии, учитывающей современные методы комплексного научного анализа.

Апробация исследования. Результаты диссертационного исследования изложены в восьми статьях, в том числе шести, опубликованных в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ (общий объем публикаций составляет 3,7 п. л., авторский вклад = 3,7 п. л.) и двух – в сборниках, индексируемых в РИНЦ. Основные положения и выводы работы обсуждались на заседаниях кафедры истории и теории искусства, а также представлялись в виде докладов на трех международных научно-практических конференциях: «Россия – Китай. Диалог пластических искусств» (Москва, МГХПА им. С.Г. Строганова. 25 марта 2022 г.), «Научная практика по наследию и развитию традиционной китайской керамической культуры» (Цзиндэчжэнь, КНР, 18 октября 2023 г.) и «Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации» (СПб.: Российский институт истории искусств, 14 октября 2025 г.).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, поделенных на разделы, заключения, списка использованных источников и литературы (265 наименований на русском, китайском и иностранных языках), включающего также список электронных источников и перечень авторефератов и диссертаций по теме исследования. Диссертацию дополняют три приложения: 1) альбом иллюстраций, включающий список иллюстраций и фото-изображения древних и современных керамических изделий (164 сюжета); 2) таблица с данными по историческим периодам развития керамического искусства в Китае; 3) список терминов и определений, используемых в сфере китайского керамического искусства.

Основной текст диссертации составляет 161 страниц (без списка литературы и приложений), общий объем диссертации – 301 страница.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ КИТАЙСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Вопрос о происхождении керамики представляет научный интерес как для гуманитарных, так и для технических исследований, так как изобретение керамического производства сыграло ключевую роль в формировании материальной культуры человечества и оказало значительное влияние на развитие эстетических представлений человека [213, с. 104; 217, с. 7]. Для понимания эволюции керамики специалисты в области материаловедения и художественного производства керамических изделий анализировали их физические свойства и функциональные особенности, а также условия и причины возникновения и развития технологий изготовления керамики.

Древняя практика изготовления керамики, основанная на технологии термообработки, явилась основой для современных керамических технологий. В современных технологических циклах термообработка глины остаётся ключевым этапом, требующим высокого уровня технического и художественного мастерства. Даже в настоящее время промышленное производство керамики в Китае сочетает в себе традиционные методы с инновационными подходами, а элементы авторского искусства придают изделиям уникальные эстетические характеристики.

Исторически восточная и частично северо-восточная часть Китая, Японский архипелаг и южная часть российского Дальнего Востока представляют собой регион, отличающийся особыми геологическими, климатическими, биологическими и культурными характеристиками. Именно здесь, примерно 9–13 тыс. лет назад, возникла первая керамическая посуда, положившая начало традиции керамического производства [35, с. 86; 228, с. 166].

Восточная Азия, ставшая родиной самой ранней керамической посуды, возникшей на рубеже плейстоцена и голоцена, в дальнейшем сохраняла высокий уровень культурного развития. Этот регион впоследствии зарекомендовал себя как один из самых развитых и ярких центров мирового гончарного искусства. Приняв во внимание тот факт, что первые мастера уже обладали высоким эстетическим чутьем, последующее формирование, в частности, китайской керамики,

характеризовалось высокими требованиями к уровню ручной работы. Это оказало значительное влияние и на дальнейшее развитие технологий промышленного производства глиняных изделий.

Преодолевая перипетии истории, Китай сохранил высокий уровень традиционной духовной культуры, являющейся неотъемлемой частью национального самосознания. Это способствовало сохранению развития традиционных промыслов, в том числе керамики, развитие которой в промышленном масштабе можно назвать примером воплощения древней традиции в современных условиях. В первой главе диссертации именно история развития китайской керамики станет предметом научного описания, в ходе которого будут обозначены и охарактеризованы основные этапы развития этого древнего традиционного искусства, определены особенности зарубежного влияния на современную китайскую керамику с учетом значимости ее национальных традиций.

1.1. Генезис и своеобразие искусства китайской керамики периода императорских династий

Высокие технические и эстетические стандарты восточно-азиатской и, в частности, китайской, керамики обусловлены специфическим культурным и художественным контекстом. Древние гончары, понимая высокие утилитарные свойства глины как материала, находили в ней также исключительный потенциал для художественного воплощения. Следует отметить, что древний культурный синкретизм нередко способствовал гармоничному объединению материального и духовного начал, что наглядно отражается в разнообразных направлениях декоративно-прикладного искусства различных народов.

Региональные центры гончарного искусства – Средиземноморье, Центральная Америка, Средняя Азия, Ближний Восток и Восточная Азия – зачастую расположены в субтропических и умеренно-теплых широтах. Стоит отметить, что глина достигает оптимальных для работы мастера свойств при температуре +15–16 °С, что было легко достижимо в упомянутых природно-

климатических зонах даже без особых технологических приспособлений и, при наличии соответствующих сырьевых ресурсов обеспечивало технические и материальные возможности для расцвета древнего гончарного искусства [34]. Длительный «глиняный сезон» в этих регионах способствовал техническим и эстетическим экспериментам, позволявшим производить значительный объем изделий, играющих важную роль в экономике ручного экстенсивного производства.

Особое значение в культурной истории Китая имеют восточные и юго-восточные регионы, являющиеся важными центрами формирования земледельческих культур и ранней государственности, чему способствовали благоприятный климат, плодородные почвы и наличие полезных ископаемых. В древности центры обработки глины располагались в непосредственной близости к источникам сырья – глине, пигментам и минеральным добавкам, улучшающим свойства формовки. Природные условия региона Восточной Азии способствовали развитию гончарного ремесла на Корейском полуострове, Японских островах, на российском Дальнем Востоке и в Китае, предоставляя для этого богатые сырьевые ресурсы [55].

В бассейнах рек Хуанхэ и Янцзы располагаются многочисленные месторождения качественных глин, пригодных для производства керамических изделий. Эти глины характеризуются высокой пластичностью и легкой плавкостью: температура обжига составляет 900–950°C, а в редких случаях – 1000–1100°C. Естественные оттенки сырья варьируются от светло-желтых и серовато-кремовых до темно-красных, что позволяло создавать изделия (кирпич, посуда, черепица) с широкой художественной гаммой теплых тонов [35, с. 87].

Китай также обладает большими запасами особого вида глин – фарфоровыми глинами (каолинами) высокого качества, благодаря которым китайская керамика приобрела всемирную известность. Наиболее значимые месторождения каолинов располагаются в провинциях Фуцзянь, Чжэцзян и Цзянси. Лучшие сорта глин для производства фарфора отличаются высокой пластичностью, что определяется высоким содержанием окиси алюминия. Они

обладают серовато-белым или кремово-белым оттенком благодаря практически полному отсутствию окрашивающих примесей, прежде всего соединений железа. Отметим, что настоящий фарфор с оптимальными техническими и эстетическими характеристиками (плотностью, тонкостью, полупрозрачностью и характерным звоном) получается только при температуре обжига 1300–1350 °С.

В производстве фарфора также используется так называемый «фарфоровый камень» – промежуточный материал, пригодный для изготовления фарфора, но содержащий заметное количество окиси кремния, снижающей его пластичность. Его месторождения расположены на Корейском полуострове, в Южном Приморье (Гусевское месторождение) и в восточных районах Китая. Особый эффект достигается при сочетании фарфорового камня с каолиновыми глинами в определенных пропорциях, секрет оптимального соотношения которых древние китайские мастера успешно освоили уже на ранних исторических этапах [211, с. 514].

Помимо прочего, важную роль в развитии гончарного искусства играют водные и топливные ресурсы и районы Китая, обладающие их значительным запасом. Сосновые дрова обеспечивали стабильное и продолжительное горение, а зола, получаемая как из сосны, так и из тростника, использовалась для производства некоторых видов глазури. Кроме того, реки указанных регионов со временем всё активнее применялись для транспортировки гончарной продукции, что способствовало развитию древней логистической системы, обслуживавшей внутренний рынок Поднебесной.

Таким образом, природно-материальная база для развития древнего гончарного искусства в Китае изначально оказалась исключительно благоприятной.

Уже для керамики позднего неолита развитых культур был характерен высокий уровень техники и художественного исполнения керамических изделий, отличавшихся благородством форм и оригинальностью. В частности, все эти черты можно обнаружить в керамике земледельческой культуры Яншао, которая занимала большую часть бассейна реки Хуанхэ в V–IV тыс. до н. э. (на территории

современных провинций Шэньси, Хэбэй, Шанси, Хэнань). Ручное формование сосудов Яншао позволяло создавать разнообразные формы, отличавшиеся симметрией и богатым, сложным геометрическим орнаментом, выполненным минеральными красками черного, белого, зеленого, красного, желтого цветов [44]. Эти сосуды, представленные в коллекциях многих музеев мира, до сих пор привлекают внимание сочетанием свободы и строгости. На наш взгляд, учитывая высокий художественный уровень этих изделий (ил. 1.1 в Приложении), можно предположить их влияние на современный дизайн керамики, выражающийся в тенденциях «геометризации», «упрощения» и «возвращения к корням».

Известно, что уже в те времена для изготовления сосудов Яншао применялись специальные печи, врытые в землю и работавшие по принципам горизонтально-наклонного и вертикального типов.

Конец неолита и начало бронзовой эпохи, связанные, в частности, с культурой Лунышань (III–II тыс. до н. э.), ознаменовались важным открытием – изобретением гончарного круга (эта датировка относится именно к Восточной Азии; предполагается, что на Ближнем Востоке гончарный круг изобрели значительно раньше). Это изобретение ускорило процесс работы и позволяло создавать более сложные по форме изделия.

Посуда культуры Лунышань характеризуется изысканностью пропорций и тонкими стенками (примерно 0,1–0,2 мм). Особое внимание привлекает декор: даже при почти полном отсутствии орнамента стенки сосудов доводились до зеркального блеска сразу после формовки, а затем обжигались в атмосфере, содержащей углеродные частицы [222, с. 175]. В результате мастера добивались насыщенного черного цвета зеркально блестящей и тонкостенной посуды (ил. 1.2). Вероятно, такой подход был обусловлен заметным социальным расслоением, которое требовало создания «особых предметов» для стремившихся выделиться представителей тогдашней знати [35, с. 88].

В этот период появились престижные центры гончарного мастерства, владевшие сложными технологиями и умевшие создавать оригинальные формы с необычными декоративными решениями [221, с. 25]. В Китае декоративность

зачастую ассоциировалась со своеобразным «имперским характером» артефактов, произведений искусства и культурных традиций. Особый образ власти с собственным стилем и эстетикой был средством формирования патриотизма и способствовал культурной консолидации: менталитет китайцев, влиявший на формирование этих явлений, сам формировался под их воздействием, позволяя императорскому началу объединять обширную страну на протяжении длительного периода, несмотря на изменяющиеся исторические условия.

Новый этап развития гончарного искусства тесно связан с формированием государственности в Китае. Ранние государства – Шань (1700–1050 гг. до н. э.) и Чжоу (1050–221 гг. до н. э.) стали местом, где керамические изготовления вышли на новый уровень. Этот этап характеризуется использованием каолина, появлением глазурных покрытий и совершенствованием техники обжига. Необычный белый оттенок каолина эпохи Шань, очевидно, вдохновлял мастеров на создание изделий для особых – ритуальных – целей. Сосуды белого цвета использовались как погребальные атрибуты знатных лиц того времени [227, с. 46].

Следует отметить, что эти изделия ещё не являлись фарфором, поскольку температура обжига, применяемая в то время, не позволяла добиваться качественно новых характеристик предметов. По сути, такие изделия можно отнести к фаянсу с присущей ему сероватой окраской. После падения династии Шань производство изделий из белых глин пришло в упадок (По всей видимости, разработка фарфора требовала более высокого уровня развития технологий). Возрождение этого направления произошло в усовершенствованном виде примерно в начале I тыс. до н. э., когда уже можно было говорить о так называемом протофарфоре – изделиях, отличавшихся тонкой текстурой и высоким качеством обжига [225, с. 300].

Именно на рубеже эпох Шань и Чжоу технологии гончарного дела в Китае позволили реализовать новые методы обработки изделий – изготавливать высокотемпературные полевошпатовые глазури. Некоторые исследователи полагают, что решающую роль в этом сыграло естественное оплавление минералов [220, с. 110]. Это объясняется тем, что полевои шпат входит в состав

материалов, использовавшихся для изготовления керамических печей, длительная эксплуатация которых приводила к образованию глазури на внутренней поверхности при температурах плавления полевого шпата 1150–1550°C. Возможно, во время обжига зола оседала на стенках глиняных изделий, действуя как флюсующая добавка, способствующая температурной трансформации минералов, присутствующих в формовочной массе. В любом случае, уже в период Западной Чжоу китайские мастера активно применяли глазурь в гончарном деле. Полевошпатная глазурь обеспечивала не только эстетический эффект, но и полную герметичность сосуда за счет равномерного покрытия его тонким прозрачным слоем.

В периоды Шань и Чжоу также были усовершенствованы конструкции печей. Археологи обнаружили двухъярусные печи с обжиговыми и топочными камерами, которые позволяли достигать температуру до 1200°C, обеспечивая высокую производительность изготовления изделий [218, с. 393].

Относительно короткие по историческим меркам периоды династий Цинь (221–206 гг. до н. э.) и Хань (206 гг. до н. э. – 220 г. н. э.) ознаменовались тем, что именно в это время были заложены основы централизованного китайского государства, объединившего ранее разрозненные территории. Для защиты от «северных варваров» государство возвело Великую Китайскую стену. В сфере культуры этого периода наблюдался синтез различных традиций, отмеченный качественными изменениями и появлением новых изделий из керамики – погребальных керамических скульптур [251]. В частности, первый китайский император Цинь Шихуанди отменил практику человеческих жертвоприношений, связанных с погребением знатных лиц. Вместо них в его гробницу помещалось несколько тысяч скульптур, изображавших чиновников, воинов, слуг и лошадей. Эта «глиняная армия», исполненная в натуральную величину, была обнаружена вблизи города Сиань во второй половине 1970-х – начале 1980-х гг. Скульптура изготавливалась по специальной технологии с применением пигментного окрашивания. Благодаря высокому уровню мастерства, эти артефакты считаются одними из величайших памятников мировой культуры.

Стоит отметить, что впоследствии обычай помещения в гробницу знатного человека скульптур, изображавших его свиту и других фигур, получил широкое распространение в Китае и сохранялся на протяжении нескольких столетий, что, безусловно, способствовало развитию портретной скульптуры и иных жанров [48, с. 523]. Фигурки, размеры которых варьируются от небольших до высоты человеческого роста, изображали людей, животных, фантастических персонажей, а также дома, колесницы и лодки [229].

Развитие китайской керамики характеризуется параллельным развитием художественной и технологической составляющих. Так например, были разработаны низкотемпературные свинцовые цветные глазури, которые наносились после первичного обжига. Они требовали последующего, вторичного обжига при температуре 800–850 °С. Применение ярких непрозрачных оттенков (желтого, зеленого, белого, синего) для декорирования керамических изделий значительно обогащало их визуальное восприятие при условии высокого мастерства исполнителей. Данные технологии находили применение как при оформлении погребальных скульптур, так и при создании посуды.

Следующий этап развития китайской керамики продолжался в феодальный период и длился вплоть до XVIII в. Начиная с династии Тан (618–907 гг.), гончарное искусство стало одной из ведущих ремесленных отраслей, получивших статус «государственного ремесла», что было обусловлено раскрытием секрета производства настоящего фарфора во второй половине VI в. [209, с. 197]. Старейшими и крупнейшими центрами гончарного искусства Китая стали Цзиндэчжэнь (провинция Цзянси) и Дин (провинция Хэбэй), где удалось обеспечить высокую температуру обжига, необходимую для изготовления фарфора. Стоит отметить что, если центр Дин сохранял свое значение лишь до XIV в., то Цзиндэчжэнь процветает и по сей день (ил. 1.3).

Своеобразие китайской керамики складывалось под влиянием ряда технических новаций и оригинальных художественных решений. Так, применялись печи различных конструкций: например, среди них была уникальная «драконовая» печь, представляющая собой кирпичный тоннель длиной 30–50 м с

облицовкой из глины. Печь располагалась вдоль пологого склона холма. В ее нижней части находился топочный отсек, откуда поднимался раскаленный воздух, обеспечивающий обжиг изделий, размещенных на специальных ступенях.

Китайские мастера разработали особые методы укладки изделий и регулировки тяги топки, что позволило оптимизировать процесс обжига. До наших дней сохранились печи, датированные периодами Тан и Сун (960–1279 гг.) [212, с. 305; 226, с. 417]. Рассчитанные на длительный срок эксплуатации, они, как правило, функционировали на протяжении нескольких столетий. Многие применялись вплоть до XX в. В настоящее время некоторые печи после реконструкции эксплуатируются в составе музейных комплексов, наглядно демонстрируя древние технологии.

В средневековом Китае большое значение уделялось рецептуре селадоновых глазурей [210, с. 9], появление которых относится примерно к IV в. Они были исключительно популярны в эпохи династий Тан и Сун; постепенно совершенствовалась и технология их изготовления. Селадоновые глазури представляли собой сложные смеси, обязательными компонентами которых являлись зола определенных растений, кварц, мелко измельченный известняк и белая каолиновая глина. Химический состав и режим восстановительного обжига без доступа кислорода способствовали трансформации красящих окисей титана и железа, что обеспечивало уникальный колористический эффект с преобладанием зеленых оттенков: льдисто-зеленого, бутылочно-зеленого, цвета морской волны, жемчужно-зеленого и других. Некоторые исследователи полагают, что предпочтение таким оттенкам отдавалось в связи с широкой популярностью нефрита в Китае [223, с. 56]. Действительно, при сравнении селадонowego фарфора с нефритовыми изделиями, успешно создаваемыми в период неолита и представленными в китайских музеях, различия между ними едва заметны (ил. 1.4а, б). Селадоновая глазурь зачастую применялась для оформления фарфора, который, благодаря восстановительному обжигу в особых условиях, приобретал базовый сероватый оттенок.

Именно селадоновый фарфор принес Китаю известность на мировом рынке. В период с X по XI в. технология изготовления селадонowego фарфора распространилась на соседние регионы: готовые изделия экспортировались в мусульманские страны Ближнего Востока, а в XVI–XVII вв. селадон достиг Европы. Примечательно, что само название «селадон» трактуется либо как искаженное имя ближневосточного султана, либо как имя персонажа французской комедии, известного своим предпочтением зелёного цвета в одежде [216]. Таким образом, данное наименование и сопутствующие ему трактовки свидетельствуют о мировой известности китайского фарфора за пределами Поднебесной.

Особо следует отметить освоение технологии подглазурной росписи с использованием кобальта, способствовавшей созданию знаменитой сине-белой гаммы (ил. 1.5), а также способствовавшей развитию многоцветной надглазурной росписи, положившей начало «живописи на фарфоре» (ил. 1.6). Помимо этого была разработана рецептура тончайшего прозрачного фарфора, известного как «яичная скорлупа» (ил. 1.7), а также технологии, лежащие в основе так называемых Зеленого и Розового семейств, принесших китайской керамике мировое признание (ил. 1.8) [208].

Многие из этих инноваций являются заслугой мастеров Цзиндэчжэня. Они и стали возможны во многом благодаря централизации императорской власти в Китае и ее возросшей роли. Цзиндэчжэнь развивался преимущественно как центр фарфорового производства под покровительством императорской семьи – прямого собственника ряда мастерских. Следует также отметить налаженную с древних времен транспортную инфраструктуру в Цзиндэчжэне, способствовавшую обмену с другими городами, и бережное отношение династий гончарных мастеров к сохранению традиций изготовления фарфора.

Ассортимент керамических изделий в Китае отличался большим разнообразием. Он включал посуду различного назначения (ритуальную, столовую, парадную), малые скульптурные формы (мелкую пластику), а также предметы интерьера. По типу используемого сырья выделялись два основных

направления производства: изделия для чайной церемонии и ёмкости хозяйственно-бытового назначения, выполненные из легкоплавких глин.

К началу эпохи Мин (1368–1644 гг.) ведущим керамическим центром Китая стал город Исин. Широкую известность этот центр приобрел благодаря исключительным качествам местных глин, которые отличались абсолютно чистым составом. Цветовая палитра этих глин варьировалась от пурпурного и красновато-фиолетового до жёлтого и светло-серого оттенков. Особой популярностью пользовались изделия из красновато-фиолетовой глины, известные под названием «цзыша». В некоторых случаях глины разных цветов смешивались, позволяя достигать особого художественного эффекта, так называемого мраморного, который впервые был применён в VI в. [33, с. 169; 215]. Здесь глазурь не требовалась ещё и потому, что изделия из чистой глины после обжига при температуре около 1100 °С (что выше температуры обычного гончарного обжига, но ниже температуры обжига фарфора) обладали необходимой водонепроницаемостью. В период династии Мин особого расцвета достигло искусство изготовления пурпурной чайной посуды в городе Исин. Именно этот город считается родиной классического китайского чайника, который, как и другие глиняные изделия, созданные местными мастерами, отличается не только превосходными технологическими характеристиками, но и исключительным изяществом форм, воплощенных в многочисленных вариантах.

Именно в Исине окончательно сформировался классический облик чайной посуды (прежде всего – чайников). С учетом высокой культурной значимости чайной церемонии в Китае неудивительно, что именно исинские мастера и их продукция получили особый статус в китайской культуре (ил. 1.9).

В Исине производились также крупные сосуды, первоначально имевшие утилитарное назначение; они использовались в крестьянских хозяйствах для хранения, приготовления и консервации сухих продуктов и жидкостей. Со временем эти сосуды приобрели ярко выраженные декоративные функции. В эпоху Мин в Исине начали производить керамические изделия в стиле «Цзюнь», которые отличались сложным рельефным декором, созданным с использованием

глин разного цвета (ил. 1.10). В светлую глину предварительно вводились пигменты, после чего из отдельных кусочков и пластин формировались цветные рельефные изображения птиц, цветов и драконов, размещенные на пурпурном фоне сосуда. После обжига цвета слегка изменялись, однако яркость и многоцветность композиции сохранялась. Подобная техника стала возможной, благодаря свойствам местного сырья, обладавшего однородностью и высокой пластичностью [35, с. 92].

Начиная с древности, Китай высоко зарекомендовал себя в создании художественных образов, развитии технологий и при формировании культурных традиций керамического производства в целом. Даже в условиях глобального диалога культур значение Китая определяется как его древними достижениями, так и современными инновациями.

Традиции гончарного дела в значительной степени сохраняют консервативный характер. Так, гончарство Китая первой половины XX в. мало отличалось от традиций, сложившихся в эпохах Сун, Юань и Мин, как в технологическом плане, так и в общественном восприятии изделий из глины.

Дальнейшая история, а именно период активной модернизации Китая, возрождение страны во второй половине XX в. и реформы 1970–1980-х гг., позволившие Западу оказывать существенное влияние на культуру Поднебесной и породившие ряд противоречий [34], будут подробно рассмотрены в следующих разделах.

1.2. Влияние зарубежной культуры на развитие китайской керамики

Историческая выверенность традиционных технологий в области китайского керамического производства и их культурная значимость имеют важное значение в сочетании с достижениями современных технологий, что приобретает особое значение в эпоху массового производства и глобальных культурных вызовов.

Влияние западной культуры на Китай прослеживается с периода конца эпохи династии Мин до начала эпохи династии Цин. Этот процесс проявился в

контактах с европейскими миссионерами, которые принесли в Китай новые формы изобразительного искусства и современные знания, оказавшиеся весьма востребованными [132; 140; 196, с. 57]. Это влияние отразилось на декоративно-прикладном искусстве, и в частности, на керамике.

Следует отметить, что различия в культурном фоне, менталитете, уровне и характере нравственных ценностей Запада, по сравнению с традициями Китая, приводили к тому, что культурный обмен проходил не без «турбулентности». Трудности были связаны, в первую очередь, с экспансионистскими притязаниями Запада и с чрезмерным консерватизмом китайской бюрократической элиты [200, с. 44].

На протяжении длительного периода развитие китайской культуры осуществлялось преимущественно посредством постепенных изменений [142, с. 39]. Однако в новейшую эпоху стали наблюдаться бурные преобразования, потребовавшие от китайцев особой адаптации, поскольку они сталкивались с радикальными изменениями в различных сферах. Опиумные войны, «Движение 4 Мая», образование социалистического государства и реформы открытости миру – все эти значимые исторические вехи были связаны не только с динамичным развитием китайской культуры, но и сопровождались глубокими культурными потрясениями, требующими адаптации населения [137, с. 13; 146, с. 8]. Как отмечал К. Поппер, невозможно создать историю, которая бы в полной мере отражала прошлое; существуют лишь интерпретации, ни одна из которых не является окончательной [171, с. 9]. В эпоху глобализации необходимо проявлять особое внимание к культурному наследию, анализировать его, сочетая с интересом к мировым тенденциям развития и инокультурным влияниям.

Социокультурные изменения представляют собой сложную систему, включающую как объективные «физические» трансформации (например, урбанизацию и повышение уровня жизни), так и субъективное восприятие этих изменений человеком. При этом объективные изменения во многом являются отражением изменений в мировоззрении и представлениях, присущих индивидуальному сознанию.

Говоря о влиянии Запада на китайскую культуру и искусство в период новейшей истории, следует учитывать как необходимость устранения культурных лакун у китайцев, так и неизбежность этого процесса, сопряженного с существенными трудностями [29, с. 55]. Стремление к достижениям западной культуры и, возможно, её чрезмерное очарование соседствовали с традиционным (и обоснованным) недоверием китайцев к Западу, а также с настойчивым их стремлением сохранить свое богатое культурное наследие, сформированное на протяжении столетий и тысячелетий [118, с. 10]. Эта проблема остается актуальной и по сей день. Благодаря накопленной мудрости, силе духа и богатому культурному опыту, китайский народ сумел успешно сориентироваться как в политической сфере, так и в области эстетики, тесно взаимосвязанных в бурный период перемен в Китае XX в. [10, с. 26; 168, с. 205].

Даже «вынужденное» открытие китайского рынка в XIX в., которое можно рассматривать как импульс для необходимой модернизации и культурного прогресса, привело к положительным социальным сдвигам [185, с. 15]. Они также затронули промышленно-технологический аспект, представляющий сильную сторону западной модели развития.

В области дизайна ситуация встречи с западным влиянием осложнялась наличием эстетического компонента, отражающего национальные особенности культуры. Этот аспект особенно важен для китайских дизайнеров и керамистов, поскольку керамика является одним из знаковых достижений Китая. Кроме того, даже производственные (технические и организационные) процессы, будучи неотъемлемой частью уникальной социокультурной системы, должны сохранять национальный колорит.

Несмотря на достигнутый уровень мастерства (см. технологию создания ультратонкого фарфора, становление имперского центра керамического искусства в Цзиндэчжэне, производство чайной посуды в Исине), со временем развитие керамического искусства в Китае столкнулось с определенными трудностями: сказывалась технологическая отсталость, а также усиливалась конкуренция со стороны западных стран как в технической, так и в эстетической сферах. В 1860-е

гг. в рамках промышленной революции в Великобритании, как известно, наблюдался значительный технологический прогресс, что позволило европейской керамической отрасли в значительной степени отказаться от ручного труда в пользу механизированных процессов, и это существенно ускорило развитие производства.

Кроме того, негативное воздействие на материальную базу традиционной китайской керамики оказал период борьбы с японской агрессией (7 июля 1937 г. – 2 сентября 1945 г.). Например, во время войны с Японией в Цзиндэчжэне наступил острый кризис: было разрушено множество горнолитейных печей. Одновременно Япония начала активно развивать свою керамическую промышленность и, конкурируя с Великобританией, Германией, Францией и другими странами, успешно заявила о себе, продемонстрировав высокую конкурентоспособность [207, с. 135]. Опыт традиционных керамических технологий в сочетании с модернизацией и эффективными контактами с Западом, способствовал этому успеху. В то же время Китай сталкивался с трудностями, обусловленными его статусом полуколониальной-полуфеодальной страны и массовым импортом зарубежной керамической продукции.

Можно обнаружить и другие локальные примеры разрушения традиции производства керамики в Китае. Например, в Лилине (провинция Хунань), где применялась техника пятицветной глазури, производство керамики прекратилось около 1930 г. Искусство работы с пурпурной глиной, некогда процветавшее в Исине, после окончания японо-китайской войны 1937–1945 гг. оказалось представлено лишь несколькими мастерами, а традиции находились на грани исчезновения. Кроме того, керамические фабрики в Таншане почти полностью прекратили производство, а керамическая промышленность в Южоу и Дэхуа столкнулась с серьёзными трудностями.

В первые годы социализма в Китае масштабы национального капиталистического хозяйства были закономерно ограничены, что не способствовало установлению современных капиталистических производственных отношений и реализации крупномасштабного

социализированного производства. В этих условиях доминировал устаревший ручной способ производства [138, с. 70]. Необходимо отметить, что эстетический компонент китайского гончарного дела при этом традиционно был связан с ручным трудом, как с культурной, так и с психологической точек зрения. Это создавало определенные трудности при переходе к массовому производству с сохранением и развитием культурной специфики.

В керамических мастерских рабочие использовали примитивное оборудование и инструменты, а само производство во многом зависело от труда сельскохозяйственных животных и рабочей силы. Печи работали на простом топливе, а транспортировка керамической продукции осуществлялась преимущественно вручную. По статистике, к 1950 г. лишь 3% керамических предприятий в стране представляли собой крупные современные заводы, тогда как 97% составляли мелкие мастерские.

В такой кризисной ситуации керамическая промышленность Китая и развитие керамического искусства оказались на грани катастрофы. В традиционном производстве изделий из глины дизайн и инновационные решения основывались на «свободной» передаче знаний от учителя к ученику. Хотя этот метод имел свои достоинства и являлся сильной стороной традиционного общества, он также требовал существенного обновления. Кроме того, отсутствовала систематизированная теоретическая база керамического производства, а культурное наследование художественных форм зачастую осуществлялось посредством копирования.

После создания Китайской Народной Республики в 1949 г. новые власти приняли ряд мер по защите, поддержке и развитию керамической промышленности, что способствовало возрождению и дальнейшему развитию искусства керамики. Социалистическая система продемонстрировала свои преимущества, связанные с плановой экономикой, активной социальной политикой и вниманием к культурно-духовной сфере.

Между тем на протяжении длительного времени в Китае понятие «керамическое искусство» ограничивалось представлением о ремесле, что не вполне отражало специфику работы современного художника и дизайнера.

Термин «ремесленное искусство» возник в рамках Движения искусства и ремесла (Arts and Crafts Movement) в Великобритании в период 1860–1880-х гг. Это движение подчёркивало сочетание ручного труда и художественного творчества, выступало против механизированного производства и низкокачественной продукции, высоко ценя уникальное художественное значение изделий ручной работы [219, с. 170]. Такая концепция понятна и актуальна, особенно в эпоху высоких технологий, когда нередко наблюдался недостаток человеческой ответственности и гуманности.

К 1920-м гг. термин «ремесленное искусство» вошел в употребление в Китае. Изначально он относился, прежде всего, к художественному творчеству в области традиционных ремесленных изделий (ил. 1.11, 1.12). Со временем значение этого термина расширялось, включая не только традиционные ремесленные изделия, но и элементы современного дизайна и промышленного производства.

В 1950–1970-е гг. китайское керамическое искусство продолжало придерживаться узкой концепции ремесленного искусства, сосредотачиваясь на практичности, экономичности и эстетической привлекательности. При этом в значительной мере оно игнорировало динамику развития эстетической сферы, обусловленную техническими изменениями и изменением производственных технологий (ил. 1.13–1.15) [144, с. 91]. Такой подход приводил к замедлению развития и догматизации искусства, ограничивая разнообразие и инновационность творческого процесса.

Эти противоречивые тенденции отражены в произведениях данного периода, представленных в Приложении (ил. 1.13–1.15). Наряду с элементами, характеризующимися тонким колоритом, утонченным владением линией и силуэтом, мастерской графичностью и вниманием к традициям, работы демонстрируют признаки шаблонности и упрощенности, что можно интерпретировать как неуверенный переход от ручного ремесленного

производства к производству индустриальному, ориентированному на промышленный дизайн. Наблюдается также появление современных черт, выражающихся в более яркой контрастности и, возможно, в синтезе ранее несовместимых элементов, что привело к созданию образов изделий, решенных в более «светлом» тоне. Так, в декоре вазы с изображением рыб и водорослей (ил. 1.15) сохраняются традиционные символические мотивы китайской культуры. Рыбы ассоциируются с богатством и удачей, а водоросли – с процветанием и долголетием. Вместе с тем более яркая декоративность и обобщенность художественного решения свидетельствуют о постепенной адаптации традиционных мотивов к эстетике массового промышленного производства 1970-х гг.

В 1957 г. в Китае состоялась Всекитайская конференция представителей ремесленного искусства, на которой выставили свои работы выдающиеся керамисты [125, с. 87]. Конференция определила направления развития ремесленного искусства, выдвинув лозунг «Дай ста цветам расцвести, устранить старое и принести новое» и сформулировав принципы «практичность, экономичность и красота». Выступления участников отличались категоричностью и решимостью в реализации масштабных преобразований. Итоги конференции, а также оценка достижений и опыта в области ремесленного искусства и дизайна, накопленных с момента создания социалистического Китая, стали важным ориентиром для развития современной керамической промышленности. Учитывая укрепление социалистической системы, органично сочетающейся с традициями Китая и способствующей успешной борьбе с масштабными кризисами, это мероприятие имело чрезвычайно важное значение.

Далее, на протяжении длительного времени, керамическое искусство преодолевало два вызова. С одной стороны, распространенное в Китае традиционное понимание искусства и акцент на высоком, «чистом» искусстве [202, с. 3] рассматривали керамику преимущественно как ремесло с упором на практичность, экономичность и прикладную эстетику. Именно эти аспекты являлись приоритетными для дизайнеров в сфере керамической промышленности.

С другой стороны, централизованное планирование и консервативность мышления в политической системе ограничивали возможность развития теории керамического искусства и обучения ей, наблюдался также консерватизм в отношении художественных форм и стилей.

При развитии керамического искусства нельзя не учитывать глубокое влияние теории социалистического реализма, сформированной в Советском Союзе после победы Революции 1917 г., на китайское изобразительное искусство (ил. 1.16, 1.17) [203, с. 203]. Особого внимания заслуживает индивидуализированность китайского творчества, проявившаяся в политизированном искусстве, где использовались образы, мотивы и темы, заимствованные из советского опыта. Так например, при создании канонических для советского искусства образов Ленина и Сталина китайский мастер Цзэн Луншэн сделал акцент на психологической составляющей, включающей эмоции персонажей (ил. 1.16).

Заимствуя из советского искусства художественные тенденции в области малой скульптуры, которые можно было описать как реалистическую керамику [241; 43], китайские мастера интерпретировали эти произведения по-своему, что проявилось, в частности, в применении белого монохромного решения, подчеркивавшего особое отношение автора к форме, и придавало ей своеобразную «монументальность» и одновременно одухотворенность и эмоциональность, органично сочетающиеся с декоративностью малых форм. Стоит отметить, что подобного рода произведения представляют собой реалистическое воплощение идей обычно передающихся при помощи декоративно-символических средств.

Реалистические тенденции в керамическом искусстве Китая демонстрируют как способность жителей Поднебесной осваивать новые техники, так и внимание к индивидуальности, культурному богатству и утонченной восточной духовности, остающейся, как правило, незаметною. Отметим определенную «скованность» фигур в произведении Цзэн Луншэна (ил. 1.16) и повторяющуюся в работах Цзиндэчжэньского художественного фарфорового завода (ил. 1.17). Эта

«скованность», напоминающая переходные скульптуры Древней Греции, свидетельствует об авторском стремлении овладеть техникой реалистического изображения, не утрачивая при этом выразительности и индивидуального самовыражения.

Следует отметить, что источником вдохновения для художника могут служить любые, включая политические, события, особенно если речь идет о масштабных и значимых процессах демократизации в Новейшую эпоху. Так, в произведениях Цзиндэчжэньского художественного фарфорового завода (ил. 1.17) заметна склонность автора к богатому колориту, проявляющемуся через полихромные изображения и сложную цветовую гамму, передающую особое восприятие художником и жителями Поднебесной Советского Союза и его революционных событий.

Таким образом, в рассматриваемый исторический период керамическое искусство Китая, помимо утилитарной функции, обрело еще и политический подтекст (ил. 1.18). Судя по скульптуре Мао Цзэдуна работы Шиваньского керамического завода 1960-х гг. из Музея керамики Шивань, портреты политических лидеров, выполненные в данном жанре, обладают сходными чертами: фигуры изображены в рост, статично и монументально, что вызывает ассоциации с восточным культом предков. Кроме того, сопоставление с образами русских лидеров (ил. 1.16) демонстрирует различия в культурном восприятии, подчеркивая представление о душевности, эмоциональности советских людей и свидетельствуя о прочных дружественных связях с Советским Союзом.

В истории развития керамического искусства Китая в новейшее время социалистический реализм сыграл важную роль, отчасти благодаря тому, что он явился неотъемлемой частью культурного наследия страны. Отметим, что принципы социалистического реализма проникали даже в традиционные виды искусства, такие как вазовая роспись (ил. 1.19).

В целом, массовое искусство Китая, которое в социалистическом государстве, как правило, носило народный и продуктивный характер, на отдельных этапах Новейшей истории, опираясь на метод и образы

социалистического реализма, стремилось к доступности и актуальности, адаптируясь к вкусам широкой аудитории и оказывая на нее воспитательное воздействие. Отражение массовой культуры, её обновление на фоне традиционных прикладных характеристик керамики сыграло положительную роль в адаптации населения к реалиям нового строя и обновлению образа жизни. Нельзя не отметить такую черту керамического искусства Китая, как объединение реалистического стиля с народными и традиционными элементами, что подчеркивало уникальность культурной ситуации и придавало национальный характер произведениям [256].

В 1950 – 1970-е гг. характерными чертами художественного творчества стали динамичность и массовость (ил. 1.20). В керамическом искусстве эта тенденция развивалась параллельно с новым типом литературного творчества, демонстрировавшего глубокое осмысление во имя блага страны национальной китайской культуры. Динамичность проявлялась не только в популяризации стиля и в тематике произведений искусства, но и во всё более активном участии в художественно-эстетической деятельности широких слоев общества, что во многом было обусловлено особенностями социалистического уклада.

Динамичные и эмоциональные керамические фигуры кошек (ил. 1.20), вызывали у зрителей эмоции умиления и радости, призывая их к единению с природой и к склонности к тонкому психологическому восприятию, присущему представителям восточной цивилизации. Здесь реализм сочетается с анималистическими мотивами и своеобразной красотой природы, покоряющей китайцев, массово приобретавших рассматриваемую скульптурную группу. Таким образом, эпоха социализма способствовала развитию дизайна как промышленно-технологического направления в эстетике.

С начала Культурной революции (1966 г.) китайские художники нередко подвергались жесткой критике, их отправляли на «перевоспитание» в специальные трудовые школы и сельские районы [143, с. 216]. Эти меры были связаны с соответствующим пониманием специфики борьбы за социализм, с остротой политической жизни в середине XX в., а также с масштабными и

беспрецедентными социальными задачами, которые приходилось решать в КНР. Следует учесть, что интеллигенция (и прежде всего – интеллигенция творческая) в Новейшее время далеко не всегда демонстрировала глубоко осмысленный подход к оценке общественных процессов, хотя, согласно логике, должна была бы сыграть в Культурной революции решающую роль.

В период Культурной революции искусство в Китае приобрело ещё более политизированный характер. На примере вазы работы Цзян Лихуа периода Культурной революции (ил. 1.21) [149] видно, что в ней нашли отражение традиции китайской керамики указанного периода. При этом сюжет росписи вазы непосредственно связан со специфической политикой и жизнью общества. Светлый фон вазы повлиял на восприятие ее образа, а усложненный декор (с «темными» тонами) указал на классический имперский период в истории Китая. По всей видимости, такое художественное решение должно было подчеркнуть особенности политической культуры страны и отобразить «крепнущий Китай нового формата» – его политическую и социальную силу. В процессе искусствоведческого анализа данной вазы необходимо также учитывать влияние на искусство рационализма и прагматизма, что, помимо прочего, отражало традиционные идеи Конфуция и рациональные черты китайской культуры [265].

В период Культурной революции в китайском искусстве получили широкое распространение изображения рабочих, крестьян и солдат (ил. 1.22), а также сюжеты «образцовых революционных пьес», осуществленных на театральной сцене (ил. 1.23). Визуальные символы – «подсолнухи», «красные флаги», «солнце» и т. д. – нередко наделялись политическим и символическим значением, оживляя цветовую гамму произведений (ил. 1.24, 1.25) [179, с. 142].

Заметным приемом, применявшимся авторами с целью подчеркивания величия и значительности персонажей, стало создание белых монохромных скульптур. Одновременно возрастало мастерство реалистичного, психологически достоверного изображения человека. Так например, внимания заслуживает сложная полихромная скульптура авторов Лю Цзэминя и Ма Хая, «Железный человек Ван Цзиньси» (ил. 1.22), в которой образ рядового человека передается

посредством характерного для китайского изобразительного искусства колорита и тонких оттенков, придающих произведению глубину и теплоту. Эти особенности находят выражение в силуэтности и линиях скульптуры, отличающихся тонкостью психологических акцентов. Отдельного упоминания заслуживает цветовая сложность, отличающая такую работу от схожих скульптур, создававшихся в СССР (где фигурки обычно имели более декоративный характер). При этом в указанном произведении (ил. 1.22) присутствует также традиционная для Востока яркость цветовых решений, что придает ему особую выразительность.

Если рассматривать вазы (ил. 1.24 и 1.25), то, помимо светлого фона как символа эпохи, в них можно увидеть новые силуэты и формы декоративных изделий, соотносящихся с авангардом и концептуализмом. Если это не заимствования с Запада, то, возможно, «витающие в воздухе» идеи обновления искусства, дополненные концептуально-символистской составляющей традиционной китайской художественной культуры [179, с. 141]. Отметим также сложные цветовые решения и характерную для китайских мастеров органичную интеграцию «новых» символов и образов в традиционную систему эстетики, что в целом тоже претерпевает концептуальные изменения.

Вплоть до начала 1980-х гг., когда в ходе политики реформ и открытости, «взрывные» зарубежные идеи современного искусства проникли в Китай, китайская художественная культура во многом еще сохраняла традиционно-декоративный и одновременно реалистический характер. Это обеспечивало определенный баланс между старым и новым, отражая необходимые перемены в формате, приемлемом для Китая. Учитывая общее стремление к гармонии, «бурные вызовы» западного искусства XX– начала XXI в. требовали глубокого осмысления. Так или иначе, модернизирующаяся страна ощутила эти перемены ближе к началу 1980-х гг.

На этом этапе, в условиях урбанизации и коммерциализации, китайские художники заново осмыслили практическую функцию керамики, уделив особое внимание выражению индивидуальных художественных идей и экспериментируя с формальными аспектами искусства. Они активно исследовали разнообразие и

потенциал различных материалов и техник, действуя в русле экспериментального искусства нового времени. При этом особого внимания заслуживает истинная роль личности, ведущей экспериментальный поиск в эпоху, ориентированную на демократизацию. Важно, чтобы подобные эксперименты были оправданы пользой в широком смысле, особенно в эмоционально-воздействующей сфере искусства, столь значимой для общества. Поэтому личность художника, берущего на себя роль экспериментатора, должна отличаться глубиной и содержательностью.

Активные изменения в керамической отрасли начались после периода Культурной революции, а точнее в 1978 г., когда на III Пленуме ЦК КПК был заложен важный переходный этап для искусства Китая. В этот период на политическом уровне стали шире одобряться эксперименты, связанные с самовыражением личности и культурным обменом.

На протяжении нескольких десятилетий траектория развития творчества складывалась таким образом, что 1980-е гг. можно назвать «этапом множественного развития», 1990-е – «периодом интеграции с мировым искусством», а 2000-е – «временем рыночной ориентации». Несмотря на заметные отличия в каждом из этих периодов, общая тенденция заключалась в стремлении к передовым, экспериментальным, а порой и «критическим» идеям в искусстве.

В социокультурном контексте рассматриваемого периода в Китае особую значимость обрели идеи гуманизма эпохи Возрождения, оказавшиеся созвучными особому духовному состоянию китайцев, а также идеи антропоцентризма XX в. При этом осознавалась важность теории искусствознания, акцентировавшей внимание на значимости искусства и роли художника, основах эстетики, законах языка, формы и способах выражения идей в искусстве.

Таким образом, начало 1980-х гг. стало подготовкой к формированию собственно современного китайского искусства. Под влиянием западных течений молодые художники отныне придавали своим работам особое социокультурное значение и актуальность звучания, что нашло отражение в отличительных чертах движения «85-й год» в русле художественной культуры Китая. Разумеется, это отразилось и на керамическом искусстве: заметно усилился интерес к «красоте

формы» и к всеобщим законам искусства, а также к «эстетической лихорадке», тесно связанной с онтологическим художественным учением того времени. Этот момент особенно сопрягался с характерной для китайской культуры тягой к глубокому философскому осмыслению, поскольку давал надежду на успешное преодоление проблем и вызовов, возникавших на новом витке модернизации при активном влиянии Запада.

В 1990-е гг. китайское керамическое искусство отличалось открытостью и толерантностью, демонстрируя достаточно стабильное развитие. Важным аспектом этого периода явилось сохранение и развитие традиционных живописных и скульптурных техник и стилей, находившихся под влиянием академического искусства. Примечательно, что в начале 1990-х гг. границы между керамической росписью и скульптурой оказались размыты [198, с. 37], что свидетельствовало о поистине экспериментальном характере искусства того времени.

Особенности художественного творчества в области керамики 1990-х гг. можно охарактеризовать следующим образом.

Во-первых, заметно выросло разнообразие форм. Китайские керамисты освободилась от некоторой узости понимания творчества, свойственной началу 1980-х, когда многие художники стремились к так называемому первозданному стилю. Вместо этого в 1990-е гг. получила развитие активная исследовательская практика различных художественных направлений. Мастера пытались открыть «чистый язык» керамики, в том числе за счет углубления местных ремесленных традиций или путем создания собственных мастерских и тщательного изучения материала. Благодаря стремлению к постижению глины как материала рождались свободные эксперименты и разнообразные ее интерпретации. Сложившаяся благоприятная творческая среда и активные контакты между художниками способствовали формированию многообразия форм и стилистических решений.

Во-вторых, отметим разнообразие методов и стилей в керамическом творчестве. В 1990-е гг. у китайских керамистов появилась уже достаточный опыт в применении новых технологий изготовления керамики, что привело к

формированию различных художественных направлений. Самым распространенным методом в традиционном керамическом искусстве оказалось создание изделий из глины на гончарном круге. Однако многие мастера использовали форму предмета для выражения своей эстетики и личного восприятия мира, прибегая к более свободным формам.

Помимо работы на гончарном круге, нередко применялись методы лепки из глиняных плит или полос. Важным приемом стало изменение горловины и формы отверстий, подчеркивающее взаимодействие внутреннего и внешнего пространства. В этот период получили также широкое распространение методы реалистической передачи, позволявшие с помощью керамики воссоздавать образы, характерные для других материалов.

В-третьих, необходимо подчеркнуть усиление взаимодействия керамики с общественным пространством, что связано с мощной китайской коллективной традицией, которая обеспечивала духовное выживание и процветание в эпоху традиционного общества и проявила себя в специфическом политическом формате в период построения и укрепления социализма в стране [247]. В результате появились многочисленные крупные керамические рельефы, настенные росписи, керамические скульптуры самых разных типов, взаимодействующие с архитектурной средой и окружающим пространством. Керамическое творчество все более тесно связывалось с различными видами искусства и было способно как непосредственно, так и сложным образом интегрироваться в окружающую среду. Это особенно важно в контексте усиливающихся тенденций к свободе самовыражения в искусстве, стремления к украшению повседневной жизни и развития керамики как знакового традиционного искусства Китая. В 1990-е гг. керамическая скульптура в стране достигла значительных успехов, во многом благодаря влиянию западного искусства нового этапа. Освоив идеи и формы современной западной керамики, китайские мастера создали ряд произведений с учетом специфики окружающей среды. Керамическое творчество стало выходить за рамки закрытых помещений,

расширяя доступность этого вида искусства для широкой публики и демонстрируя многообразие его форм и стилей.

В 1990-е гг. в Китае начали активно проводиться выставки керамических произведений. Обилие информации о выставках и мероприятиях, организованных как в стране, так и за рубежом, вызывало у мастеров керамического искусства повышенный интерес и желание демонстрировать свои работы, совершенствовать навыки. Однако эти события вызвали и определенные опасения: многие, представленные в экспозициях экспонаты оказались по сути копиями или имитациями работ западных керамистов.

В этом проявилась как тяга к обучению путем копирования (характерная для ремесленной традиции), так и излишнее следование западным трендам, а порой и своеобразная «творческая лень», свойственная обществу потребления при недостаточно комплексном подходе к соотношению формы и содержания создаваемых объектов и при чрезмерной погоне за оригинальностью формы.

На фоне всеобщего стремления керамистов к формальным экспериментам нередко отмечалось недостаточное разнообразие материалов и упрощение технического исполнения. Кроме того, многие мастера, участвовавшие в выставках, становились объектом критики из-за нестабильности и краткосрочности своих творческих планов, что негативно отражалось на общем восприятии китайской керамики этого периода.

1.3. Современное состояние китайской керамики

XX – первой четверти XXI в.

Исследователи XXI в. имеют возможность лично наблюдать за тем, как сохраняются традиционные технологии и художественные образы в центрах керамического искусства Китая, посещая крупные и мелкие предприятия [35, с. 97]. При анализе промышленного дизайна керамики в Китае следует начинать с рассмотрения предприятий, которые, учитывая особенности глиняного производства и устоявшиеся технологические решения, реализуют современные концепции дизайна керамических изделий. Именно в этом контексте проявляется

продуктивное сочетание традиционных и современных элементов, способствующее совершенствованию производственных процессов с учетом неизбежного влияния авторского искусства в новейшую эпоху.

В частности, в Исине в начале XXI в. продолжают работать предприятия по производству пурпурных изделий «цзыша» в реконструированном и несколько модернизированном варианте. На современном этапе здесь в массовом объёме выпускают крупногабаритные тарные ёмкости высотой до 1 м с широким открытым устьем, форма которых в определенной степени не меняется с эпох Чжоу (XI–III вв. до н. э.) и Хань (III в. до н. э. – III в. н. э.).

При сушке для предотвращения деформации в состав глины добавляют крупнозернистую непластичную примесь. Тулово таких крупных сосудов, как правило, состоит из трех кольцевых секций, предварительно подсушенных. Формирование изделия осуществляется методом выбивки, техника которого, называемая «наковальной и молоточком», уходит корнями в эпоху неолита. Этот метод предполагает взаимодействие двух инструментов: «наковальни» – предмета, имеющего форму шляпки гриба, прикладываемого к внутренней стенке сосуда в нужном месте, и «молоточка» – деревянной лопатки с сетчатым узором, которая посредством последовательных ударов по «наковальне» через слой глины оставляет характерные отпечатки, необходимые мастеру для уточнения формы и уплотнения стенок. Венчик такого большого сосуда формируется путем скручивания толстого глиняного жгута, а изделие подвергается глазурованию для минимизации неровностей поверхности и обеспечения эффекта герметизации.

Современное массовое производство, в частности, производство больших сосудов традиционной формы, базируется на древних (нередко ручных) методах. Несмотря на все преимущества такого подхода, имеет смысл рассмотреть внедрение дополнительных технических приспособлений и использование достижений технического прогресса для усовершенствования технологий на современном этапе, при этом обязательно сохраняя традиционные образы. Отметим, что в отдельных случаях данные образы могут и должны быть обоснованно трансформированы, что является задачей для современных

художников и дизайнеров, с учетом влияния авторского искусства и западных художественных практик.

Метод выбивки с применением инструментов уменьшенных размеров используется для моделирования формы выпуклых чайников. В Исине, при изготовлении чашек и чайников, важную роль играет лощение поверхности глины. Обычно для этой цели применяют очень гладкие и прочные инструменты из дерева, кости или камня, которыми слегка подсохшие глиняные заготовки шлифуют до получения «шелкового» блеска. Разумеется, для небольших по размеру и миниатюрных сосудов применение ручных техник оказывается более оправданным. С другой стороны, возможен поиск и подбор механизированных и автоматизированных технологий, способных сохранить дух традиционного искусства. При этом в отдельных случаях необходима осмысленная трансформация художественных образов, соответствующая особенностям современной эпохи.

Глина для посуды в Исине обладает специфическим пурпурным оттенком, однако также встречаются шоколадные и смешанные варианты, получаемые как искусственным, так и естественным способом. Основу же материала окрашивают в основном специальными пигментами. Обычно мастер одновременно изготавливает два изделия, например, чайники, чередуя этапы формовки и отделки.

На современном этапе широко применяется технология отливки в шаблонах, позволяющая получать изделия, качество которых практически не уступает ручной работе, но существенно сокращает время производства и снижает их рыночную стоимость.

Согласно древним традициям, посуду в Исине часто украшают растительными орнаментами, что можно успешно реализовать и в рамках промышленного дизайна. Кроме того, с применением современных креативных приемов корпус чайника может стилизоваться под формы плодов и цветов, а носики, крышки и ручки – имитировать стебли и листья. Популярными остаются формы чайников, выполненные в виде стволов деревьев с отходящими ветвями и

сучьями; при этом художники стремятся воспроизвести разнообразные текстурные эффекты древесины.

В дизайне также применяют технику врезанной надписи, заполненной темной краской. Она может содержать буддистское пожелание.

Уже в XXI в. в Исине работало множество художников-керамистов, создающих эксклюзивные модели и внедряющих их в массовое производство. Разработки художницы Ван Иньсянь (ил. 1.26, 1.27) [236] и супругов Чуньфан Пан и Чепчжань Сю, объединявших традиционные элементы и новаторские решения, неоднократно отмечались на международном уровне [33, с. 170].

Эффектный цветной декор «Цзюнь» в Исине используется для изготовления больших ваз (иногда их размер даже превышает рост человека), ваз из сборных колец, цветочных сосудов и настенных тарелок. Эти изделия выполняются по композициям, разработанным ведущими художниками-керамистами, что свидетельствует о присутствии авторского и современного подходов, непосредственно связанных с дизайном, поскольку реализуется они в рамках массового производства.

Художники и дизайнеры стремятся использовать современные технологии, такие как компьютерное моделирование, базы данных и другие инструменты, что существенно облегчает творческий поиск, не отказываясь от традиционных методов и сохраняя высокую художественную выразительность изделия [52, с. 205].

Одинаковая композиция, разработанная для изделий «Цзюнь», может иметь разнообразное, порой весьма сложное цветовое оформление (например, туловище дракона может быть белым, а хвост – розовым). Такие выразительные и привлекательные композиции, особенно с точки зрения цвета и фактуры, способны одновременно отражать древние традиции, к которым люди испытывают глубокую привязанность, и передавать ритмы и эмоции современной жизни, демонстрируя различные стилизации. Можно предположить, что дизайнеры также могут использовать в разработке изделий ресурсы искусственного интеллекта.

В XXI в. рельефные композиции в Исине часто выполняются вручную, начиная с крупных элементов и заканчивая более мелкими деталями, иногда с применением вспомогательных приспособлений (например, деревянных палочек, острых инструментов и т.п.). В целом, ручная китайская керамика достигает узнаваемости с помощью достаточно простых средств, таких как лекала для коррекции профиля на гончарном круге, ножи, скребки и даже кусочки кожи для заглаживания поверхности. Повторим, что при создании подобных сложных композиций ручной труд остается естественным и актуальным даже в современную эпоху.

Методы обжига в Исине и других керамических центрах Поднебесной иногда по-прежнему основываются на использовании печей типа «драконовых», однако все чаще применяются современные электрические и газовые печи. Стоит отметить, что подобные центры, как Исин, служат площадками для симпозиумов и встреч, посвященных керамическому искусству, его истории и современному состоянию, включая вопросы промышленного дизайна.

Цзиндэчжэнь, известный как «фарфоровая столица» Поднебесной, неразрывно связан не только с местными фабриками и мастерскими, но и с Институтом керамики и фарфора, музеем керамических технологий под открытым небом и музеем фарфора. Интересно, что данный институт сочетает в себе научно-исследовательскую и образовательную функции: здесь обучают китайских и иностранных студентов, а также проводят платные мастер-классы для широкой аудитории и специальные занятия для профессиональных керамистов из различных стран. Что касается научной составляющей, она во многом направлена на внедрение технико-технологических инноваций в керамическое производство [35, с. 95].

Если говорить о традиционном способе создания фарфора в Цзиндэчжэне, следует отметить использование «классического» гончарного круга, характерного для этого центра. Данный круг является одним из типов гончарных кругов, применяемых для ручного изготовления изделий в классический период китайской керамики. Изготовление небольшого изделия на таком круге занимает

около 5 – 7 минут. Безусловно, современные промышленные технологии обеспечивают более высокую скорость производства.

Чаще всего в Цзиндэчжэне традиционным методом производится знаменитый глазурованный сине-белый фарфор, популярный с эпохи Юань (XIII–XIV вв.). На территории Музея гончарной усадьбы представлены как современные, так и древние печи, например, двухъярусная печь эпохи Мин или специальные ритуальные печи.

Следует отметить, что Цзиндэчжэнь, помимо прочего, является одним из крупнейших рынков фарфорово-керамической продукции в современном Китае, предлагающим многообразие керамических изделий из различных регионов: ручные и промышленные, авторские и дизайнерские работы.

Примеры традиционных керамических центров в современном мире демонстрируют интерес археологов при изучении древних – первобытных и средневековых – технологий, выполняемых керамистами во время приготовления формовочной массы, формовки, обработки поверхностей и декорирования изделий.

Современная китайская керамика, как в массовом производстве с применением станкового оборудования, так и в авторском исполнении, вполне может использовать аналогичные методы, поскольку большинство процессов осуществляется вручную. Система образования в Китае, базирующаяся на богатых традициях «консервативного» искусства, способствует тому, что художники часто опираются на традиционные, народные методы изготовления керамических изделий. Однако промышленно-технологическое развитие должно активнее интегрироваться с древними проверенными наработками, что является важным условием дальнейшего развития китайской керамики.

Особенно после начала политики реформ открытости в Китае усилилось внимание к «станковым» формам керамики, модернистским и иным экспериментальным подходам, а также к глубокому самовыражению через керамику, которое, однако, не должно противоречить традициям [238].

Следует отметить неоднозначное влияние Запада и тенденцию к формализму, требующие от представителей китайской керамики глубокого анализа исторического контекста, обоснования собственной творческой позиции и выработки нового направления в искусстве. Естественно, теоретические исследования с актуальным культурологическим и философским аспектом, а также труды профессиональных керамистов, должны способствовать развитию этих процессов.

Отметим, что авторская керамика на современном этапе может испытывать негативное воздействие чрезмерного, «пустого» концептуализма, нарушающего принципы мимесиса, соответствия формы и содержания, духу эпохи, ее потребностям и здравому смыслу, на что, с учетом современных проблем, все больше указывают философы [111, с. 99]. В то же время, керамика в сфере промышленно-технологического дизайна сталкивается с аналогичными вызовами, усугубленными влиянием тенденций массовой культуры, которая может проявляться как в резко примитивных формах, так и в формах, «маскирующихся под особый концептуализм».

Особенно важно правильно соотнести глубокие, богатые и гармоничные традиции китайской керамики с актуальными тенденциями современной, динамично развивающейся эпохи, чтобы авторское искусство, основанное на широком культурном диалоге, вдохновляло развитие промышленного дизайна. При этом необходимо учитывать стремительный технический прогресс, который не должен препятствовать проявлению творческого начала, а, наоборот, способствовать его развитию.

Выводы по главе 1

История китайской керамики уходит корнями в далекое прошлое, беря начало еще в эпоху неолита. Именно тогда в Восточной Азии (где, как и в ряде других регионов мира, существовали благоприятные условия для развития керамики), появилась первая зафиксированная в письменных источниках глиняная посуда. Доступные местные материалы в сочетании с достаточным количеством воды, топлива и благоприятным температурным режимом позволяли не только

изготавливать многочисленные сосуды и другие предметы утилитарного назначения, но и сформировать высокую керамическую культуру, ставшую одним из символов Китая.

Поражающее воображение разнообразие видов, форм и стилей изделий, наряду с множеством изобретений в области керамики до Новейшего времени, сделало Китай бесспорным мировым лидером в этой сфере.

В период Новейшего времени, когда Китай столкнулся с масштабными социально-политическими и экономическими кризисами, керамическое искусство испытало не только усиление западного влияния (в том числе со стороны Советского Союза), но и серьезную политическую и духовную турбулентность, но утверждение социалистического строя способствовало преодолению этого кризиса.

Для Китая, стремящегося к модернизации, культура европейского типа оказалась необходимым ориентиром. Однако усвоение этого опыта, в том числе в образовательном аспекте, проходило непросто, поскольку было сопряжено со своеобразной «эстетической революцией» и особыми путями освоения духа западной культуры.

Влияние Советского Союза, основанное на дружественном отношении к Китаю – стране, во многом сходной с ним по своей мощи и самобытной культуре, проявлялось в разных аспектах жизни, и в целом его можно оценить как благоприятное, по крайней мере, в части развития реалистического искусства, на чем мы акцентировали внимание в данной главе. При этом влияние западных стран нельзя определить столь однозначно. Особенно в последние десятилетия оно сопровождается распространением «ценностей» массовой культуры и общества потребления (как в явной, так и в скрытой форме).

С другой стороны, рациональность, предприимчивость и креативный подход, свойственные западным культурам, безусловно, оказались необходимы Китаю, как и другим странам, в том числе в сфере искусства, где ценится личностное самовыражение, а также в области дизайна и технологий. Между тем западное влияние, действительно, неоднозначно и требует глубокого анализа в эпоху

масштабного культурного диалога, характерного для современного мира. Это особенно актуально для Китая, где искусство керамики, тесно связанное с другими видами искусств и общей системой культуры, имеет важное значение и обладает существенным дизайнерским потенциалом.

Развитие керамической отрасли в Новейшее время в Китае демонстрирует существенные достижения. Очевидно, что только уникальный духовный синтез традиций и новых веяний, включая влияние Запада, в сложном социокультурном контексте, позволит говорить об успешном продолжении китайской керамики в XXI в. и её воплощении в современном дизайне, учитывая важное для нашего времени авторское начало.

Плановая основа экономики Китая способствует технологическому развитию и стандартизации, в том числе в сфере дизайна и массового производства необходимых изделий. При этом западное влияние должно сохраняться также в контексте дальнейшей технологизации процессов, даже если речь идет о «консервативном» керамическом искусстве. Максимальное применение технических средств, включая компьютерные технологии и Интернет, от этапа творческого замысла до детальной реализации проекта, без утраты истинной эстетики, национального духа и человечности, и одновременно с их приумножением в рамках глобального обновления культуры – именно эти задачи стоят перед современным китайским искусством, в том числе искусством керамики. Важнейшая цель – найти консенсус между тонкостью восточной культуры и её богатыми наработками, с одной стороны, и достижениями культуры, искусства и технологий Запада, с другой. Такой консенсус должен приносить взаимную пользу и, безусловно, отражаться в образовательной сфере.

Несмотря на все трудности, к началу 2000-х гг. в Китае постепенно сформировалась благоприятная среда для нового витка развития искусства, в том числе керамического. Китай вступил в международные экономические и торговые организации, что ускорило процесс глобализации и вызвало значительные перемены в социально-экономической структуре, обеспечив свободный обмен информацией. Различные семинары и выставки создали особую платформу для

обмена опытом и знаниями среди китайских керамистов и дизайнеров. Подобные мероприятия способствовали взаимодействию и сотрудничеству мастеров из разных регионов, что особенно важно для страны с глубоко укорененными традициями.

Развитие технологий также оказало существенное влияние на керамическое творчество. Цифровые инструменты и передовые методы производства открыли новые горизонты, позволяя художникам быстрее и эффективнее создавать более сложные по форме и содержанию произведения, что особенно важно в сфере промышленного дизайна. Появление Интернета и социальных медиа предоставило керамистам еще больше возможностей для демонстрации работ и обмена опытом, благодаря чему значительно ускорились процессы распространения и обмена профессиональными идеями.

Таким образом, в XXI в. китайская керамика демонстрирует динамичное развитие, внося значительный вклад в разнообразие художественного творчества страны. При условии успешного преодоления мирового культурного кризиса, который в определенной степени затрагивает и Китай, есть основания надеяться на новый расцвет керамического искусства. Это вполне оправдано, учитывая богатейшие традиции гончарного ремесла Поднебесной, ее способность преодолевать кризисы и наличие в стране многих талантливых художников.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КЕРАМИКИ

В 1980-е гг. под влиянием западного модернистского мышления и практик, охватывающих сферу искусства, китайская художественная культура вступила в период прогрессивных изменений. Потребность Китая новейшего времени в социальных преобразованиях была закономерной. Мощный импульс этим переменам дала зарубежная культура, следовательно, влияние её требует всестороннего изучения [174, с. 162].

В 1980-е гг. в китайском керамическом искусстве и искусствоведении ключевыми стали понятия «бунт» и «индивидуальность», а главная эстетическая проблема отныне сводилась к восстанию против функциональности и «стандартизации» традиционных форм [181, с. 41]. На этой основе сформировалась индивидуалистская (или авторская) направленность в художественной деятельности. Следует отметить, что богатая традиция (а в Китае она особенно представительна) в своих формах никогда не бывает чрезмерно функциональной или примитивной. Тем не менее китайским художникам захотелось провести эксперимент с «чистой эстетикой» и реализовать целый ряд изменений, делавших акцент именно на эстетическом аспекте.

В этот период мастера декоративно-прикладного искусства Китая стремились разрушить «ограничения» традиционных форм, чтобы поднять керамику на уровень «чистого искусства». Это привело к появлению молодой группы керамистов – главным образом, студентов и преподавателей художественных вузов, которые пытались изменить язык керамического искусства, создавая абстрактные произведения, максимально раскрывающие возможности материала и технологии. Подобного рода «разрушение» носило во многом условный характер; оно не отрицало достижений искусства керамики предшествующих эпох, а лишь обогащало их новыми художественными идеями. Это особенно важно для понимания такой традиционной и культурно богатой страны как Китай, где «культурные революции» принимали крайне контрастные

формы. Например, негативным последствием таких новаций в области керамики в рассматриваемый период можно считать отмеченные многими специалистами проявления «неоригинальности» и чрезмерного заимствования (вопреки подчёркнутому авторскому началу), то есть фактически художников критиковали за отсутствие творческого подхода к внешним культурным влияниям.

Упомянутый переворот затронул не только уровень формы, противопоставленной традиционным декоративным образцам, но и привёл к обновлению идей и концепций. Тем не менее, в XX в. керамика вышла за рамки ремесленного производства, обретя статус более яркого средства самовыражения художника, где особое внимание уделялось материалу, воплощению субъективных концепций и «более прямому» отражению социальных реалий эпохи.

В начале XX в. великие мастера западного искусства, такие как Поль Гоген, Жоан Миро и Пабло Пикассо, обратившись к практике работы с керамикой, внесли существенный вклад в развитие современного керамического искусства. Развитие этой области в европейских странах было тесно связано с эволюцией художественной культуры Новейшего времени и с возникновением различных модернистских течений: абстракционизма, экспрессионизма, поп-арта, сюрреализма, гиперреализма, а также инсталляционного искусства. При этом проявления концептуального искусства пересекались со «всплесками» постмодернизма, нередко предоставляя художникам широкие возможности для экспериментов, а критикам – для дискуссий. Однако нельзя не учитывать неоднозначную роль постмодернистского подхода, который можно применять более или менее гуманно, с разной степенью социальной ответственности и глубины [99, с. 152; 80, с. 131]. Благодаря постмодернистским веяниям усиливалось стремление художников к свободе творчества и проявлению индивидуальности.

Эти эстетические тенденции оказали значительное влияние на искусство китайской керамики, породив множество творческих работ, отражающих внутренний мир их создателей и атмосферу эпохи. Авторские произведения керамики Новейшего времени, наполненные новизной и обладающие уникальным

художественным очарованием, стали важным этапом в развитии китайской художественной культуры.

В связи с этим в настоящей диссертации целесообразно рассмотреть пути развития современного искусства на национальной почве, корректно классифицируя эстетические явления, чтобы в полной мере продемонстрировать потенциал многогранного культурного диалога в китайском обществе.

2.1. Социально-общественные тенденции в образном решении произведений китайской керамики

Китайские керамисты, погруженные в творческий поиск и исследующие мировые художественные практики, как правило, соотносили своё творчество с социокультурной ситуацией в стране и в мире. Данная тенденция была характерна для искусства в целом, даже если выражение социальных идей происходило косвенными методами [124, с. 206]. При этом китайская традиция, более прямолинейная по сравнению с европейской, рассматривая общество как единую семью [97, с. 98], уделяла значительное внимание макросоциальным явлениям.

Активная модернизация в XX в. в Китае была тесно связана с построением социализма как осознанного метода функционирования общества, что требовало усиления социальной направленности в искусстве. Учитывая природу искусства и свободу художника, эта ситуация являлась естественной, позволяющей отражать любые вдохновлявшие его темы. Особую важность приобретало ответственное отношение к оценке социальных явлений и самого творческого процесса. Наиболее актуально проявлялось это в свете традиционной деятельности художника. Обретая большую свободу в XX столетии и делая акцент на индивидуализме и самовыражении, художник не мог допускать ошибок. С этой точки зрения, понятен определённый контроль над сферой творчества, осуществляемый в процессе социалистического строительства, в ходе которого новое общество переживало сложные трансформации.

В качестве примера отражения актуальных социокультурных тенденций в авторской керамике можно привести такие произведения как «Серия лотосов» Ли

Чжэнвэна, где труба с водяным клапаном, вставленная в отпавший лотос, и его высохший стебель, становятся средством выражения беспокойности художника ухудшением экологической ситуации (ил. 2.1). Такие приемы образно можно назвать близкими к методам публицистики; их иногда упрекают за излишнюю прямолинейность, тогда как от искусства принято требовать более сложной образности, способной глубоко воздействовать на человека, в том числе затрагивая его подсознание [190, с. 114]. При этом творческий эксперимент и явное выражение внутренней беспокойности художника вполне объяснимы: они демонстрируют один из путей развития современного искусства, имеющий право на существование.

Произведение керамики «Поток расходов» Цзо Чжэньяо (1999 г., ил. 2.2) представляет собой выполненную из глины композицию в виде стопки квитанций, оплачиваемых каждым современным человеком. Этот собирательный образ демонстрирует проблемы современного общества потребления [120, с. 20], что конкретизируют детали в виде стопки квитанций, которые выглядят обуглившимися, словно ими уже воспользовались, а потом утилизировали. Художник же лишь запечатлел процесс утилизации, сделав его бесконечным. Возможно, данный образ достаточно прост, однако столь неожиданная образность способствовала развитию языка современного искусства, в том числе искусства керамики.

Метод «документирования» социальных явлений, кажущийся достаточно прямолинейным, опирался на простые и понятные формы, которым принадлежала важная роль в развитии декоративно-прикладного искусства, способствуя созданию специфических художественных средств, эстетически органично интегрировавшихся в общую систему. Такой подход тесно связан с принципами соцреализма.

Искусство керамики, пронизанное социальной тематикой, на современном этапе является неизбежным, с одной стороны, и необходимым, с другой стороны, видом. При этом язык искусства остается сложным и соответствующим времени, развиваясь в условиях индивидуализации и нежелания многих людей углубляться

в социальную тематику, отвечающую не только эстетическим, но и воспитательным функциям искусства. Китайские керамисты в своих произведениях демонстрируют значительный творческий потенциал, опираясь на социалистические основы общества, глубокое историческое понимание государства и макросоциума как единой общности, а также на стойкость и терпение нации, находящейся на пути исторического прогресса.

Если поднимать вопрос о роли социально-общественных тенденций в образном решении произведений китайской керамики, то можно сделать вывод об их наличии: во-первых, в авторских работах из керамики, выражающих основные проблемы современного общества: экологические, потребительские и общегражданские; во-вторых, в обновляющихся функциях художественного образа, который становится заметной формой публичного высказывания, средством как социального комментария, так и осмысления происходящих преобразований; в-третьих, в усилении стремления к наглядности и публицистичности художественного языка керамики, что делает социальный смысл произведений более доступным широкому зрителю. Наконец, формируется тенденция к личностной, индивидуализированной интерпретации общественных явлений, где авторская позиция и чувство социальной ответственности становятся важными составляющими художественного высказывания. Все эти тенденции свидетельствуют о возрастающей роли керамики как инструмента выражения общественной позиции в современной китайской культуре.

2.2. Скульптурное моделирование в пластическом искусстве керамики

Скульптурное моделирование в китайском керамическом искусстве представляет собой не просто способ работы с объёмом, а устойчивую художественную практику, основанную на свойствах материала и на специфике керамического формообразования. Его сущность заключается в том, что трёхмерная форма возникает как результат взаимодействия глины, жеста мастера и процесса обжига, который фиксирует первоначальное пластическое решение.

В отличие от плоскостных декоративных методов, скульптурное моделирование ориентировано на пространственную организацию объёма, выявление его массы, ритма и пропорций [164, с. 33]. Оно предполагает не копирование натуры, а поиск наиболее выразительного пластического решения. Глина в сыром состоянии позволяет быстро изменять форму, наращивать или снимать материал, фиксировать следы движения рук. После обжига эти жестовые элементы становятся частью художественного образа, что придаёт произведению характерную «живость» и динамику.

Материал определяет и методы работы. Керамическая форма нередко создаётся не путём имитации внешней структуры предметов, а через последовательное «выращивание» объёма – методом давления, вытяжки, деформации. Это придаёт керамической пластике органичный характер, отличающий её от скульптуры из камня или металла, где доминируют иные конструктивные принципы.

На развитие керамической пластики повлияли традиционные представления о художественной выразительности формы, характерные для китайской культуры [155, с. 98]. В них особое значение придаётся цельности образа, ясности структуры и внутреннему ритму формы. Поэтому даже в фигуративных произведениях акцент чаще делается на обобщении и выразительности, а не на детальной передаче натуры. Такой подход сформировал благоприятную основу для современных экспериментов, сочетающих элементы традиции с новыми художественными задачами.

Следовательно, скульптурное моделирование в китайской керамике можно определить как художественный процесс, в котором пластические свойства материала, пространственное мышление и культурные традиции взаимодействуют, порождая самостоятельный пластический язык. Этот язык обеспечивает переход от утилитарных задач к созданию самостоятельных художественных произведений – как реалистического, так и абстрактного характера.

Керамическая скульптура, переживая бурное развитие в XX в., привлекла внимание широкого круга художников. Ещё до того, как современное западное

керамическое искусство стало известно китайским мастерам, в Китае уже происходили определённые изменения (ил. 2.3а-б, 2.4). В конце 1970-х и начале 1980-х гг. в керамическом искусстве наблюдались активные призывы к преодолению традиционных стилей и форм. Первые художники-керамисты, такие как Хань Мейлин, Чжоу Гуожен, Чэнь Руочжу и Ян Иншан, начали свои творческие эксперименты в области керамической скульптуры, отходя от традиционных функциональных представлений и уделяя внимание подчеркнутой декоративности изделий. В целом можно сказать, что наметилась тенденция перехода керамической скульптуры от традиционных функциональных объектов к концептуальным и абстрактным произведениям. Скульптурное моделирование предоставляет больше свободы для концептуального поиска и разработки абстрактных идей.

В отличие от «смелого пути абстракционистов», когда художники отказывались от изготовления функциональных предметов в пользу объектов без особого назначения, в области керамической скульптуры они зачастую обращались к образам, связанным с изображением людей, животных и других объектов, отличающихся достаточной конкретностью. В этом направлении керамисты постоянно экспериментировали с реалистическими формами, иногда деформируя их.

В контексте китайской культуры психологизм в скульптурном изображении животных и людей не является достаточно освоенным явлением. Путь к освоению техники предполагается здесь через реализм, чему способствовали, в частности, контакты с Россией. После этого следовало усиление гиперболизации, абстрагирования, стилизации и прочих художественных приемов. В связи с декоративно-прикладной сущностью керамики и выразительной декоративностью китайского визуального искусства, экспериментальная керамическая скульптура новейшего времени приобрела черты заметной декоративности.

Многие китайские керамисты исследуемого периода, находясь в ситуации творческого поиска, при разработке экспериментальной скульптуры обратились к глубинам народной традиции. Философски настроенные, китайские художники

стремились к глубокому пониманию «сущности вещей», обогащали творческий метод через выражение своего мироощущения и мировосприятия (работы Хань Мэйлина «Цыпленок», «Бык»; произведение Чжоу Гуожена «Листья возвращаются в дом предков»). Яркий пример такого творческого подхода – работы скульптора Тань Чана, отражающие гармонию, благородство, чистоту, силу и дух свободы и, по мнению многих, представляющие собой совершенство красоты (ил. 2.5). Такие произведения создаются для более глубокого погружения в искусство, для тонкого осмысления и переживания мира. В процессе работы этого мастера керамическая скульптура постепенно трансформировалась из простого эстетического объекта в «концептуальное искусство», способное вызывать размышления.

Необходимо подчеркнуть глубокое влияние утилитарных форм традиционных сосудов на современную китайскую керамику, что также ощущается в области экспериментальной скульптуры (ил. 2.6). При работе на гончарном круге формовка глины опирается на «опыт всей красоты, скрытой во взаимодействии центробежной силы и силы тяжести, а также прямых и изогнутых линий» [115, с. 27]. В процессе формовки из глиняных плит, кусков или полос керамисты учитывают особенности глины и следят за воздействием огня на материал, вследствие чего им удается добиться слияния прямых и изогнутых линий предмета, гибкости и изящества, которые трудно достигнуть в скульптурах, созданных методами «добавления и вычитания» материала.

Пространство и форма керамических изделий не являются результатом долгого и терпеливого труда скульптора. Напротив, процесс формовки керамики характеризуется интуитивностью и скоростью. Британский художник и педагог Бернارد Лич, занимавшийся гончарным искусством, отмечал: «Хотя человек может сделать довольно быстро 50 горшков, только половине из них может достаться связь с теми факторами, которые придают изделию жизненную силу; жизненная сила протекает через руки гончара в определённый момент времени» [206, с. 2]. Это высказывание подчёркивает, что не все керамические изделия оказываются удачными, но при этом лучшие из них создаются именно в процессе

работы на быстро вращающемся гончарном круге, когда художественная реакция на интуитивном уровне проявляется мгновенно.

Особые взаимоотношения между гончаром, глиной и огнём, особенно в современном творческом контексте открывают широкие возможности для художественного самовыражения. Китайская керамика, имеющая богатые исторические корни, формировалась в тесном взаимодействии художника с культурными традициями, что и сформировало ее своеобразие. Это придаёт керамическим изделиям китайских мастеров живописность и динамичность, соединяя их с окружающей средой и ритмом жизни общества. Можно сказать, что китайская керамика во многом является отражением природных процессов и вселенской гармонии, выраженной в уникальных индивидуализированных формах.

Особенно ярко это ощущается при изучении керамической скульптуры. Китайский традиционализм, философская глубина мышления, внимание к деталям и открытость к новому художественному поиску создают благоприятную основу для дальнейшего развития керамического искусства.

Взаимодействие керамики и других видов искусства обретает особую важность в периоды Новейшего времени, когда повышается интерес к экспериментам, а выраженный синкретизм становится характерной чертой эпохи. Керамисты, активно осваивая новые художественные принципы, демонстрировали убедительные примеры такого взаимодействия, что, в свою очередь, повлияло на развитие керамической скульптуры.

С точки зрения трёхмерного моделирования, как нефункциональные керамические произведения, так и утилитарные объекты (например, сосуды), существуют в определённом внутреннем и внешнем пространстве, обладая собственной структурой. Керамика, освобождённая от функциональных ограничений, акцентирует свою трёхмерность, пространственную организацию и структурность, раскрывая художественные характеристики в независимом от утилитарных задач контексте [191, с. 118]. Это способствует углублённой художественной рефлексии, когда восприятие современного человека выходит за

рамки сугубо утилитарного подхода, становясь более независимым, что во многом формируется под влиянием искусства.

В этом контексте керамическая скульптура, возникающая на основе традиционных керамических форм, приобретает особую роль, поскольку выступает посредником в процессах художественного осмысления и трансформации материальных объектов.

Даже такие утилитарные предметы как чайные чашки и чайники, в творчестве художников-керамистов, например Чэн Сунсяна, демонстрируют потенциал абстрактной трёхмерной формы. Их конструкции кажутся выходящими за рамки традиционной скульптурной интерпретации, минуя «посредничество» классической трёхмерной скульптуры [128, с. 11] и напрямую переходя к более абстрактным очертаниям. В частности, варьируя положение, форму и размер горлышка и ручки керамических изделий, художники преодолевают традиционное представление о сосудах, создавая новое визуально-психологическое пространство (ил. 2.7а, б, в, г). Подобного рода художественные эксперименты широко распространены в современной китайской керамике. Так, Чжоу Гуожен акцентирует внимание на скульптурных свойствах любого керамического объекта, используя принципы восприятия. Это не только трансформирует художественный язык керамики, но и переосмысляет образы древних артефактов в контексте современной культуры (ил. 2.8).

Отношения между керамикой и скульптурой в современном искусстве стали неоднозначными и сложными. С одной стороны, это свидетельствует о признании художественной керамики как самостоятельного вида художественного творчества, выходящего за рамки производства предметов лишь утилитарного назначения. Тесная связь со скульптурой расширяет границы керамического искусства, позволяя преодолевать ограничения традиционной формы. Художник начинает использовать инновации в материалах и структурах, вследствие чего возникают новые, более концептуальные формы выражения, сочетающие разнообразные техники «слияния» материалов и концепций.

С другой стороны, такая взаимосвязь может указывать на недостаточную самостоятельность керамики как художественного направления. Несмотря на то, что керамика стала частью современного искусства, она по-прежнему во многом определяется скульптурным дискурсом и нередко рассматривается как адаптированный материал для создания скульптурных объектов. Керамическая скульптура перестает быть только лишь статичным эстетическим объектом и превращается в произведение декоративно-прикладного искусства. В этом контексте перед китайскими керамистами стоит задача укрепления независимого статуса керамики, развития её самобытности и создания уникальных, выразительных произведений в рамках современного керамического искусства.

Тем не менее художники осознают размытые границы между керамикой и скульптурой, и именно это обстоятельство позволяет современной керамике становиться более выразительной и креативной, стимулируя её дальнейшее развитие. Многие авторы намеренно исследуют возможности взаимодействия керамики и скульптуры, создавая уникальные визуальные эффекты и формируя новые способы художественного восприятия.

Новое керамическое искусство не только отражает современные тенденции, но и на новом уровне переосмысливает древнюю дзеновскую традицию, отказываясь от избыточных интерпретаций и позволяя рассматривать предмет «как есть» [101, с. 98]. Например, в работах Лю Пиньчана традиционный символ счастья «Афу» создается с использованием техники комбинирования витого глиняного лепестка с резьбой (ил. 2.9а, б, в). Свободное, «неформальное» обращение с глиной придаёт произведениям некую игривость, создает ощущение детской непосредственности, делает образы одновременно милыми и выразительными. Кажется, будто изделия созданы «на одном дыхании», что практически невозможно в традиционной скульптуре.

Серия «Глиняный человек» Си Йюэ демонстрирует мастерское владение художника материалом. Автор виртуозно использует глину, тонко улавливая её изменения при разрыве и сжатии, передавая через это эмоции и чувства момента создания изделия (ил. 2.10а, б, в). Свобода и выразительность, свойственные

работе с глиной, в значительной степени уникальны, они не имеют точных аналогов в других скульптурных материалах и в живописи.

Важно развивать этот художественный потенциал в русле «непрерывно обновляющейся» культуры Новейшего времени, особенно с опорой на богатые китайские традиции [147, с. 104]. Однако следует отметить, что далеко не все современные керамисты Китая относятся к своему творчеству с достаточной серьёзностью. Нередко встречаются примеры поверхностного заимствования западных стилей, формальной манерности, зачастую переходящих границы художественной целостности.

Актуальной является и интеграция китайского керамического искусства в городскую среду, что отражает тенденцию, значимую для современной художественной практики. Следует отметить, что развитие «общественного искусства» в зарубежных странах побуждало художников рассматривать городскую среду как дополнительное художественное пространство и использовать её в качестве платформы для распространения, например, идей защиты окружающей среды. Влияние данной концепции в 1980-е гг. стимулировало интеграцию китайского керамического искусства в сферу общественного искусства через создание керамических скульптур, фресок и оформление окружающей среды с использованием керамики. Данный процесс продолжает соответствовать современным потребностям людей в расширенном эстетическом восприятии окружающего мира [190, с. 115]. Всё это позволило современному керамическому искусству выйти за рамки традиционного восприятия произведений из глины как произведений для узкого круга знатоков и утонченных эстетов, делая её более доступной для понимания массами и приближая керамическое искусство к реалиям повседневной жизни, т. е. способствуя демократизации традиционного искусства.

В 1980-е гг. по заказу государства для международного аэропорта Пекина были созданы керамические панно – первый крупный художественный проект, реализованный в Китае с начала политики реформ и открытости [194, с. 111]. Это событие стало отправной точкой для развития современного общественного

искусства в стране. Так, одной из значимых композиций явилась керамическая фреска «Песнь леса» работы художника Чжу Даляня (ил. 2.11). Размеры фрески – 20 м в ширину и 3,4 м в высоту – подчеркивали масштабность замысла, а образы фрески ассоциировались с пышной зеленью деревьев тропической зоны южных районов Китая. Величина панно, «простые», но выразительные образы природы в эпоху технократии и общий светлый тон произведения оказывали неповторимое воздействие как на зрителя, так и на жизнь общественного пространства в целом.

«Неожиданность» художественного эффекта обусловлена не только свойствами керамики – её появлением в общественном пространстве и специфической ролью в нем, – но и реализмом, выраженным в образах природы, забытых в повседневной суете. Эстетическая функция природы нашла отражение в искусстве, что и продемонстрировал художник с помощью тщательной эстетической проработки деталей, посредством «тёплой», традиционной подачи керамики, передающей любовь к природе и стремление к благу людей [145, с. 29].

На переднем плане композиции выделяются мощные ветви и листья бананового дерева, а на заднем – лёгкие очертания гор, создающие ощущение глубины. Естественная красота первозданного, светлого уголка природы оказалась весьма уместной для оформления аэропорта. Особенность эстетического эффекта заключается в том, что автор вручную расписал отдельные плиты, объединенные впоследствии посредством высокотемпературного обжига. Это стало удачным примером общественного искусства нового формата, демонстрирующего потенциал использования керамики в публичном пространстве.

Для интеграции подобных решений в современный дизайн необходимо учитывать повышенные требования к технологическим свойствам керамики, таким, в частности, как тонкость и хрупкость материала. При этом современные высокотехнологичные промышленные методы расширяют возможности керамики при создании крупных, долговечных и функциональных произведений, что способствует их внедрению в общественное пространство.

В декабре 1999 г. в Фошане (провинция Гуандун) прошло общественное мероприятие «Тысячелетний огонь гончарных печей» (ил. 2.12), на котором были

представлены работы современных керамистов мира. Мероприятие показало потенциал керамического искусства как материала для изображения окружающего мира, переживающего влияние значимых общественных идей. В узком смысле слова публичное искусство связано с художественным планированием, дизайном городской среды и созданием произведений, конструкций и прикладных объектов для использования в общественных местах [120, с. 20]. Внедрение современной керамики в сферу публичного искусства предполагает не только создание произведения, но и активное распространение через него социально значимых идей.

Современное керамическое искусство обладает особыми преимуществами при интеграции в публичное пространство. Развитие экономики и технологический прогресс обеспечили экономическую и техническую поддержку инновационным проектам в области керамики. Например, совершенствование печного оборудования отныне позволило осуществлять обжиг крупногабаритных изделий. Керамические изделия, обладающие богатой цветовой гаммой (а выбор цвета подкреплён также глубокой культурной традицией), прочной формой, высокой термостойкостью и коррозионной устойчивостью. Перечисленные характеристики особенно удобны для использования в общественных пространствах. Они ассоциируются с теплой и уютной атмосферой, оказывающей позитивное влияние на общество, демонстрируют заботу о культурном развитии нации и потому получают поддержку художников и общественных деятелей.

Керамист Чжу Леген неоднократно размышлял о взаимосвязи керамики и архитектуры, отталкиваясь от интереса к современной общественной среде и пространству [169, с. 88]. В 2000 г. он создал керамическое панно для музыкального зала «Мэйлигу» в Южной Корее. По словам автора, его произведение не следует воспринимать изолированно, поскольку оно неразрывно связано с конкретным архитектурным пространством и его функциональным назначением. Перед Чжу Легеном стояла сложная задача гармоничного соединения керамики, архитектурного интерьера и акустических свойств пространства.

В результате многочисленных обсуждений с архитектором Ю Цзе и звукорежиссером Куан Цзэнлуном, а также после трёх лет непрерывных экспериментов, керамист создал панно под названием «Мышление во времени и пространстве» (ил. 2.13). Это абстрактное произведение отлично вписалось в интерьер и атмосферу музыкального зала. Панно выполнено с использованием технологий высокотемпературной керамики и стало первым в мире экспериментом такого рода для общественного музыкального помещения, сочетая как выдающиеся художественные, так и отличные акустические качества.

Проект иллюстрирует большие творческие и технические возможности современной керамики, особенно для внедрения этого материала в общественное пространство. Профессор Куан Цзэнлун отмечал: «Панно в музыкальном зале не только обладает высокой художественной ценностью, но и превосходно отражает звук. Средние и высокие частоты распространяются широко, а бас звучит ощутимо и тепло. Даже если люди находятся на значительном расстоянии друг от друга, они словно разговаривают рядом» [187, с. 52]. Известный европейский дирижер Бради Милу заявил: «Когда выступаешь в музыкальном зале “Мэйлигу”, звуки инструментов сливаются в гармоничное целое. С точки зрения дирижера, играть в таком зале, действительно, очень приятно» [186, с. 76]. Позднее профессор принял участие в международной конференции по акустике в России, где представил научную статью о дизайне звуковых панелей из керамики, основанную на первом в мире опыте установки подобной панели [186, с. 77]. Проект привлёк внимание всего мира.

Интеграция современной китайской керамики с архитектурой и городским пространственным окружением является актуальной тенденцией, способствующей взаимодействию творчества, инноваций и технических возможностей современного мира.

2.3. Элементы модернизма в современной китайской керамике

Китайская керамика характеризуется определённой абстрактностью, что проявлялось на протяжении тысячелетий в узорах ее декора, отражая культурные, философские и технико-технологические особенности разных эпох.

На ранних этапах исторического развития абстракция представляла собой «начальный» уровень абстрагирования, связанный с элементарными, зачастую геометрическими элементами изображения, тогда как современный абстракционизм представляет собой форму обобщённого восприятия действительности, что нашло отражение в достигшей определенного уровня развития культуре. Нередко это явление можно трактовать как возвращение к первобытным абстракциям на новом уровне или как контакт с изначальными культурными образами [79, с. 240; 243].

Абстрактные черты китайской керамики проявились уже в культуре цветной, существовавшей более 10 000 лет назад керамики, генетически связанной с современным Китаем. Можно утверждать, что элементы абстракции независимо проявлялись в первобытной цветной керамике (ил. 2.14), в произведениях эпохи Тан, характеризующихся трехцветным оформлением (ил. 2.15а, б), а также в керамике с цветной глазурью династии Сун (ил. 2.16). Такое абстрактное творчество в той или иной степени отражало культуру, дух времени, общественные идеи, настроения, обычаи и привычки народов Китая.

Следует отметить, что для передачи идей через абстракцию в изобразительном искусстве важное значение имеет роль цвета как средства выразительности, обогащающего систему художественных знаков. Абстрактное искусство по своей природе предоставляет широкие возможности самовыражению художника и передаче его идей. Однако создание абстракций на базе реалистического искусства требует высокого уровня развития как творческой личности автора, так и зрительской аудитории.

Английский поэт и художественный критик Герберт Рид отмечал: «Керамика – это самое простое и, в то же время, самое сложное из искусств. Она проста, потому что базируется на фундаментальных принципах; она сложна, потому что

является абстрактной <...> В своей сущности керамика – самая абстрактная из всех разновидностей скульптуры» [139, с. 144]. Это утверждение теоретически обосновывает современные тенденции в сфере керамического искусства, отражая динамику его исторического развития.

Начиная с ранних этапов, китайское керамическое искусство демонстрировало характерные «первобытно-абстрактные» черты, связанные, по-видимому, с философской направленностью авторов. Первоначально китайцы стремились передавать ощущение жизни через материал, воплощая в трехмерных произведениях свои эмоции, культурные особенности и обычаи. Развитие керамики в периоды династий Мин и Цин способствовало адаптации керамического искусства к светской жизни при дворе, вследствие чего его ярко выраженные абстрактные черты оказались менее заметными.

В 1940–1950-е гг., с появлением в зарубежных странах абстрактной экспрессионистской керамики, искусство китайской керамики стало активно интегрироваться с оригинальными западными художественными стилями, что привело к бурному расцвету «новой керамики», оказавшему влияние также на китайское искусство, таившее в глубине древнюю восточную склонность к абстракции. Керамика, ориентированная на абстракцию, позволяла художнику оригинально выражать свою индивидуальность [147, с. 104]. Не случайно многие исследователи отмечают «значимую силу» китайского абстракционизма в художественной сфере.

Современное китайское керамическое искусство демонстрирует черты абстрактного выражения посредством изобразительных средств живописи. Ещё в 1970–1980-е гг. Цзиндэчжэнская керамическая академия под руководством Цинь Силиня, по совету директора кафедры керамики Центральной академии прикладного искусства Мэй Цзяньиня провела исследования фольклорного синего-белого гончарного стиля росписи и создала его современное воплощение. Особое внимание уделялось конструкторскому аспекту разработки дизайна, который осуществлялся в сотрудничестве с керамистами. Впоследствии Бай Мин

использовал разработанную манеру для создания произведений, сочетающих восточный колорит с современными формами.

Фольклорная сине-белая керамика, ассоциировавшаяся с народными традициями, благодаря старинному ремесленному опыту, обладает выразительной лаконичностью, позволяющей концентрированно передавать чувства и настроения. Она подчёркивает уникальный национальный ритм духовности, оставаясь свободной от жесткой привязки к традиционной форме. Этот смелый, выразительный и искренний художественный язык тесно связан с высоким уровнем искусства и свободным выражением индивидуальности. Как следствие, дух восточного фольклора и сконцентрированные жизненные смыслы стали привлекать внимание не только китайских, но и других зарубежных художников, участвующих в культурно-художественном «возвращении к природе», что побудило их повторно открывать фольклорный сине-белый стиль с его адаптацией к современным реалиям [129, с. 200].

В работе Цинь Силиня «Морская волна» (ил. 2.17) при создании «чистого художественного поля», соединились цвета, линии и текстуры природного мира. В данном произведении, использовавшем абстрактные мотивы «точек и линий», удалось воссоздать образы узнаваемых деревенских пейзажей и быт рыболовов, ассоциируясь с классической традицией сине-белой керамики [129, с. 201].

Стоит отметить, что в абстрактном искусстве значимыми являются также определённые «реалистические акценты», которые служат отправными точками и, сочетаясь с другими элементами композиции, стимулируют воображение зрителя и вызывают предпосланные автором ощущения. В этом смысле Цинь Силинь действительно является мастером абстракции. Особого внимания в его работе заслуживают керамические фактуры, которые в сочетании с бело-синими оттенками подчёркивают свежесть природы и создают эффект «неожиданности» при воплощении её образов. Следует также отметить, что «реалистические элементы» изображения отражают любовь к традиционному крестьянскому быту и повседневной жизни трудового человека. Таким образом, синтез традиционных мотивов и природной эстетики представляется естественным и гармоничным.

Керамика Бай Мина может быть охарактеризована как абстрактная, хотя её «реалистические элементы» выражены ярче и насыщеннее. Название «Признаки осени», в сочетании с ритмичным сине-белым изображением, в котором используется плотный тон, передает образ «зрелой природы», создавая впечатление осенних мотивов как в природе, так и в душе человека (ил. 2.18). В изображении можно различить цветы или плоды среди листвы, а также поток воды вдалеке. Образ осени, созданный художником посредством абстрактного изображения, выглядит жизнеутверждающим.

В современной керамике абстракция текстуры выступает важным художественным приемом. Китайская одноцветная глазурь эпохи Сун, объединяя цвет и форму, создавала образы спокойствия, рациональности и изысканности, находившие применение в работах современных художников. Например, произведения традиционной керамики из серии «Железные нити с золотой нитью» (ил. 2.19а, б) демонстрируют эффект «рисунка трещин» (кракелюра), благодаря различным коэффициентам расширения глазурованных красок и керамического «тела». При этом печь Цзюн формирует случайную глазурную структуру по принципу «один цвет в печь, тысяча цветов из печи» (ил. 2.20). Такая «игра с технологиями» позволяет достигать интересных абстрактных эффектов, в создании которых ключевую роль играют высокая температура, недостаток кислорода и особые желтые глины с повышенным содержанием железа.

Современная абстракция текстуры, отказавшаяся от традиционных «оценок» образов, фокусируется на обогащении «языка» глины, глазури и огня, а также на художественном исследовании внутренней и внешней структуры керамических изделий. Произведение Бай Мина «Ландшафт и время» (ил. 2.21) передаёт напряжение жизни через трещины глазури, выражая сложные идеи посредством сочетания холодных и более редких теплых оттенков. В своём философском и — одновременно — земном характере эта работа ассоциируется с образом зарождения Вселенной и является выражением глубокого уважения и любви к жизни и природе.

Работы Лю Пиньчана привлекают своим извилистым, многоликим «ландшафтом» в глине, обладающим различной толщиной и глубиной. Материал свободно искривляется и формируется, а обнажённая его текстура контрастирует с тонкой синей подглазурной росписью, что позволяет абстрактно интерпретировать тонкие взаимоотношения между человеком и вещью (ил. 2.22). Серия работ Бай Лэя «Старая стена» (ил. 2.23а, б) посредством трещин, царапин и складок на поверхности глины придаёт изделиям особую выразительность, как бы повествуя об истории времени и его следах. Общий светлый тон изделий и используемая глазурь создают оптимистический образ времени и течения жизни.

Серия работ «Конструкция формы» того же автора (ил. 2.24а, б) напоминает абстрактную живопись, созданную с использованием глины в качестве материала, рук в роли инструмента и огня в качестве дополнительного средства, что отражает течение времени и его следы на фоне человеческого бытия. Темные тона, геометрические элементы и общий индустриальный образ отсылают к тяжёлому промышленному труду, вызывая ассоциации о социальной несправедливости.

Серия «Тихие слова» Дай Юйсяна (ил. 2.25) демонстрирует традиционный обжиг Раку, акцентируя внимание зрителя на абстрактном «языке огня», воссоздающем своеобразную страстную экспрессию, создавая эффект простоты и массивности, сравнимой с бронзой. В совокупности с общим светлым тоном, формой и названием, эта серия подчёркивает значимость «тихих слов» как элементов, естественно объединяющих или разъединяющих людей.

В творчестве керамистов 1990-х гг. выделяется важная отличительная особенность: художники начали рассматривать деформацию, обрушение, трещины и даже дефекты обжига как источник обогащения художественного языка. Это можно интерпретировать как проявление тенденции автора к особому вниманию к форме. Действительно, наличие огня придает керамическим произведениям неповторимую уникальность [122, с. 79].

В работах Чжоу Ву «Снеготаяние» (ил. 2.26а, б) наблюдается истончение и отслаивание глазури, возникшее в процессе обжига, что создает естественную и живую текстуру, гармонично сочетающуюся с названием произведения и

образующую идеальное взаимодействие содержания и формы. Особое внимание следует обратить на удачную «аллюзию», а именно на форму сосуда и на искусное сочетание оттенков синего и белого, которое можно рассматривать как внутреннее противостояние традиционным ярким краскам китайского искусства.

В серии работ «Бог чайника» (ил. 2.27а, б) Мэн Мингчжу развивает эффект трещин глазури, «вставляя» трещины различного размера в высохшую глину и моделируя их в форме чайника. Такая форма позволяет зрителю сразу уловить беспокойство художника по поводу истощения водных ресурсов – через само произведение и нарушенную целостность объекта, что придаёт изображению общее чувство тревоги, создавая явную эмоциональную связь между зрителем и автором.

Таким образом, современные китайские керамисты применяют абстракцию текстуры, используя различные проявления материала, а также создавая иллюзию деформации и дефекты обжига. Эти особенности придают работам эмоциональную насыщенность и ассоциируются с силой и жизненной энергией. Однако для полной реализации художественного потенциала керамического искусства необходимо дальнейшее развитие методологии, в частности, углубленное осмысление понятия гармонии, чтобы в погоне за оригинальностью избежать дисгармонии и предотвратить формализм, обесценивающий искусство.

Несмотря на определённую зависимость от западных тенденций, современная китайская керамика демонстрирует значительную тонкость и самостоятельность, особенно заметные в абстрактных композициях.

В заключении обзора абстракции в керамике отметим выделение в китайской терминологии так называемых *горячей* и *холодной* абстракций. Первая характеризуется беспорядочным сочетанием цветов, линий и плоскостей (пример – произведения русского художника Василия Кандинского), вторая отличается строго геометричными абстрактными формами (пример – произведения нидерландского абстракциониста Пита Мондриана). «Композиция с красным, синим и желтым» Пита Мондриана (ил. 2.28) является типичным примером живописного геометрического абстракционизма.

Кандинский использовал точки, линии, плоскости и цвет для выражения богатства своего внутреннего мира, «мгновенной вспышки эмоций» и эффекта «романтического волнения» [164, с. 31].

Типичным примером горячей абстракции в китайском керамическом искусстве является серия произведений Чжэн Гуангхуя под названием «Стулья» (ил. 2.29). Сам автор объясняет свои работы тем, что слово «стул» в переводе с английского языка символизирует власть и ассоциируется с понятием «смерть» (как вид казни). Чжэн Гуангхуй сознательно сохраняет неопределённость в своих работах, позволяя зрителю использовать фантазию для их интерпретации. Лишённые практической функции, стулья превращаются в материализацию истории и эмоционального опыта, что обеспечивает социально-эмоциональный обмен между произведением и зрителем. В 1990-е гг. элементы горячей абстракции прослеживались также в работах Ма Ийина, Чэнь Шуо и Дай Юйсяна (ил. 2.30а-б, 2.31, 2.32).

Холодная, или геометрическая, абстракция, происходит от кубизма, воплощённого в творчестве французского живописца Поля Сезанна. Её формы почти полностью утратили естественный образ, сведясь к геометрическим структурам.

В 1990-е гг. в Китае появилось множество керамических произведений с *холодной* абстрактной формой, таких как «Пейзаж с руинами» Лю Пиньчана (ил. 2.33а, б) из собрания Центральной академии художеств Китая и «Дачэн Руосяо» («И великое совершенство имеет недостатки») Бай Мина (ил. 2.34а, б, в). Эти работы используют простые геометрические формы для выражения идей через создание пространственной системы, акцентирующей внимание на культурной идентичности и эмоциональной значимости образов. В «Пейзажах с руинами» наблюдается интересное сочетание тёмных и светлых оттенков с заметными «космическими» акцентами, что при общем геометрическом решении образа создаёт эффект надежды, просветления и выраженной человечности. В произведениях Бай Мина, где преобладают светлые тона, ощущается вдохновение и оптимизм, несмотря на присутствие «земных» образов и ассоциаций.

Эти примеры демонстрируют склонность восточных, в частности, китайских, художников к тонкому, эмоциональному и абстрактно-философскому творчеству. В более сложных абстрактных композициях, где в основе образов лежат реальные явления, такие особенности керамистов проявляются ещё ярче.

Современное китайское керамическое искусство вдохновилось западной абстрактной живописью и скульптурой, отказавшись от традиционной «концепции сосуда» и стремясь следовать формальным принципам западного искусства [135, с. 110], хотя в восточном, а именно в китайском, искусстве абстракция имеет собственные исторические корни. В условиях, когда традиционные культурные образцы в Китае недооценивались, западные образцы становились важным источником открытий и инноваций в китайском керамическом искусстве, представляя свежий взгляд на художественную культуру и позволяя выражать личные чувства и художественные идеи мастеров-керамистов.

Еще одно важное для современной китайской керамики модернистское течение — экспрессионизм. Как отметил на семинаре первой выставки современных молодых китайских керамистов профессор Лю Чжэн, «Керамист, в первую очередь, является художником. Подлинный керамист не должен ограничиваться техническими аспектами, а обязан решать вопросы художественного выражения, стремясь отразить внутренний мир человека» [112, с. 110]. Через современные произведения керамики многие авторы выражают своё мировоззрение и чувства, что соответствует экспрессионистской традиции.

В 1980-е гг., с ростом культурного обмена и расширением взаимодействия между Китаем и другими странами, китайская художественная культура, включая керамическое искусство, переживала период повышенной чувствительности и внимания к происходящему за пределами страны. В таких условиях китайским художникам было особенно важно выражать собственные чувства и идеи, а не подстраиваться под индивидуалистскую манеру западного искусства. Однако не все глубоко сознавали этот факт.

В указанный период китайская керамика проявила черты экспрессионизма в двух аспектах: в выражении субъективных чувств автора и в исследовании выразительных возможностей керамического материала.

Поскольку некоторые художественные произведения становились средством активного выражения личных эмоций и мыслей автора, ментальные и эмоциональные его состояния с помощью керамического материала и соответствующих технических методов могли определять темы и формы произведений, отражая жизненный опыт, эстетические устремления и мировоззрение художника.

В качестве примера реализации такого авторского подхода в современной керамике можно привести серию работ Мэн Мингчжу «Бог чайника» (ил. 2.27а, б). Озабоченный проблемами окружающей среды и нехваткой водных ресурсов, автор использовал в своих произведениях треснувшую глазурь и крупные куски глины, символически отражающие экологическую ситуацию.

Другой яркий пример авторского подхода – работы художницы Чжан Сяоли, уделяющей особое внимание выражению эмоциональных состояний, связанных с повседневной жизнью. Так, впечатления от уроков игры на саксофоне её дочери вдохновили художницу на создание композиции «Травмированный саксофон» (ил. 2.35а). Ещё одна работа – «Уставшая щётка» (ил. 2.35б) – также отражает стремление автора передавать внутренние переживания через образ обычного бытового предмета. Примечательно, что автор избегает прямого воспроизведения предметов, акцентируя внимание именно на эмоциональном и символическом их восприятии. Таким образом, возникает своеобразный «диалог» между глиной и человеческими эмоциями, подчёркивающий специфику авторского керамического искусства, в котором материал выступает выразителем душевного состояния автора.

Керамист Чжу Лэгэнь сосредоточился на образах сельской местности, выбрав в качестве базовых мотивов своего творчества коровники и пруды (ил. 2.36а, б). Через эти темы он выразил значимые жизненные впечатления и внутренние переживания. Выбор формы сосуда в его работах крайне выразителен

и оправдан: «смятые», или «технизированные», формы подчёркивают взаимодействие сельской и городской бытовых культур, устойчивое стремление к природе, любовь к естественному укладу жизни и гармоничному сосуществованию человека с природой. Автор демонстрирует экспрессию и диалог за счёт насыщенности образов, используя контрастные сочетания тёплых и нейтральных оттенков. Это художественное решение символически отражает стремление человека к естественному состоянию и способность преодолевать сложности взаимодействия городской и сельской культуры.

Керамист Цзян Бо обращается к образам заводских руин (ил. 2.37), чтобы выразить своё беспокойство о хрупкости и уязвимости современной цивилизации. Цветовая гамма его произведений, выполненная в сдержанных коричневато-серых тонах, передает атмосферу тревоги и чувство нестабильности, подчёркивая идею хрупкости технического прогресса и необходимости осознания экологических и цивилизационных угроз.

Керамическое искусство может быть связано также с особой способностью выражать мгновенные, зачастую случайные эмоции. Чжу Леген описал своеобразие собственного подхода к керамическому искусству, наблюдая за глиной в процессе работы. Так художник открыл множество неожиданных композиций, вдохновляющих его на создание новых произведений. В ходе творческого процесса между художником и материалом сформировалось особое взаимодействие, в котором автор выступил в роли субъекта, а глина – в роли объекта. При этом именно глина оказалась способной влиять на замысел автора и даже изменять его первоначальные намерения. Таким образом, процесс создания произведения становился диалогом между художником и материалом, когда идеи возникали спонтанно, под влиянием случайных факторов.

Характерный пример такого взаимодействия – серия работ «Поклонение» керамиста Бай Мина, которая не была заранее запланирована, а возникла спонтанно. Бай Мин, работая над произведением «Большой экзамен времён Хань» (ил. 2.38), отложил повреждённый кусок глины, свернув его для следующего использования, и в этот момент неожиданно обнаружил, что изогнутая форма

глины сама по себе напоминает выразительную композицию, похожую на фигуру. Случайная находка вдохновила автора на создание серии «Поклонение» (ил. 2.39). Глина, с её необычайно богатой и выразительной текстурой, подтолкнула художника к дополнительным творческим размышлениям, что существенно повлияло на окончательное воплощение идеи и художественную выразительность серии [195, с. 53].

Керамист Яо Юнкан перед началом работы над темой «Вековые куклы» (ил. 2.40) также имел отдаленное представление о будущем проекте. Однако в процессе работы первоначальная концепция существенно изменилась. Источником вдохновения неожиданно стали случайно согнутые пластины глины. В результате появилась выразительная серия работ «Вековые куклы», отличающаяся глубоким содержанием и художественной оригинальностью. Этот пример свидетельствует о том, как внимательное наблюдение автора за природными свойствами глины и использование её текстур могут значительно обогатить художественный замысел.

В данных произведениях особенно очевидно проявляется связь с материалом: руки мастера становятся инструментом непосредственной передачи сиюминутных мыслей, эмоций и творческих импульсов. Через движения рук, различную силу нажима, разнообразие приёмов обработки, вращения, лепки и других действий в глине воплощается динамика эмоциональных состояний художника. Именно ручная работа с глиной позволяет мастеру запечатлеть свои ощущения и настроение, придавая произведениям особую живость и выразительность. Подобный подход делает серию «Вековые куклы» ярким примером того, как глина передает тончайшие нюансы авторского замысла и эмоций художника.

Еще один пример отражения диалога автора и материала представляет работа керамиста Чжоу Ву из серии «Цилиндр» (ил. 2.41). Благодаря этому произведению, зритель может почувствовать, как руки художника взаимодействуют с жидкой глиной. Через создаваемый образ автор передаёт эмоциональное переживание, возникающее в процессе вращения глины. Серия

демонстрирует не столько практическое назначение сосудов, сколько стремление передать зрителю неожиданную и глубокую эмоцию, связанную с творческим осмыслением материального мира и земного бытия.

Серия «Витая форма» Хуан Хуаньи (ил. 2.42) раскрывает иной подход: изначально безжизненные керамические сосуды обретают эмоциональное наполнение, благодаря авторской технике нанесения рисунка. Художница словно оживляет «мертвую» поверхность сосуда путём нанесения рисунков и витых форм, символизирующих переживания и эмоции. В результате её керамические произведения обретают выразительность и становятся «символами эмоций» [112, с. 56].

Серия «Лицо цветка» Сю Цюн (ил. 2.43) отражает гармоничное переплетение женственности, нежности, чувствительности и тонкости глиняного материала. Художница тонко передает эмоциональные состояния через особые пластические формы и детали, позволяя глине воплощать чувственный и эмоциональный образ, свойственный человеческому восприятию.

Таким образом, керамическое искусство демонстрирует свойства материала, а художественная интуиция автора влияет на него, обогащая итоговые произведения особым смыслом и эмоциями. В этой связи представляется значимым второй аспект экспрессионизма – глубокое исследование выразительных возможностей керамического материала.

В традиционной китайской керамике основными параметрами оценки изделия являлись классическая гармоничность и целостность формы, гладкость и теплота глазури, а также тонкость её исполнения. Однако длительное время мастера ориентировались преимущественно на традиционные стандарты, избегая выхода за рамки установленных технических и эстетических норм. Отсюда зрители нередко лишались возможности расширять свой эстетический опыт, поскольку взаимодействие между воспринимающим субъектом и произведением искусства оказывалось чрезмерно ограниченным рамками традиции [202, с. 21].

В определенный исторический момент такая приверженность традиции стала тормозить развитие китайского керамического искусства. Эстетический

потенциал оказался ограничен, что привело к определённой стагнации в развитии художественного языка китайской керамики.

Сегодня традиционные критерии керамики, такие как гармоничность и целостность форм и гладкость глазури, перестали быть единственными мерилami художественной ценности керамических изделий. Напротив, эстетическое значение приобрели дефекты, несовершенства и иные нестандартные приёмы, которые сознательно противопоставляются авторами классической технической рациональности, расширяя тем самым рамки художественного языка современной китайской керамики [199, с. 48].

Во второй половине 1980-х гг. в творчестве некоторых студентов и преподавателей художественных училищ Китайской Народной Республики появились керамические изделия с дефектами глазури или даже с явно выраженными следами нарушений формы. Такие работы демонстрировали уникальные эстетические качества, а их «недочеты» становились самодостаточным средством выразительности, используемым весьма сознательно и изобретательно [2, с. 217].

Эти произведения вызвали широкий зрительский интерес и позволили зрителям получить новый художественный опыт, благодаря эмоциональной выразительности и нестандартному подходу автора к эстетике. Многие зрители впервые ощутили эмоциональное обогащение и расширение границ художественного восприятия, возникшего за счёт переживания нового опыта взаимодействия с произведением искусства.

Современные китайские художники-керамисты смело используют неожиданные текстуры глазури, дефекты и даже случайные разрывы и деформации, не предусмотренные первоначальным замыслом произведения. Такие эффекты осмысленно и искусно интегрируются авторами в художественную композицию, создавая произведения, открытые к зрительской интерпретации. Авторы используют случайность как художественный приём, позволяющий каждому зрителю переживать особое, часто индивидуально обусловленное эстетическое восприятие.

Подобно отсутствию строго заданных элементов, такие «дефекты» придают изделиям особую эмоциональную выразительность. По аналогии с традиционной скульптурой такого рода приёмы сравнимы с эстетикой фрагментарности, как в античном искусстве. Случайные или намеренно созданные несовершенства пробуждают в зрителе разнообразные ассоциации и подсознательные эмоциональные отклики, что открывает пространство для глубокого и многообразного восприятия художественной красоты [127, с. 354].

Как особый визуальный медиум, подобные произведения искусства изменяют характер восприятия зрителя: наблюдатель сталкивается с «неполными» или необычными материальными объектами, что влияет на процесс восприятия и интерпретации произведения. Зритель взаимодействует с непривычными формами, не обладающими целостностью и завершённостью, что требует от него особого восприятия. В таком случае, весьма непросто оценить влияние и «конечный эффект» произведения, поскольку в нетрадиционном искусстве критерии восприятия более субъективны, чем в традиционном. Зачастую лишь с течением времени становится ясно, какой характер воздействия несут в себе подобные работы, а до этого момента значительное число зрителей может оказаться подверженным негативному воздействию дисгармоничных художественных форм.

Например, произведения Дай Юйсяна из серии «Символ-пустота» (ил. 2.44) сочетают трещины на поверхности глазури, насыщенность цвета и глубину внутреннего пространства, что в совокупности усиливает выразительность образа. В то же время, работы ясно демонстрируют умелое использование неоднородной структуры глазури как средства художественной выразительности. В свою очередь, произведения мастера отличаются сочетанием особой фактуры глазури и контрастом внешних и внутренних пространств. Благодаря таким выразительным характеристикам, художник достигает яркого эмоционального воздействия на зрителя.

Керамика как художественный материал выбирается автором в соответствии с его внутренними творческими потребностями. Художник обращается к этому

материалу, придавая ему определённый смысл, соответствующий собственным внутренним установкам и замыслам, сформированным заранее.

Особую роль в этом контексте приобретают художественные абстракции, которые обеспечивают более непосредственное выражение глубоких духовных состояний, перекликающихся с внутренним миром зрителя. Такие абстрактные композиции, как правило, не являются результатом случайности, а становятся прямым выражением внутреннего мира автора; они помогают зрителю непосредственно ощутить их эмоциональную и духовную глубину.

Это обновляет художественный язык произведений, делает его актуальным для современного зрителя, расширяя возможности детализации образов, усиливая психологическое восприятие и стимулируя рефлексию [145, с. 28]. Таким образом, элементы «обыденности», проходя через процесс эстетизации в современном демократическом искусстве, обретают особую ценность и формируют язык, способный восприниматься современным зрителем.

В истории китайской керамики уже существовал опыт художественного осмысления подобного рода «дефектов». Например, в эпоху Сун различия коэффициентов теплового расширения глазури и основы приводили к появлению естественных трещин, что нашло своё эстетическое воплощение в знаменитых изделиях с узором «железная нить и золотая нить», созданных в императорских гончарных печах. Этот пример демонстрирует, что изначально технический дефект способен приобрести высокий художественный статус и стать значимым выразительным средством.

Современное переосмысление и более глубокое раскрытие эстетического потенциала подобных «дефектов» стало важным источником художественных инноваций. Благодаря осмыслению борьбы и взаимодействия чувственного замысла, с материальными ограничениями, возник новый художественный язык керамики, являющийся сегодня одним из важнейших элементов авторского искусства и промышленного производства керамических изделий в Китае.

Здесь важна, безусловно, свобода, которая, несмотря на возможное увеличение числа ошибок, способна значительно активизировать прогресс,

неразрывно связанный с искусством. Эти закономерности особенно ярко проявляются в области художественной абстракции и экспериментального искусства. Свобода должна сопровождаться глубоким самоанализом, высоким уровнем образования, содержательными и честными дискуссиями.

Не все дефекты керамики способны придать «естественный» эстетический эффект. Из-за непредсказуемости и хаотичности таких процессов, если за ними не стоит сознательное и ответственное вмешательство художника, возникающие дефекты могут восприниматься как хаос или бессмысленная дисгармония. Несмотря на то что такое решение не всегда можно позиционировать как оригинальное, оно далеко не всегда соответствует традиционным представлениям об искусстве. При сложности эстетических и духовных процессов их истинное значение может быть не сразу очевидно, но со временем становится ясно, что подобные произведения лишены гармонии и в итоге могут быть исключены из истории художественной культуры.

Выражение субъективных эмоций художника и глубокое освоение художественных возможностей керамического материала являются двумя важными характеристиками современной китайской керамики. Одной из значимых тенденций современной керамики является ее «отказ от функциональности». В то время как традиционная керамика (например, посуда) ориентирована, главным образом, на практическое использование, современный мир с его технологиями и новыми эстетическими концепциями, по крайней мере, отчасти, превращает керамику в станковый вид искусства [68, с. 171].

Подобное направление оправдано и объясняется усиленной «эстетизацией» повседневной культуры, которая в идеале стремится к высоким художественным формам. Конечно, и в прошлом художественная культура затрагивала сферу быта, формируя богатое наследие декоративно-прикладного искусства. Однако в настоящее время, в эпоху экспериментов и быстрого роста уровня материального благосостояния, люди чаще могут позволить себе изделия, лишённые практической функции.

Тем не менее подобная тенденция таит в себе риск нарушения баланса формы и содержания произведения, избыточного концептуализма и отрыва от реальной жизни. Однако эти процессы неизбежны и требуют внимательного изучения, особенно в контексте «повышенной эстетизации» всех слоёв культуры и стремительного развития дизайна керамики, опирающегося на произведения авторского искусства.

Традиционная культура направлена на подчеркнутую функциональность объекта, проверенную веками, и при этом сосредоточена на создании эстетически прекрасных форм, важных для формирования культурного облика человека. Эта культура учит оптимально ориентироваться на красоту и практичность одновременно. Однако ситуации переосмысления созданного и выбора между традиционным и новаторским абсолютно неизбежны, они составляют сущность нашего времени и человеческой жизни в целом.

Современные керамические произведения часто сохраняют традиционные формы сосудов, используя их для достижения определённых ассоциативных эффектов, хотя функциональное значение этих форм уже не столь значительно. В наше время гораздо больше внимания уделяется выразительности цвета, текстуры и других художественных элементов, направленных на достижение особых художественных целей и создание эмоционального воздействия на зрителя, когда акцент делается на разнообразие человеческих эмоций и глубину внутреннего мира. Керамический материал превращается в «пространство для духовного убежища», позволяя художникам выражать индивидуальные артистические ценности, способные резонировать с личным восприятием зрителя.

Трансформация традиционных сосудов стала значимым полем дискуссий между сторонниками традиций декоративно-прикладного искусства и приверженцами его модернизации в Китае, превратившись в серьёзную арену борьбы между этими направлениями [121, с. 54].

В 1980-е гг. китайские керамисты ощутили влияние эклектики, подразумевающей смешение различных стилей и направлений. Одним из заметных экспериментаторов того времени стал Цинь Силинь – выпускник

художественного факультета Института керамического искусства в Цзиндэцзы. Он утверждал, что керамика – это уникальное искусство, требующее особого подхода, отличного от живописи, даже без учета ее функциональности [175, с. 57]. Цинь Силинь выступил за новое видение керамики, применив простые эмали и новаторские техники для получения разнообразных цветов. Вдохновляясь абстрактным экспрессионизмом, он также применил методы декоративного искусства, что нашло отражение в оформлении керамических сосудов.

Ваза «Осенняя хризантема» работы Цинь Силиня (ил. 2.45) отражает сочетание китайской гончарной традиции с современным акцентом. Художник использовал тональный контраст и сочетание трёх глянцевых цветов, создавая свежий образ по форме цилиндра. Характерные для экспрессионизма «беспорядочные» линии, изображающие цветы, могут вызвать дискуссии, но так или иначе они показывают смелость автора, сохраняющего связи с традицией в своем модернистском поиске.

Цинь Силинь утверждает, что искусство – это способ мышления, который соединяет красоту с функциональностью; художественные произведения при этом создаются не только для практического использования, но и выходят за рамки простой утилитарности [174, с. 80]. Эта идея, активно реализуемая современными методами, привлекает молодых художников, вдохновлённых творчеством Цинь Силиня.

Китайские керамисты, следуя принципам эклектизма, в своих ранних работах обычно использовали традиционные формы керамической посуды в качестве основы. Затем они переходили к созданию более оригинальных форм, применяя деформацию, а также новые приемы декоративности, включающие инкрустирование и вычищение косметической глины и декорирование в стиле гравюры для создания абстрактных узоров. Однако применение эклектизма нередко сталкивалось с противоречиями и вызовами, обусловленными совмещением практичности и современного художественного выражения.

Например, произведение «Чайник» (1984) Чэн Сунсяна (ил. 2.46), отходя от традиционной идеи практичности, представляет собой значительный прорыв в

китайской керамике современного типа. Неоднозначное вследствие своеобразного декорирования, это произведение бросило вызов самой идее практичности, так как созданный объект, оказался лишенным соответствующих функций. Форма чайника выполнена небрежно, украшена лишь небольшим количеством глазури и больше акцентирует внимание на общем эффекте создания впечатления величия, достигнутого за счет сочного коричневого цвета в сочетании со зрительским когнитивным диссонансом, вызванным отсутствием практичности.

На начальном этапе развития современной китайской керамики практичность и эстетика были гармонично единены в произведениях, которые отличались обновленной, но при этом изысканной и спокойной, красотой. Однако с усилением политики социальной модернизации постмодерновый эстетический идеал начал терять свою актуальность, и поддержание прямого единства практичности и эстетики воспринималось уже как сложная задача. Китайские керамисты, стремясь к новаторству, прошли в своем творчестве через процесс преобразования, включавший в себя эклектику, и спровоцировали значимые дискуссии и исследования в области керамики.

К 1990 гг. китайские художники начали отходить от традиционных форм, заявляя о радикальных изменениях в своем подходе. Художник Ван Шенли выразил это таким образом: «В создании керамических изделий сохранение их функциональности ограничивает возможности истинного творчества. Если мы стремимся создавать произведения, отражающие внутренний мир, сначала необходимо преодолеть ограничения традиционных форм. Это подобно тому, как если бы современный человек использовал древний язык для выражения современной реальности <...>. Только применяя современный язык, можно точно передать внутренний мир современного человека. Поэтому керамический лексикон должен быть создан заново, чтобы реализовать возможность для создания уникальных художественных произведений». Именно в таком процессе находятся новые формы художественного выражения [119, с. 30].

Комментируя слова Ван Шенли, отметим, что базовая форма вазы или другой традиционной ёмкости не всегда предполагает максимальную

функциональность, что было понятно даже в древности. Современное творчество предоставляет широкие возможности для вариаций традиционных образов, однако отход от традиций также должен быть обоснован серьёзной мотивацией.

Отдельно стоит сказать, что китайские художники, представляя глубоко традиционалистскую по своей сущности культуру, стремятся к модернизации своего искусства, что вполне закономерно. В своей программной статье «Мышление в современной китайской керамике» Чжу Леген акцентировал внимание на необходимости переоценки и преодоления чисто функционального подхода в керамике. Переоценка здесь играет ключевую роль, поскольку она способствует приданию керамическим произведениям обновлённого и расширенного смысла и облегчает переход от вековых традиций к новаторству. Художник активно призывал «подчиниться динамике формы и цвета» [188, с. 7], подчеркивая, что восприятие этих аспектов культурно обусловлено. Следует, таким образом, уделять большое внимание психологии восприятия эстетических явлений и их трансформации в творчество, отвечающее современным вызовам.

Процесс «перехода от сосуда к объекту» ярко демонстрирует освобождение китайской керамики от ограничений традицией и раскрытие её современных возможностей. Следовательно, можно говорить о том, что керамика перестала быть утилитарным объектом и постепенно превратилась в средство выражения личных эмоций и социальных чаяний авторов, отразив таким способом переход от традиционной «функциональности» к «художественности» и став ответом на мировые художественные тенденции середины XX в.

Одной из ведущих тенденций современного искусства в китайской керамике оказывается концепция минимализма. Минимализм в искусстве, сформировавшийся под влиянием абстракционизма, является прямым наследником абстрактного экспрессионизма. Его представители стремятся к простоте и чистоте художественной формы, значительно сокращая использование графических и декоративных элементов, образов и пространств, следуя принципу Марселя Дюшана «уменьшай, уменьшай и ещё раз уменьшай» [164, с. 32]. Изображение зачастую сводится к базовым геометрическим формам,

художественный язык становится лаконичным, а палитра ограничивается основными цветами, что приводит к сжатию пространства до минимально-плоскостного уровня и, как следствие, к ослаблению экспрессивности эмоционального содержания.

Несмотря на это, на фоне многообразия художественных традиций как прошлого, так и настоящего, произведения минимализма обладают особым эффектом, они создают «чистое» визуальное воздействие, которое может вызывать эмоциональный всплеск.

Начиная с 1980-х гг., западный минимализм оказывал постоянное влияние на китайских керамистов. Минималистичные образы находили отклик в китайской аудитории, благодаря особенностям национального менталитета, характера и философии. В классической китайской керамике, например, в изделиях Руйцзяо периода Сун, уже проявился свой собственный минимализм, обусловленный традиционным философским мировоззрением. Эти особенности способствовали тому, что западный минимализм сразу же завоевал широкую популярность среди китайских художников.

В современном разнообразии китайской керамики существует немало минималистических произведений. При этом минимализм проявляется не только в формах и материалах, но и в глубоком осмыслении и переосмыслении традиционной культуры со стороны современных художников и учёных. Минималистические работы китайских авторов отражают национальное культурное самосознание и уникальный путь развития, избегая слепого копирования западных образцов. В этих произведениях чётко прослеживается классическая китайская художественная мысль, выражающая любовь и глубокое эмоциональное отношение к национальной культуре.

Знаменитый керамист Сю Цюн в произведениях «Исчезновение», «Охлаждение», «Подготовка к полёту», «Тихий голос» (ил. 2.47а, б, в, г) и др., ярко продемонстрировал суть минималистического подхода в искусстве. Минимализм стремится к формальной простоте, «отбрасывая» излишние декоративные элементы и возвращая произведения к сущностным отношениям

цвета и формы. Таким образом, в работах проявляются как влияние западного минимализма, возникшего как реакция на «усталость бурных форм» и ошибки прошлых эпох, так и традиции древнекитайского искусства и философии Поднебесной.

Зритель может не только наслаждаться простыми линиями и чистотой глазури, но и переживать глубокое эмоциональное потрясение, которое несут в себе такие произведения. Создается впечатление, что эти материальные объекты выражают «душу в чистом виде», «нетронутую душу», естественно сливаясь с природой и вселенной [182, с. 150].

Произведение «Охлаждение» (ил. 2.47б) сосредоточено на простоте и чистоте. Его форма строга и одновременно полна лирики, обладает округлыми, плавными контурами, выражающими как силу и жесткость, так и простоту и изящество. Внутри изделия – светло-зеленая, холодноватая глазурь, правильные окружности, подчеркнутые, выделенные границы края и белизна материала создающие особый образ. Глина представлена в максимально естественном виде, и её природная простота контрастирует с блеском глазури, благодаря чему произведение выглядит одновременно мощным (выражая силу природы) и нежным (подчеркивая мягкость природных форм).

Особое значение имеет название, особенно в минималистическом искусстве, поскольку оно подчеркивает идею «остановки», рефлексии и углубленного восприятия. Минимализм в керамике тесно связан с абстракцией, что наглядно прослеживается в данном произведении. Помимо этого, автор уделяет большое внимание совершенствованию деталей, что является важным элементом минималистического подхода.

Китайское традиционное искусство ценит линии, способные выразить своеобразный субъективизм даже в отсутствии избыточных деталей. Так, например, популярная синяя глазурь одновременно свидетельствует как о простоте, так и о гуманистическом благородном духе, унаследованном от древних традиций. При этом она выдержана в специфическом изысканном стиле. Многие

аспекты традиционной керамики Поднебесной эстетически соотносятся с тем, что представляют современные минималисты.

Автор-минималист Сю Цюн явно признаёт ценность традиционной культуры, перенимая её духовные качества и гармоничные закономерности, а затем адаптируя их к современным условиям. Избирательное заимствование западных художественных идей и их гармоничный синтез с национальными традициями, наряду с глубоким изучением и осмыслением, позволяют избежать кратковременности в искусстве. Как сказал американский архитектор китайского происхождения И. М. Пей, «чтобы что-то долго светило, необходимо усвоить его суть, иначе это просто модное явление, которое быстро исчезает» [130].

Серия работ «Зеленые холмы» (ил. 2.48) демонстрирует тенденции минимализма в творчестве керамиста Ван Гана. В сравнении с его предыдущей серией «Вместимость» (ил. 2.49) данная серия отличается более строгой минималистической эстетикой, что отражает как общие социальные тенденции, так и личные творческие устремления художника. В последующих работах Ван Ган отказался от лишних декоративных элементов, сосредоточившись на использовании простой геометрической формы – круга – в качестве основы для создания сосудов. Круг, являющийся одной из самых простых, часто встречающихся и стабильных форм в природе, служит концептуальной опорой данной серии. Автор использует различные варианты круглой формы, разрабатывая максимально простой художественный стиль. Цветовая палитра композиции основана на синеватых тонах и естественном цвете глины, проявляющемся сквозь слои глазури различной толщины, нанесённые на стенки сосудов. В результате произведение создает у зрителя ощущение светлой и глубокой элегантности.

В искусстве минимализма китайские керамисты обычно используют простые компоненты, состоящие из отдельных элементов, расположенных в соответствии с математическими законами композиции [151, с. 70]. В качестве иллюстрации этой идеи можно рассмотреть произведения Бай Мина из серии

«Дзен – формы и процессы» (ил. 2.50) и «Инструменты – формы и процессы» (ил. 2.51а, б, в).

В этих сериях автор применил метод формования обжигаемой глины для создания предметов, идентичных по размерам и форме. Затем из них вырезал элементы, подвергающиеся ручной деформации, прикрепил круглые и квадратные детали и произвёл выборочное окрашивание. Особое расположение предметов позволило реализовать математическую композицию, создавшую мощный визуальный эффект, характерный для творческой и выставочной практики.

Отсутствие ярко выраженной оппозиции и строгого единства между компонентами определило характер произведений, основанных на варьировании элементов. Обращая внимание на детали, можно обнаружить тонкие различия, в совокупности создающие одновременно простую, но богатую смыслами, сдержанную и спокойную атмосферу.

Преобладание светлых тонов, естественных и гармоничных цветовых сочетаний на компактной геометрической основе в соединении с мягким контрастом формируют светлый, простой и открытый художественный образ.

Ким Чжунхва создал произведения керамического искусства, основанные на выразительных геометрических формах глины. Его работы отличаются глубиной и спокойствием, они обогащены элементами восточной философии. По мнению автора, человек должен вернуться к своей истинной природе, реализовать свою роль, гармонично взаимодействуя с обществом, объединяясь с коллективом. Смысл жизни, по мысли художника, заключается в том, чтобы по-настоящему вернуться к космической сущности посредством исполнения земного пути. В его работах отчетливо прослеживается, как традиционная восточная эстетика служит современному человеку.

Произведение «Тихий ветер» (ил. 2.52а) иллюстрирует стиль «экстремального» минимализма, которому присущи повторяющиеся элементы композиции, строгая симметрия, единообразная текстура, а также отказ от разнообразия цветовой гаммы и декоративных украшений. Эта простота и

спокойствие демонстрируют мощь материи и формы в передаче духовного содержания.

В произведениях «Раста и множитъся без конца» (ил. 2.52б) и «Спокойное изменение» (ил. 2.52в) работы художника Ким Чжунхва используются объемные геометрические формы керамики, вызывающие ощущение присутствия чего-то живого. Неоднородные по форме, но в определённом смысле схожие керамические фигурки создают впечатление трёхмерного кубизма, где проникновение одной формы в другую и интеграция материала отражают взаимодействие жизни и материи, примирение и спокойствие как идеал. Такое пересечение элементов порождает чувство бесконечного спокойствия. Ким Чжунхва размышляет о скрытой универсальной жизненной силе, проявляющейся в диалоге между современной культурой и природой. В работах художника ощущается живая сила, наполняющая пространство, что служит ярким подтверждением неутомимого творческого духа человека.

Таким образом, работы многих китайских керамистов демонстрируют минималистический подход, в котором особую ценность приобретает чистота формы, выразительность линий и глубина философского содержания. Произведения авторской китайской керамики, освобожденные от утилитарной функции, становятся мощным средством самовыражения, подчеркивая философскую и эстетическую ценность объектов.

Современная китайская керамика демонстрирует ряд характерных элементов художественного языка модернизма. Ключевыми среди являются абстрактность, экспрессионизм, эклектизм и минимализм. Абстрактность проявляется в стремлении художников отойти от предметной конкретики и создать обобщенные пластические формы, основанные на чистом объеме, фактуре и материальной выразительности. Экспрессионистская направленность выражается в подчеркнутой субъективности авторского высказывания: деформированная форма, энергичные жестовые следы и напряженная работа с поверхностью становятся средствами передачи внутреннего эмоционального опыта художника. Эклектизм обнаруживается в свободном сочетании

традиционных китайских керамических приемов с модернистскими пластическими решениями и западными художественными концепциями, что приводит к формированию гибридных структур и отражает межкультурный характер художественного поиска. Минималистические тенденции проявляются в ориентации на предельную простоту формы, сокращение декоративных элементов и использование ограниченной цветовой палитры, что усиливает внимание к материальности, конструктивной ясности и философской лаконичности керамического объекта. В совокупности эти элементы определяют специфику модернистского направления в современной китайской керамике и формируют её уникальный художественный облик.

2.4. Своеобразие и средства выразительности китайской "женской" керамики

В 1990-е гг. на культурную жизнь Китая оказал влияние западный феминизм. Благодаря этому всё большее число женщин стало находить способы самовыражения через искусство керамики, привлекая внимание к произведениям, раскрывающим женское самосознание. Среди значимых выставок нового направления следует отметить экспозицию «Без зеркала – выставка женского искусства» показанную в ноябре 2009 г. в пекинской художественной галерее White Box. Там была представлена работа Жао Чжэн «Её изящная жизнь – Птичка» (Дама № 3) (ил. 2.53). В 2010 г. в Музее Центральной академии художеств Китая проходила выставка «Собственное портретирование: женское искусство в Китае», в экспозиции которой экспонировались произведения Ся Цзюньна «В парадной одежде» и Сян Цзин «Сто человек играют с тобой? И ты всё ещё один?...» (ил. 2.54а, б). Указанные мероприятия привлекли внимание к группе художниц и продемонстрировали своеобразие нового женского искусства.

Начиная с 1990-х гг. и после десятков лет творческого поиска и экспериментов, китайские керамистки перестали оставаться в тени. Они выражали себя своим особым языком через выбор тем, техники и материала, которые в определённой степени отличали их творчество от творчества

художников-мужчин [182, с. 150]. В этот период женщины, работающие в области керамики, стали уделять больше внимания своему «я», его выражению и проблемам социальной жизни [182, с. 151]. Особое место в их творчестве занимало тонкое самовыражение, в котором личные переживания гармонично сочетались с актуальными общественными проблемами.

С увеличением числа тематических выставок китайские керамистки получали больше возможностей для академического обмена и экспозиционной деятельности, что способствовало обогащению содержания китайской керамики и созданию благоприятной среды для развития отечественной художественной индустрии. После ряда успешных выставок современной керамики, организуемых Гуандунской художественной галереей, начиная с 1997 г., в 2001 г. состоялась выставка «Пространство простоты: произведения современных керамисток Китая» (ил. 2.55). По мнению куратора выставки Цзо Чжэньяо, своеобразие творчества женщин-керамисток заключается в уникальном восприятии керамики и её особенной пластичности. Женщины создают искусство, внося вклад в современную культуру, отражающую женский опыт, что, безусловно, обогащает общую культурную традицию и позволяет донести до зрителя особые, изначально с трудом постижимые явления [114, с. 33]. Налицо динамика развития женского искусства. По сравнению с предыдущими периодами, в нем ярче выражены независимость, искренность и стремление к пренебрежению традиционных норм ради достижения глубины образа и его социальной значимости.

Судя по произведениям, используя уникальный женский взгляд и интуицию, керамистки способны передавать тончайшие душевные состояния и скрытые стремления современного человека, демонстрируя многогранный поток женского сознания и разнообразное восприятие мира. Важно отметить, что этот процесс не подразумевал чрезмерной открытости, которая противоречила бы человеческой природе, женской сущности и сущности искусства. Выход женской керамики на общественную арену значительно расширил содержание, форму и материалы керамического искусства, что особенно важно было в условиях богатой традиции керамики в Поднебесной.

Женщины-художницы обладали высокой интуитивностью, нежностью и оригинальностью взгляда, что в определённой мере отличало их восприятие мира от мужского. Женщины использовали эти особенности для более острой передачи живой природы. Это способствовало развитию их пространственного воображения и делало утончёнными и романтическими их произведения [158, с. 637]. Например, Сю Цюн представляла серию изящных изделий «Ледяные цветки» (ил. 2.56), в которых объёмные элементы ледяных цветов переплетались и перекручивались, образуя уникальные композиции. Кажется, что ледяные цветы, рассыпанные по поверхности, как бы у ног возлюбленного, создавали атмосферу романтики и красоты. Эти произведения передают также душевную теплоту автора, его привязанность к природе и эстетическим ценностям. Художница стремилась избежать механистического воспроизведения, предлагая естественную, органичную форму, близкую самой природе. Через тончайшие детали она передала своё глубокое эмоциональное восприятие и любовь к жизни.

Следует отметить, что и женское, и мужское начала сходны в выражении универсальной человечности. При этом различие между ними играет важную роль в объединении разных элементов и их взаимном обогащении [158, с. 636]. Представляется, что именно в этом контексте необходимо осмыслить и проанализировать женскую активность, женское искусство и женскую керамику в современном мире.

Серия работ Чжэн И «Платье из бабочек» (ил. 2.57а, б) представляет собой керамические платья, составленные из тысяч изображенных бабочек, создающих необыкновенный романтический эффект и придающих объекту легкий сюрреалистичный образ, выражающий момент ожидания любви. Поскольку платье непосредственно связано с телом, художница зачастую подчёркивает в своих работах ощущение телесности и красоты тела, что способствует обогащению и коррекции современной культуры, характеризующейся чрезмерным культом телесности [158, с. 640]. Керамистки, как видно, успешно передают эмоциональность и чувственность женской природы, раскрывая романтику, тонкость и хрупкую беспомощность женского характера в современном мире.

Ницзяо Ли в своей серии ювелирных произведений «Мотыльковый холод» достигла высокого уровня художественного обобщения (ил. 2.58). Источником ее вдохновения служила любовь женщин к ювелирным украшениям. Автор комбинирует керамику с серебром, сочетая синий цвет с белым, простой, почти аскетичный колорит с ярким акцентом. В результате объединение свежего синего фарфора и лунного серебра создает эффект акварельной живописи с мягкими переходами тонов.

Каждая ювелирная работа Нинцзяо Ли пропитана духом древнекитайской эстетики; одновременно отражающей современный взгляд автора на окружающую действительность. Такие произведения превращают обыденные детали в изысканные изделия, а декоративные объекты раскрывают внутренние переживания авторов, выражая жизнь и эмоции персонажей в художественной форме.

Подчеркнутая эстетичность, изящество и гармония почти всех произведений женской керамики, несмотря на деликатность авторов, создают художественную базу для дизайнерских разработок. Это, по всей видимости, связано с тягой женщин к декоративно-прикладному искусству, которое органично вписывается в повседневную жизнь и отвечает самым разнообразным жизненным ситуациям.

С точки зрения традиционной китайской культуры, женская роль долгое время ограничивалась домашней жизнью и бытом, отвечающими концепции «мужчина за пределами, женщина внутри». Такие установки, отражающие исторические закономерности, формировали «стандартные» жизненные пути женщин. Даже в современном обществе представительницы прекрасного пола всё ещё испытывают трудности в освобождении от повседневных домашних обязанностей, которые нередко становятся рутинными, несмотря на то что современные условия позволяют им успешно реализовываться в различных сферах. Устаревшие установки нередко приводили женщин к ощущению усталости, поэтому многие керамистки находили в глине способ выразить своё внутреннее состояние и преодолеть мучительную повседневность [166, с. 35].

Упомянутая выше Чжан Сяоли – керамистка из Хубэйского художественного училища – в своих произведениях демонстрирует женский взгляд на быт. Используя современный язык керамического искусства, связанный со свободным «складыванием» и изогнутостью материала, его дефектами и повреждениями, она передаёт внутренние переживания, обусловленные жизненным опытом женщин. Работа «Травмированный саксофон» (ил. 2.35а) изображает как бы «раненый», поврежденный и искажённый инструмент, символизируя чрезмерное напряжение, усталость и утраченные мечты юности, тем самым поднимая важную проблему женской роли в современном мире. Произведение «Уставшая щетка» (ил. 2.35б) аналогично передаёт образ повседневной усталости.

Ян Цин в своих произведениях зачастую использует мотив лотоса (ил. 2.59а, б, в), переосмысливая его форму для выражения тонких женских эмоций, проявляемых в повседневной жизни. Лотос как символ красоты, чистоты, философичности и естественности, в работах керамистки ассоциируется с истинной женственностью и её значимостью в мире. В них ощущается сила жизни, выражается вера художницы, её духовные устои и внутренний мир. При этом чувственность передается интуитивными методами работы с материалом – скручиванием, прессованием, формованием и другими приемами, позволяющими передавать мельчайшие детали растений. Образы, создаваемые Ян Цин, демонстрируют свободное и раскрепощенное состояние, сочетающее чувствительность, мягкость, чистоту, переменчивость и сложность одновременно.

Женщины-керамистки уделяют особое внимание внутреннему диалогу во время творческого процесса, вплетая личные эмоции и опыт в образное решение своих работ, что позволяет им выразить индивидуальность женской природы. Их творчество акцентирует чувственность и интуицию, используя керамику как средство для самовыражения, что придает их индивидуальному художественному стилю неповторимые особенности. Следует также учитывать менталитет восточной женщины, китаянки, который при правильном раскрытии в современном контексте способен существенно обогатить искусство керамики. Уникальность вклада женщин в развитие искусства современной китайской

керамики заключается в акценте на их личные переживаниях, социальном самоопределении, глубине эмоциональных состояний, а также в особом пространственном восприятии произведений декоративно-прикладного искусства.

Своеобразие китайской женской керамики также проявляется в особом типе художественного мышления, сформировавшемся под влиянием личного опыта женщин, их эмоциональной восприимчивости и интуитивного отношения к материалу. Керамические произведения, созданные женщинами, отличаются вниманием к внутреннему миру авторов, их чувствам и переживаниям, передающимся не через масштабные обобщения, а посредством тонких, почти незаметных пластических нюансов. В отличие от традиционных представлений о керамике как о ремесле, ориентированном на функциональность и прочность формы, «женская» керамика стремится к передаче хрупкости, текучести и изменчивости бытия, что придает ей черты особого художественного явления. Такое понимание керамики связано с интересом авторов к их личной памяти, бытовому опыту, сомнениям и глубинным эмоциональным состояниям, становящимся источником художественных образов. Через эти темы раскрывается индивидуальный взгляд на повседневную жизнь, позволяющий женской керамике выйти за рамки декоративности и выразить внутреннюю психологическую напряженность.

Средства выразительности женской керамики вырастают из этой внутренней установки. Интуитивная работа с глиной, подразумевающая деформацию, скручивание, смятие и свободное формообразование, становится способом фиксации эмоционального жеста и непосредственного импульса автора. Мягкость линий, плавность контуров и органичность объёмов создают ассоциации с текучими природными формами, с дыханием и движением живого тела, что усиливает чувственную наполненность произведений. Художницы нередко обращаются к мотивам цветов, лепестков, бабочек, растений и бытовых предметов, переосмысливая их как носителей символического значения, связанного с женским опытом, эмоциональной памятью и интимной сферой. Преимущественно светлая, чистая и сдержанная цветовая гамма подчеркивает внутреннюю

прозрачность образа и лирическую атмосферу, а сочетание керамики с металлом, тканью или стеклом усиливает многослойность художественного высказывания, позволяя выявить сложные психологические оттенки.

Таким образом, своеобразие китайской женской керамики формируется на пересечении интуитивного пластического жеста, внимательного отношения к деталям, символической насыщенности образов и стремления выразить внутренний эмоциональный опыт с помощью естественных свойств материала. Женская керамика не противопоставляет себя мужской традиции, однако демонстрирует иной путь художественного осмысления действительности – путь, основанный на эмоциональной глубине, поэтичности, тонком восприятии мира и органичном единстве формы, содержания и личного переживания. Именно эти особенности определяют её значимость в развитии современного китайского керамического искусства.

Выводы по главе 2

Настоящей главе принадлежит ключевая роль в структуре диссертации, поскольку в ней освещаются основные художественно-стилистические процессы, определяющие современное состояние китайской керамики. Если в первой главе рассматривался исторический процесс эволюции китайского керамического искусства и культурные предпосылки его формирования, то во второй главе анализируется, каким образом эти традиции трансформировались в условиях модернизации XX–XXI вв. Представленные материалы показывают, что современная китайская керамика, сформировавшаяся в условиях политики реформ и открытости, развивается через активное освоение художественно-стилистических методов модернизма. Анализ произведений свидетельствует о том, что именно взаимодействие социальных идей, скульптурно-пластические поиски и модернистские стратегии формообразования явились основой художественной эволюции китайской керамики рубежа XX – начала XXI в.

Выявление в разделе 2.1 социально-общественных тенденций, формирующих образное содержание произведений, позволило понять ценностную и идеологическую основу современного художественного процесса в

китайской керамике. Рассмотрев социально ориентированные произведения, удалось отметить усиление общественной роли керамического вида искусства, когда его авторы обращались к темам экологического кризиса, потребительской культуры, коллективистских ценностей и своей личной ответственности, создавая завершенные художественные высказывания, адресованные зрителю. Таким образом керамика постепенно выходила за пределы декоративности, становясь средством осмысления актуальных социальных процессов и способом выражения общественного мнения.

В разделе 2.2 получила освещение сущность скульптурного моделирования как базового пластического метода, определяющего объемно-пространственную специфику современной керамики. Анализ развития керамической скульптуры показал, что преобразование традиционных сосудов в концептуальные объекты сопровождалось глубоким пересмотром роли материала, жеста художника и технологического процесса. Пластические эксперименты способствовали расширению возможностей художественного языка и открытию новых форм взаимодействия искусства с городской средой, что свидетельствует о значительном изменении представлений о назначении керамики в обществе.

Раздел 2.3 позволил выявить и систематизировать элементы модернизма, введенные китайскими керамистами в национальную художественную традицию. Изучение модернистских элементов в работах китайских керамистов показало стремление художников к синтезу традиций и новаторства: абстракция, экспрессионизм и минимализм стали инструментами индивидуального самовыражения авторов и переосмысления национального наследия. Эти направления сформировали новую эстетическую парадигму, в которой керамика рассматривается не только как ремесло или вид декоративно-прикладного искусства, но и как независимая форма художественного мышления.

В разделе 2.4 проанализировано своеобразие «женской» керамики, выявлено разнообразие художественных стратегий и индивидуальных форм выражения личностных смыслов. Специфика этого вида керамики утверждает расширение субъектного состава современного художественного процесса. Творчество

художниц вносит в керамическое искусство новые эмоциональные и образные акценты, отражающие личный опыт, телесно-ассоциативные мотивы и социальную самоидентификацию, что усиливает разнообразие художественных практик и демонстрирует внутреннюю многоплановость современного керамического искусства.

В целом вторая глава показала, что современная китайская керамика развивается как многослойная система, объединяющая социальные идеи, пластические эксперименты и модернистские стратегии. Она может служить пространством интенсивного художественного поиска, создающего основание для рассмотрения в третьей главе вопросов проектно-художественной деятельности, технологических инноваций и изменения функций керамики в современной культуре.

ГЛАВА 3. ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КЕРАМИКИ

3.1. Образовательные и коммерческие аспекты в развитии современного керамического искусства

Модернизация китайского керамического искусства в XXI в. обусловлена воздействием двух ключевых факторов: во-первых, она связана с реформами образовательной системы; во-вторых, модернизация определяется расширением коммерческих и рыночных механизмов распространения керамических изделий, что связано как с ростом промышленного производства, так и с интересом международного художественного рынка к работам китайских керамистов.

Обучение керамике в высших учебных заведениях и, соответственно, преподавание искусства керамики как академической дисциплины в Китае сложилось лишь к середине XX в. Поэтому рассматривая изменения в сфере обучения искусству керамики, следует начать с анализа деятельности Центральной академии прикладного искусства. В 1956 г., на фоне завершения социалистической трансформации основных отраслей экономики и укрепления культурной политики государства, Центральная академия прикладного искусства была официально учреждена как первое в стране высшее учебное заведение художественно-промышленного профиля. Этот момент ознаменовал институционализацию системы художественно-промышленного образования в Новом Китае и положил начало формированию современной модели подготовки кадров, включая специалистов в области художественной керамики.

Открытие Центральной академии прикладного искусства стало следствием общего движения к созданию национальной системы художественно-промышленного образования и профессионализации подготовки современных художников-керамистов. При открытии Центральной академии прикладного искусств учитывалась, с одной стороны, необходимость сохранения традиций обучения искусству, а с другой стороны,

сохранение требований времени и организационная деятельность художественно-интеллектуального сообщества.

Традиции художественно-промышленного образования в Китае восходят также к деятельности в первой половине XX в. художественных школ Пекина и Ханчжоу, а также к исследовательским и педагогическим инициативам, реализованным в рамках архитектурного факультета Университета Цинхуа. В этих учебных заведениях уже была сформирована прочная методологическая база, которую в будущем смогли использовать художественно-образовательные учреждения нового типа. Существенная часть наработок – от систематизации традиционных техник и орнаментальных систем до внедрения элементов современного проектного мышления – была связана непосредственно с керамическим делом. Таким образом возникла возможность прямой преемственности в области преподавания традиционных ремесел и обновленных форм декоративно-прикладного искусства.

Как отмечалось выше, при создании Центральной академии прикладного искусства учитывались потребности времени: в первые годы после основания Китайской Народной Республики государство, решая задачи по созданию новой политической символики (создание государственного флага, герба, проект «государственный обеденный фарфор начала КНР»), осознало острую нехватку кадров в области художественно-промышленного дизайна. Потребность в модернизации ремесленных отраслей, начавшаяся индустриализация и стремительное развитие производства способствовали созданию специализированных учебных заведений, делая их исключительно актуальными. В этих условиях формирование высшего художественно-промышленного образования рассматривалось как часть общенациональной культурной стратегии, в которую органично входило и создание устойчивой системы керамического образования.

Немаловажную роль в открытии Центральной академии прикладного искусства сыграло также формирование круга единомышленников – художников,

педагогов и исследователей, которые ещё с 1930–1940-х гг. последовательно продвигали идею эстетического воспитания и культурного возрождения страны.

Общенациональная реформа структуры высшего образования 1952 г. создала институциональные условия для объединения северных и южных центров художественного образования. В этот период Пан Сюньцин, Лэй Гуйюань, Чжан Дин, Чжан Гуаньюй и другие представители ведущих художественных школ выдвинули инициативу формирования академии нового типа, способной интегрировать художественные, ремесленные и производственные направления. Именно эта группа стала интеллектуальным ядром будущей Центральной академии прикладного искусства, задав её профессиональные ориентиры, включающие развитие такого образовательного направления как обучение искусству керамики.

С 1952 по 1954 г. происходила постепенная консолидация преподавательских ресурсов: исследовательская группа прикладного искусства архитектурного факультета Университета Цинхуа, отделения прикладного искусства Центральной академии художеств Китая и её Восточно-Китайского филиала были объединены в единую структуру. На этой основе сформировался академический коллектив, который занялся разработкой учебных планов, исследованием отечественного и зарубежного опыта в области обучения прикладному искусству, созданием учебных материалов и подготовкой кадров.

В эту деятельность органично включались и вопросы обучения керамическому искусству – от изучения традиционных ремесленных центров до адаптации производственных методов к задачам художественного проектирования.

Значимым этапом накопления профессионального опыта стала организация Первой всекитайской выставки народных художественных промыслов (1953), подготовкой которой занималось объединённое отделение прикладного искусства. Участие преподавателей в международных выставках и поездках в СССР, страны Восточной Европы и Южной Азии (1954) расширило представление о структуре художественно-промышленного образования и способствовало внедрению новых

педагогических подходов, в том числе в подготовке специалистов по художественной керамике.

Наряду с организационными и исследовательскими работами активно велась подготовка учебно-методической базы. В 1953–1956 гг. были систематизированы первые в Новом Китае учебные материалы по традиционному орнаменту и ремесленным техникам, в число которых входили издания «Композиция орнамента» и «Народная пластическая скульптура», «Китайские узоры парчовой ткани» под авторством Центральной академии художеств Китая и Отдела прикладного искусства (Пекин, 1953), а также «Народная скульптурная пластика» под редакцией Центральной академии художеств Китая, Исследовательской мастерской прикладного искусств (Пекин, 1955) [172; 173]. Эти пособия не только сыграли значительную роль в становлении художественно-промышленного образования в Китае, но и косвенно способствовали модернизации керамического образования на начальных этапах, обеспечив общую методологическую матрицу для преподавания традиционных ремёсел.

Наиболее существенный вклад в становление керамического образования внесли Чжу Далянь и Чжэн Кэ, чья зарубежная подготовка и исследовательская деятельность оказали прямое влияние на формирование профессиональной керамической школы.

Чжу Далянь, получив первоначальное художественное образование в Ханчжоу и Пекине, в 1935 г. был направлен в Японию для изучения керамики и находился под влиянием мастеров традиционного возрождения – Томимото Кэнкити и Китадзиро Ямамото, а также представителей культурного движения 1920–1930-х гг., направленного на обновление и переосмысление ремесленных традиций Японии [199, с. 38]. В 1940-е гг., в период восстановления национальной промышленности после Японо-китайской войны (1937–1945), Чжу Далянь занимался исследованием керамических масс, глазурей и экспериментальным производством бытовой и архитектурной керамики в Чунцине и Шанхае. Эти практические и технологические разработки заложили основы

профессионализации керамического образования в конце 1940-х – начале 1950-х гг.

Чжэн Кэ, обучавшийся впоследствии во Франции, занимался мебельным дизайном, текстилем, металлообработкой и керамикой. На его педагогическую концепцию значительное влияние оказали идеи Баухауса о синтезе искусств, технологии и материаловедении [126, с. 60; 165, с. 11]. В 1950–1960-е гг., уже после завершения войны и создания новых государственных институтов, Чжэн Кэ активно переводил и популяризировал теоретические труды Баухауса, вводя в китайскую художественно-промышленную школу современные принципы проектного мышления, применимые и в керамическом образовании – прежде всего, в вопросах стандартизации, функциональности и эргономики изделий.

В этот же период важную роль в формировании образовательной системы сыграли Пан Сюньцин и Лэй Гуйюань. Несмотря на то что Пан Сюньцин работал преимущественно в области декоративного искусства, он последовательно продвигал идею модернизации художественно-промышленного образования, основанного на соединении ремесленных традиций и современных технологий. Его концепция «полуроботы – полуобучения», подготовленная после 1946 г. в сотрудничестве с Тао Синчжи, во многом предвосхитила проектно-ориентированные модели обучения, характерные для керамических мастерских.

Лэй Гуйюань, исследователь орнамента как интегративной дисциплины прикладного искусства, создал важную теоретическую базу, способствовавшую развитию керамического дизайна. Понимание орнамента как синтеза утилитарных, эстетических и технологических элементов, оказало влияние на разработку образовательных программ по керамике.

Таким образом, перечисленные деятели не только развивали художественную практику, но и заложили основы и принципы систематического художественно-промышленного образования, обеспечив переход от ремесленной передачи знаний к научно обоснованной подготовке специалистов. Тем самым были созданы условия для появления профессиональных керамических

факультетов в Центральной академии прикладного искусства и других профильных учреждениях Китая.

Идейно-организационная модель Центральной академии прикладного искусства на начальном этапе особенно отчетливо получила отражение в системе подготовки специалистов в области керамики. Среди трех основных факультетов, созданных в период основания академии, факультет керамики, который возглавил Чжу Далянь, стал ключевым звеном в институционализации профессиональной подготовки в области искусства. Структура этого факультета демонстрировала преемственность с соответствующим направлением факультета прикладного искусства Центральной академии художеств Китая и получила дальнейшее развитие благодаря расширению дисциплинарной базы, включавшей материаловедение, технологию керамических масс, глазурей и основы формообразования.

Практико-ориентированная модель обучения опиралась на учебно-производственную керамическую мастерскую, функционировавшую при факультете с момента основания академии. Мастерская обеспечивала освоение полного технологического цикла – от подготовки сырья и разработки форм до обжига и художественного декорирования, что превращало ее в центральное звено профессиональной подготовки.

В 1958 г. производственная база была расширена. Это позволило внедрять новые технологические процессы, необходимые для подготовки специалистов, ориентированных как на художественное творчество, так и на разработку бытовых и архитектурных керамических изделий, предназначенных для промышленного производства.

Значительную методологическую поддержку керамическому образованию оказывал Центральный научно-исследовательский институт прикладного искусства, учреждённый параллельно с академией и в 1957 г. включённый в её структуру. В институте функционировала специализированная керамическая мастерская и работала исследовательская группа, занимавшаяся изучением традиционных ремесленных технологий, модернизацией процессов обжига,

совершенствованием глазурных составов и разработкой современных методов проектирования изделий. Совмещение исследовательской и учебной функций способствовало формированию научно обоснованной технологической базы керамического образования.

Профессиональная подготовка керамистов строилась в рамках многоуровневой образовательной структуры. Пятигодичная программа ее бакалавриата сочеталась с аспирантурой и краткосрочными курсами повышения квалификации для мастеров из различных регионов страны. Такая система обеспечивала не только подготовку кадров для художественно-промышленной сферы, но и создание национального корпуса специалистов, способных к исследовательской работе, технологическим инновациям и педагогической деятельности в области керамики.

Различные представления о миссии академии, существовавшие в 1950-е гг., напрямую затрагивали и сферу керамического образования. 1) Концепция, опиравшаяся на ремесленные традиции, подчеркивала необходимость тесной связи обучения с народными промыслами и производственной практикой. 2) Подход, ориентированный на европейский дизайн, предполагал синтез искусства, науки и технологии. 3) Сторонники сохранения национальных декоративных традиций рассматривали керамику как носитель культурной идентичности. В совокупности эти три направления определили специфический характер керамического образования, основанный на сочетании художественного, технологического и культурологического компонентов.

Таким образом, к середине XX в. развитие керамического искусства в Китае совпало с общегосударственной стратегией модернизации: требование повышения художественного уровня продукции, улучшения качества быта населения и постепенной механизации производственных процессов способствовало укреплению связи между исследовательскими подразделениями института и учебными программами факультета. В этих условиях профессиональная подготовка художников-керамистов стала не только частью программы художественного образования в высшей школе, но и важным инструментом

культурной политики, направленной на обновление ремесленной традиции и интеграцию ее в современную систему материальной культуры.

В 1970–1980-е гг. на фоне политики реформ и открытости Центральная академия прикладного искусства начала трансформацию образовательной структуры, что повлияло и на факультет керамики. В целом, именно этот факультет имел методологически разработанные программы подготовки специалистов и продолжал формирование технологической и научно-исследовательской базы. Факультета керамики коснулось и увеличение часов, отведенных на дисциплины, связанные с дизайном и художественным проектированием. Таким образом происходила интеграция факультета керамики в обновлённую систему художественно-проектного образования.

Создание новых факультетов и исследовательских подразделений, специализирующихся в области дизайна, истории и теории декоративно-прикладного искусства, развивало междисциплинарную среду, благодаря которой керамическое направление получило доступ к современным методам проектирования, материаловедения и художественного формообразования. Одновременно совершенствовалась кадровая база, потому что молодые преподаватели получили возможность обучаться за рубежом. Освоение международного опыта художественно-дизайнерского образования позволило обновить методики преподавания керамического искусства и усилить связь учебного процесса с современными художественными и промышленными практиками. Таким образом, к концу 1990-х гг. направление подготовки специалистов в сфере керамического искусства сложилось в полноценную школу, включающую академическую подготовку, исследовательскую работу, экспериментальные мастерские и участие в проектных программах.

К концу 1990-х гг. в системе высшего образования Китая произошли два ключевых события, повлиявших на дальнейшее развитие художественных вузов. С одной стороны, Министерство образования КНР приступило к реализации проекта «211», направленного на формирование сети ведущих университетов, которые должны были специализироваться на преподавании основных дисциплин

XXI в. С другой стороны, институциональная реформа 1998 г. привела к изменению подчиненности ведомственных вузов и их передаче в ведение местных органов власти, за исключением ограниченного числа учебных заведений, находившихся в прямом подчинении Министерства образования КНР. В результате этих процессов Центральная академия прикладного искусства была выведена из ведомственного подчинения Министерству легкой промышленности и подлежала передаче городу Пекину. Так, в ноябре 1999 г. Академия вошла в состав Университета Цинхуа и была преобразована в Академию искусств и дизайна Университета Цинхуа.

После объединения, следуя стратегической цели Университета Цинхуа стать высшим учебным заведением мирового уровня, и опираясь на преимущества междисциплинарной университетской платформы, Академия искусств и дизайна сформировала собственную модель развития, основанную на принципе интеграции искусства и науки. Сохраняя ведущие позиции в области дизайна, она одновременно усилила развитие направлений подготовки, связанных с изобразительным искусством и искусствоведением.

В то же время система подготовки специалистов в области керамики совершенствовалась посредством развития комплексной системы преподавания, сочетавшей традиции китайского высшего художественно-промышленного образования и интегрированные в них современные педагогические концепции в области дизайна. Новые методы подготовки специалистов характеризовались структурной системностью, содержательной открытостью и методологическим многообразием.

Одним из главных элементов этой системы оставалась утвердившаяся в 1960-е гг. организация учебного процесса по принципу работы в мастерских. Создание специализированных мастерских по керамике, фарфору и современным технологиям их изготовления способствовало переходу от аудиторной модели к наставническому обучению малых групп студентов. В рамках данной структуры преподаватели не только транслировали теоретические знания, но и в процессе длительной практической работы осуществляли творческое руководство

студентами. Такой формат помогал учащимся поэтапно знакомиться со свойствами материалов, технологическими операциями и осваивать пластический язык керамики, в результате чего происходило одновременное развитие профессиональных навыков и художественного мышления.

Интеграция теории и практики составляла важный методологический принцип подготовки специалистов. Специфика керамического дизайна требовала сочетания материаловедения, технологических дисциплин, композиции и истории искусства с постоянной практикой в мастерских и лабораториях. Учебные планы включали такие базовые курсы как формообразование, декор, технология керамики, история керамического искусства. Они сочетались с экспериментальными занятиями и производственными стажировками. Такая структура формировала непрерывную цепочку «теоретическое знание – практическая верификация», обеспечивая глубокое усвоение художественных и технологических основ.

Еще одним важным методологическим аспектом подготовки современных специалистов стало развитие проектно-ориентированного обучения, основанного на взаимодействии образовательной среды, индустрии и научных исследований. В рамках курсов керамического дизайна важная роль принадлежала анализу рынка, разработке концепции, моделированию, проектированию и изготовлению изделия. Сотрудничество с керамическими предприятиями обеспечивало возможность работы в условиях реального производственного цикла и проверки жизнеспособности проектных решений. Такой подход усиливал прикладной характер подготовки, формируя современную дизайнерскую компетентность.

В традиционной области керамического искусства существенное значение сохраняют полевые исследования и изучение ремесленного наследия. Сотрудничество с центрами традиционного керамического производства, прежде всего, с Цзиндэжэнем, предоставляет студентам доступ к исконной, аутентичной среде ремесленного труда. Освоение ручных технологий формования, подготовки сырья, глазурования и обжига способствует глубокому пониманию региональной материальной культуры и исторически сложившихся художественных принципов,

что играет важную роль в формировании индивидуального пластического языка будущего мастера-керамиста.

В рамках модернистских и актуальных направлений керамики развивается эвристическая и индивидуализированная модель художественного обучения, ориентированная на освоение современных художественных концепций, экспериментальное изучение свойств материала и развитие способностей к авторскому выражению. Такая педагогическая стратегия направлена на формирование независимого творческого мышления, междисциплинарную ориентацию и серьезную искусствоведческую подготовку.

Значительное внимание уделяется межкультурным формам практического обучения: мастер-классам зарубежных художников, участию студентов в международных симпозиумах и выставочных проектах. Эти форматы расширяют профессиональный кругозор, углубляют понимание мировых тенденций в искусстве и развивают навыки взаимодействия в глобальном художественном контексте.

Завершает систему методов преподавания создание учебно-методической базы, основанной на многолетней педагогической работе кафедры керамики. На протяжении последних десятилетий были подготовлены и опубликованы фундаментальные учебники и пособия по керамическому искусству и дизайну, среди которых труды Ян Юншаня, Чэнь Цзиньхуа, Чжэн Нина, Ли Чжэна, Бай Мина, Цю Гэна и др. исследователей [111; 128; 176 ;189; 193; 201; 202]. Эти издания используются как в Академии искусств Цинхуа, так и в других вузах Китая, формируя модель «учебник – обучение – исследование», обеспечивающую преемственность и системность профессиональной подготовки.

Таким образом, сформированная в Академии искусств Университета Цинхуа многоуровневая методологическая система включает обучение малых групп студентов в мастерских, интеграцию теории и практики, проектно-ориентированную подготовку, полевые исследования, эвристические методы, международный образовательный обмен и развитую учебно-методическую базу. Такая система подготовки кадров представляет собой важный этап в

институционализации современного художественного образования в области керамики в Китае и способствует дальнейшему развитию китайского керамического искусства в условиях глобализирующейся культурной среды.

Принципы современного керамического образования находят своё отражение в ряде знаковых проектов, демонстрирующих практическую реализацию описанных образовательных установок и их связь с задачами государственного художественного строительства. Одним из классических примеров такого проекта является проектирование «государственного обеденного фарфора начала КНР» (ил. 3.1). В первые годы после образования Китайской Народной Республики государственные приемы не имели специально разработанной национальной посуды. На официальных церемониях, где преобладал западный формат банкетов, использовались различные гостиничные сервизы; при подаче китайской кухни применялась утварь, стилистически восходившая к дворцовым образцам эпохи династии Цин. Однако ни западный, ни архаично-традиционный варианты сервизов не могли адекватно отражать образ Нового Китая.

В связи с этим заместитель председателя Административного совета и одновременно председатель Центрального комитета по делам образования Го Можо выдвинул следующее предложение: «Китай – страна фарфора. После основания Нового Китая необходимо ярко отражать дух новой эпохи, обобщать лучшие исторические достижения и создавать государственный фарфор и подарочный фарфор Нового Китая» [177, с. 14; 183, с. 21]. Го Можо рекомендовал центральному правительству организовать подготовку и производство «государственного обеденного фарфора начала КНР» для использования на государственных торжествах. Эта инициатива получила поддержку и одобрение со стороны премьер-министра Чжоу Эньлая.

В октябре 1952 г. был создан Комитет по проектированию «государственного обеденного фарфора начала КНР». В декабре, с целью обеспечения исполнения назначенных сроков проектирования и обжига сервиза, Министерство легкой промышленности официально назначило Чжу Даляня,

который ранее занимался исследованием цзиндэчжэньских печей и изучением традиционного производства, ответственным за художественное проектирование «государственного обеденного фарфора начала КНР». В конце 1952 г. уже были утверждены проекты китайской столовой посуды с орнаментом «цинхуа доуцай» (青花斗彩 – традиционная техника фарфоровой росписи, сочетающая подглазурную синюю роспись и надглазурную полихромную), а также сервизы для подачи блюд западной кухни с росписью «цинхуа» (青花 – подглазурная кобальтовая роспись). Производство налажено в Цзиндэчжэне серийным способом.

Для обеспечения четкости и стандартизации декоративных эскизов из Пекинского кооператива по производству традиционной живописи были приглашены известные мастера гунби (工笔, традиционная китайская техника тонкой линейной живописи с детальной прорисовкой) – Чэнь Дачжан, Мэнь Юнхуа, Вэн Чжэньцин и др. Они выполняли прорисовку и подготовку образцов. Министерство культуры также передало из собрания Музея Гугун ряд керамических произведений эпох Канси, Юнчжэна и Цяньлуна для их изучения как эталонов качества. Впоследствии эти предметы остались на факультете прикладного искусства и стали важной частью коллекции, ныне принадлежащей Академии изящных искусств Университета Цинхуа.

В марте 1953 г. с целью оптимизации работы был создан Цзиндэчжэньский филиал Комитета по изготовлению «государственного обеденного фарфора начала КНР». Чтобы обеспечить соответствие готовых изделий проектным образцам, летом 1953 г. Чжу Далянь, Гао Чжуан, Чжэн Кэ и Мэй Цзяньин вместе с четырьмя студентами прибыли в Цзиндэчжэнь для проведения опытного производства. Изготовление фарфора осуществлялось вручную в тридцати-сорока мастерских, в каждой из которых работало около десяти специалистов-ремесленников. Вся декоративная роспись выполнялась исключительно вручную. Орнаментальные элементы были специально упрощены и размещены таким образом, чтобы находиться в параметрах, удобных для стабильного ручного воспроизведения.

В сентябре 1953 г. комплекты китайской и западной столовой посуды были изготовлены в цзиндэчжэньских мастерских методом ручного серийного обжига. Лучшие образцы из этой партии отбирались и утверждались в качестве официальной посуды для государственных банкетов.

Еще одним примером эффективности сложившейся методологии подготовки специалистов в области керамического производства может служить работа над керамическими настенными панно Пекинского столичного аэропорта.

Создание ансамбля настенных росписей Пекинского аэропорта в 1979 г. стало одним из значимых проектов государственного публичного искусства в начальный период политики реформ и открытости. В рамках этого проекта именно керамика стала знаковым материалом, придавшим работе оригинальность и узнаваемость. В процессе подготовки настенных росписей Центральная академия прикладного искусства привлекла к сотрудничеству традиционные центры художественного производства, в том числе Цзиндэчжэньский фарфоровый завод и центры керамического производства типа Цычжоу, где художники и мастера-ремесленники совместно работали над созданием произведений для современного архитектурного пространства.

Керамические настенные композиции стали важной частью общего художественного оформления аэропорта. Опираясь на традиционные технологические подходы, авторы стремились к их актуализации в контексте современной художественной выразительности. Путем применения керамической плитки, рельефных и гравированных керамических панелей традиционные материалы были интегрированы в архитектурную среду крупного общественного объекта, продемонстрировав свой выразительный потенциал и адаптивность к современным условиям.

Среди созданных произведений особое значение имела работа Чжу Даляня «Песнь леса» (ил. 2.11), выполненная в технике росписи по цзиндэчжэньской керамической плитке. В этом произведении нашли переосмысление конкретные традиционные декоративные приёмы: волны и листья банана прорисованы тонкой линейной графикой; цветы и птицы выполнены в более мягкой живописной

манере, а стволы деревьев и изображение неба окрашены плотным цветом. Такая комбинация подчёркивала различие художественных подходов и усиливала фактурную выразительность панно.

Не менее значима работа Чжан Гофаня «Народные танцы» (ил. 3.2), созданная с применением гравированных керамических панелей, выполненных в традиции керамики типа Цычжоу. Работа Чжан Гофаня отличается сочетанием рельефа и линейной графики, подчеркивающей связь произведения с народным художественным наследием. Кроме того, в ряде других панно использовались керамические панели как основной или вспомогательный художественный материал, благодаря чему был расширен диапазон выразительных средств произведений настенной керамики.

Практика создания керамических настенных панно в Пекинском аэропорту отражает институционализацию подготовки специалистов в области искусств конца 1970-х гг. и стремление китайского художественного сообщества к модернизации традиционных ремесел. Как уже отмечалось, такой опыт не только обогатил материально-технический арсенал современной китайской настенной живописи, но и заложил важные предпосылки для дальнейшего развития декоративного искусства в общественной архитектурной среде.

Переходя от анализа образовательных аспектов, определивших профессионализацию современного керамического искусства, необходимо рассмотреть и вторую составляющую его развития – коммерческую и рыночную сферу. Именно она задает механизмы циркуляции художественной продукции, формирует представление о цене изделия и определяет экономические условия, в которых функционирует современная керамика. В совокупности эти процессы позволяют проследить, каким образом результаты академической подготовки получают институциональное признание и адаптируются к среде внутреннего и внешнего рынка.

Согласно данным мирового рынка аукционных продаж произведений искусства, в 2024 г. среди десяти наиболее активных стран первое место с объёмом продаж 3,8 млрд долларов заняли США. Китай занял второе место с

объёмом продаж 1,8 млрд долларов, опередив Францию (732 млн), Германию (341 млн) и Японию (120 млн) [167, с. 20]. Такая структура демонстрирует, что Китай проявляет себя не только как мощный центр художественного творчества, но и как важный участник глобальной системы обращения художественного капитала и коллекционного инвестирования.

Будучи основным механизмом торговли и ценообразования на художественном рынке, аукционы остаются важнейшим средством оценки произведений керамического искусства. Особое место среди таких произведений занимают изделия императорских мастерских, отличающиеся высокой исторической и художественной значимостью. Так, в 2017 г. на аукционе Christie's Hong Kong фарфоровая ваза с крышкой «Сосуд с рыбами в водоеме» эпохи Цзяцзин (1522–1566) была продана за 213,85 млн гонконгских долларов (около 21 млн фунтов стерлингов), став знаковым примером продаж многоцветного фарфора Мин (ил. 3.3). Изделие, украшенное росписью из водных растений, лотосов и рыб, символизирует изобилие и процветание. Его насыщенные цвета и тонкая роспись отражают высочайший уровень мастерства императорских мастерских Цзиндэжэня. Аналогичные экземпляры хранятся в Эрмитаже (Россия, г. Санкт-Петербург) и Музее Гугун (КНР, г. Пекин), что также подтверждает их исключительную историческую и художественную ценность. Рекордная цена свидетельствует о растущем интересе международного рынка к древнекитайской керамике и её инвестиционном потенциале.

В связи с интересом коллекционеров к древней керамике постепенно формируется рынок современного керамического искусства. С начала XXI в. на художественных аукционах всё чаще появляются работы выдающихся мастеров, сочетающих традиционные технологии и индивидуальные авторские стили. Среди них произведения следующих мастеров.

– Дай Жунхуа (戴荣华, 1940–2017) – мастера народных художественных промыслов Китая; известного работами в техниках и гамме «розового семейства» (粉彩), надглазурной полихромной росписи (五彩) и цинхуа (青花, синего подглазурного кобальта).

Фарфоровая ваза Дай Жунхуа «Изображение поздравления с долголетием» (祝寿图·古彩瓷瓶), созданная в 1988 г., была продана в 2016 г. на Международном аукционе художественной керамики в Цзиндэчжэне за 2,07 млн юаней (около 23,8 млн рублей) (ил. 3.4).

– Чжан Сунмао (张松茂, род. 1934) в 1954 г. поступившего в Научно-исследовательский институт керамики Министерства лёгкой промышленности Китая; в 1988 г. удостоенного звания мастера народных художественных промыслов Китая.

Фарфоровая ваза Чжан Сунмао «Молодой лесовод» (粉彩青年造林瓶), расписанная в гамме «розового семейства», продана в 2021 г. на осеннем аукционе Poly Beijing за 2,99 млн юаней (около 34,4 млн рублей) (ил. 3.5).

– Бай Мин (白明, род. 1965) – заведующий кафедрой керамики Академии искусств Университета Цинхуа и мастер народных художественных промыслов Китая.

Работа Бай Мина «Голубые горы и сострадание» (青山仁爱青花箭筒) была продана в 2013 г. на весеннем аукционе China Guardian за 1,61 млн юаней (около 18,5 млн рублей) (ил. 3.6).

– Чжу Леген (朱乐耕, род. 1952) – мастер народных художественных промыслов Китая. Его серия керамических скульптур «Китайский бык» (中国牛) продана в 2013 г. на аукционе Poly Beijing за 3,68 млн юаней (около 42,3 млн рублей) (ил. 3.7).

– Ван Силян (王锡良, 1922–2023), будучи мастером народных художественных промыслов Китая, стал первым лауреатом национальной премии «За пожизненные заслуги в области китайского декоративно-прикладного искусства». Его фарфоровое панно «Предисловие к сочинению Ланьтина» (粉彩兰亭集序图瓷板) продано в 2018 г. на осеннем аукционе Council Beijing за 4,08 млн юаней (около 47,0 млн рублей) (ил. 3.8).

– Гу Цзинчжоу (顾景舟, 1915–1996) – один из самых знаменитых и узнаваемых мастеров современного искусства исиньской (цзыша, 紫砂) керамики.

Его чайный сервиз из десяти предметов «Белка и виноград» (松鼠葡萄十头套组茶具), созданный в 1959 г., продан в 2015 г. на аукционе Dongzheng Beijing за 89,6 млн юаней (около 1,03 млрд рублей), что стало рекордной ценой на произведения Гу Цзинчжоу (ил. 3.9).

Все эти данные показывают высокий художественный и коллекционный потенциал современного китайского керамического искусства, занявшего устойчивое место в международной системе арт-рынка.

В целом, в последние годы рынок современного китайского керамического искусства демонстрирует устойчивый рост и структурное обновление. Согласно отчёту Института промышленной аналитики Zhongyuan Puhua «Прогноз развития рынка художественной керамики Китая 2025–2030 гг.», к 2025 г. общий объём рынка должен будет достигнуть 120 млрд юаней, то есть увеличиться на 8,5 %, при этом около 40 % придётся на художественную керамику [123, с. 3]. Отметим, что на момент подготовки диссертации итоговый отчёт за 2025 г. Институтом промышленной аналитики ещё не был опубликован, поэтому сопоставить прогнозы и реальные данные пока не представляется возможным.

В настоящее время крупнейшим центром керамического искусства Китая и мира остается Цзиндэчжэнь, обладающий богатейшим культурным наследием и развитой творческой экосистемой: так, в 2024 г. объём производства керамической отрасли региона составил 93,9 млрд юаней; насчитывалось более 45 тысяч специалистов, из них свыше 200 мастеров государственного уровня [123, с. 20].

Дэхуа, специализирующийся на продажах художественной керамики, в 2024 г. показал объём производства 66,3 млрд юаней, объединив более 4500 предприятий, на долю которых приходится около 60 % национального экспорта художественной керамики.

В контексте трансформации указанной макроструктуры современная керамическая индустрия Цзиндэчжэня приобретает особое значение при анализе процессов модернизации керамического искусства. По мере устойчивого притока молодых художников и ремесленников, сформировавших особое творческое сообщество, известное как «цзинпяо», институционализации городского

культурно-креативного сектора и усиления медиакоммуникаций, которые сконцентрированы в социальных сетях, в Цзиндэчжэне сформировалась многоуровневая продуктовая система, ядром которой выступают сувенирная продукция, дизайнерские и культурно-творческие изделия («художественные деривативы») и независимое авторское творчество. Коммерческая модель данной системы описывается через совокупность параметров: типологию продукции, масштабы реализации и структуру потребительских групп.

По своей продуктовой структуре современная сувенирная керамика Цзиндэчжэня демонстрирует трёхуровневую модель. Так, к продуктам первого уровня относятся массовые и низкобюджетные изделия утилитарно-декоративного назначения, такие как фарфоровые блюда с цинхуа-росписью, упрощенные орнаментальные чашки и тарелки, миниатюрные подставки для благовоний и подвесные элементы из цветных глазурей. Выполняющие развлекательные функции, они ориентированы на быстрое потребление.

К продукции второго уровня относятся работы среднего ценового сегмента, включающие креативные и IP-ориентированные дизайнерские изделия, в том числе продукцию по мотивам популярных культурных образов: серии, созданные по мотивам музейных экспонатов (например, линейка изделий, основанная на образе «утки-курильницы». (ил. 3.10а, 3.10б), а также совместные проекты художников, включающие авторские росписи на посуде. Эта категория рыночного керамического продукта демонстрирует механизмы культурной реинтерпретации традиций в современных визуальных кодах.

К товарам третьего уровня относятся высокобюджетные, лимитированные художественные сувениры и коллекционные изделия: экспериментальные работы с глазурями, авторская пластика, керамические живописные панно и др.

«Пирамидальная» структура производимого продукта обеспечивает охват рынка от массового туристического спроса до профессионального коллекционирования.

Следует отметить, что и образ покупателей керамических сувениров Цзиндэчжэня также перекликается с описанной выше трехуровневой моделью производимых товаров.

Во-первых, среди покупателей достаточно высок процент краткосрочных потребителей-туристов, преимущественно молодых людей, посещающих Китай или же оказавшихся в историческом центре керамического производства.

Во-вторых, работы приобретают длительно пребывающие в городе представители художественных и креативных профессий, включая студентов творческих специальностей, художников и дизайнеров.

Наконец, есть и покупатели из группы профессиональных коллекционеров, среди которых – представители отечественных и зарубежных музейных институций, галерей, бренд-байеров. Взаимодействие этих покупательских групп формирует многомерную модель спроса, в рамках которой сувенирная продукция выходит за пределы категории только туристического товара и превращается в точку пересечения креативных индустрий, образовательной среды и профессионального художественного рынка.

Что касается масштабов реализации произведенных керамических изделий, то наблюдается стремительный рост потребления сувенирной продукции. Так, в культурно-креативном квартале Таосичуань суточный оборот одного лишь центра прямых трансляций достигает многомиллионных показателей, а сезонные ярмарки (например, весенняя и осенняя) обеспечивают реализацию десятков тысяч единиц продукции всего за несколько дней. Годовой туристический поток, превысивший десятиллионный рубеж, формирует устойчивый режим «избыточного спроса». Более 60 тысяч городских мастерских образуют распределённую производственную сеть с совокупным выпуском, измеряемым миллионами изделий в год. При этом расширение рынка осуществляется через комбинированную модель «офлайн-розница – онлайн-трансляции – IP-лицензирование», что превращает сувенирную продукцию в важный медиатор городского брендинга и культурной коммуникации [240].

Таким образом, от императорских печей древности до современных творческих мастерских, от международных аукционов до промышленных кластеров — китайское керамическое искусство переживает трансформацию от ремесленного промысла, ставшего культурным наследием, до современной индустрии, когда из предмета исключительно исторического коллекционирования произведения китайского керамического искусства переходят в категорию изделий, высоко котирующихся на глобальном арт-рынке.

На фоне этих долгосрочных преобразований становится очевидным, что внутренние механизмы развития керамического искусства определяются взаимодействием двух ключевых сфер. Образовательная и коммерческо-рыночная системы не существуют независимо друг от друга; они структурно взаимосвязаны и влияют на развитие современного керамического искусства.

С одной стороны, образовательная система обеспечивает рынок концепциями, технологиями и кадрами. Современное керамическое образование методологически акцентирует внимание студентов на изучении материалов, экспериментах с формой, художественной истории и междисциплинарных навыках. Это не только расширяет выразительные возможности керамики, но и формирует эстетические стандарты рынка в отношении «художественной керамики». Признание современных художников-керамистов на аукционах во многом является результатом долгосрочной поддержки их творческих концепций и профессиональной подготовки в рамках академической системы.

С другой стороны, коммерческо-рыночная система влияет на структуру образования и направления творчества. С расширением разнообразия рыночного спроса и увеличением интереса коллекционеров к инновационным произведениям университеты открывают курсы, посвященные работе с нестандартными материалами междисциплинарной керамики, а также обучают работе в медиапространстве (в первую очередь, самопрезентации в «новых медиа» — блогах, социальных сетях и т. д.), чтобы адаптироваться к изменениям в промышленной структуре. Масштабные промышленные сети в таких регионах, как Цзиндэчжэнь, привлекают студентов и молодых художников к практической

деятельности и становятся важной платформой для учебных экспериментов, организации мастерских и резиденций.

Ключевым является то, что под влиянием рыночных и коммерческих факторов керамическое искусство постепенно переходит от традиционной парадигмы «ремесло – дизайн – искусство» к комплексной структуре «культурный продукт – креативная индустрия – художественный капитал». Образование предоставляет творческие навыки, рынок – социальную динамику; вместе они формируют логику функционирования современного керамического искусства.

Таким образом, развитие современного китайского керамического искусства зависит как от знаний, методов и дисциплинарной структуры, сформированных системой современного образования середины XX в., так и от расширения глобального художественного рынка, промышленного капитала и культурного потребления в XXI в. Образовательная система закладывает профессиональную основу керамического искусства, а коммерческо-рыночная система обеспечивает оценку изделий, формирует каналы распространения и платформы для продвижения индустрии. Взаимодействие этих двух аспектов позволяет керамическому искусству достигать нового баланса между исторической традицией, культурными инновациями и рыночными механизмами, обеспечивая ему новую роль и значение в глобальной художественной системе.

3.2. Влияние авторского искусства на современную китайскую керамику

Появление на карте мира Китайской Народной Республики (1949) открыло новую эпоху в истории Поднебесной. Восстановление производства и рост механизации в масштабах государства стали первыми шагами в промышленном производстве керамики (ил. 3.11, 3.12). В период 1960–1970-х гг. на фоне промышленных и технологических инноваций, а также реорганизации производства наблюдались постоянный рост объемов производимых изделий (ил. 3.13, 3.14) и увеличение разнообразия видов керамической продукции [125, с. 9]. На всех этапах развития промышленного производства в Китае важно было сохранять связь между новыми технологиями и ремесленными традициями, при

этом усиление личностного начала в социокультурном пространстве определяло специфику продолжающейся модернизации. В связи с этим представляется важным заострить внимание на влиянии на современную китайскую керамику авторского искусства.

В 1980-е гг. во всем мире глобальные технологические достижения, растущий интерес к дизайну и акцент на функциональном подходе привели к глубоким изменениям в дизайне промышленной керамики. Новые теории и тенденции постепенно распространились и в КНР, оказав закономерное влияние на производство керамики. (ил. 3.15). Однако в этом случае оказался необходимым творческий подход как к организации производства, так и к созданию художественных образов – с учетом традиций и истинного обновления, а не слепого копирования чуждых культурных образцов. В этом контексте задача исследователей состояла в адекватном анализе процесса развития производства керамики в Китае, отслеживании достижений и недостатков и в осмыслении возможных препятствий и перспектив.

Внедрение передовых технологий, таких как компьютерное проектирование и литье под давлением, позволило значительно расширить применение современных методов, а именно формовки с использованием положительных форм. Введение подобных технологий способствовало повышению точности и вариативности дизайна и оказало благотворное влияние на весь процесс современного промышленного производства керамики.

Однако при этом нельзя не выделить ряд недостатков таких методов. Это:

1. Неравномерное качество выпускаемой продукции, а также жесткая конкуренция на рынке, приводящая к снижению цен и, вследствие этого, падению прибыли предприятий.

2. В ряде случаев – низкая общая эффективность производства, высокие издержки и отставание от современных стандартов поточного производства.

3. Неравномерное технологическое оснащение предприятий, низкий уровень автоматизации промежуточных процессов, негативно влияющий на производительность труда.

4. Использование устаревших традиционных гипсовых форм и технологий формования, снижающих качество продукции и ограничивающих возможности автоматизации производства.

5. Высокий уровень энергопотребления в керамической промышленности, особенно заметный на этапах формования и обжига продукции.

Неоднократно отмечалась необходимость совершенствования сферы керамического производства. [131, с. 21; 178, с. 25]. Начиная с 1980-х гг., китайский дизайн в области керамики под влиянием западноевропейских дизайнерских идей акцентировал внимание на практичности и эргономике [26], подчеркивая важность сочетания в продукте функциональности и эстетики [180, с. 43; 197, с. 75], хотя, возможно, такой подход и не позволял в полной мере выдерживать «национальную линию». Ориентация на западные образцы и тенденции играла положительную роль в аспекте рыночной конкуренции, однако владельцы предприятий должны были понимать, что едва ли «в западном духе» можно сделать лучше, чем на Западе. Именно поэтому в современном керамическом дизайне Китая вновь возник вопрос соотношения национальных традиций гончарного ремесла и авторского искусства.

В 1990-е гг. китайская керамическая промышленность пережила очередной переходный период. Инновационное применение отходов производства и шлаков привело к прорыву в области производства керамических материалов: разработанная высококачественная белая глина стала идеальным сырьем для изготовления высококласной посуды и декоративной керамики [134; 136, с. 39]. Применение специального технического оборудования для отбора и обработки сырья, а также комплексное использование отходов позволили снизить температуру обжига заготовок и улучшить их технологические свойства [192, с. 10; 199, с. 37].

Именно в описываемый период в Китае была успешно разработана керамика с силитовым голубым глазурированием, представляющая собой новый вид голубого глазурирования. В данном процессе произошла замена смеси SiO_2 и CaO на инновационный силит, что позволило получить очень гладкую и чистую

поверхность глазури [117, с. 32]. Новые изделия (высокотемпературные глазурированные бутылки, особый тип тонкостенных чашек, керамические панно и т.д.) были созданы и в области декорирования.

Одновременно совершенствовались технологии формовки керамических изделий: внедрялись вращающиеся пресс-формовочные машины для производства крупных изделий. Во многих случаях такое оборудование могло заменить ручную лепку. Были внедрены также производственные линии для прокатки форм и создания шаблонов, что значительно повысило эффективность производства.

Значительные успехи достигались также в области технологии обжига. Они были связаны с внедрением передовых обжиговых установок, включая новые типы туннельных печей, способных обжигать изделия с различными температурными кривыми. Это обеспечивало быстрое нагревание, равномерную температуру, гибкость в управлении, стабильный процесс обжига и удобство зарядки при минимальной интенсивности человеческого вмешательства.

Следует отметить, что ближе к 2000 г. в Китае все отчетливее сознавалась необходимость защиты окружающей среды и сохранения национальных традиций керамического искусства [136, с. 37]. В связи с этим делался акцент на развитии традиционного ручного производства керамики и оказывалась соответствующая поддержка центрам такого производства. Таким образом, опираясь на научно-технологические достижения и национальные традиции, Китай сформировал промышленную структуру керамического производства с ключевыми продуктами, представленными высококачественной посудой и декоративно-художественными изделиями [197, с. 71]. Основными направлениями развития отрасли становились производство предметов повседневного потребления, а также керамическая сантехника и ряд других продуктов.

Несмотря на долгую историю традиционного дизайна китайских керамических изделий, он остается ограниченным традиционными методами проектирования и часто выражается через конструктивные итерации существующих продуктов. Однако это не исключает возможности для проявления творчества на данной основе. Современный дизайн, будучи основанным на

множественной комбинаторике, вовсе не гарантирует проявления творчества, которое должно основываться на подлинно гуманистических ценностях, глубоком восприятии образа и эпохи. Использование технических средств потенциально может усилить гуманистический дисбаланс. Поэтому в современном контексте важно серьезно подходить к балансу между оригинальностью, экспериментом, использованием технологий, заимствованиями, концепциями и эстетической сущностью керамических изделий.

Прежде чем говорить об эстетической сущности промышленных керамических изделий в Поднебесной, стоит уделить внимание технологическим аспектам, без которых невозможно адекватно описать образы в дизайне.

В настоящее время китайская керамическая промышленность в целом продолжает активно внедрять инновации в области технологий и производственных процессов, благодаря чему повышается её конкурентоспособность на рынке. Технологии обжига включают модернизацию печных камер с использованием новых видов топлива, таких как коксовый и сжиженный газ, что значительно повышает уровень безопасности производства. Современные производственные технологии также связаны с применением 3D-печати, позволяющей удовлетворить растущий рыночный спрос на мелкосерийные и персонализированные изделия.

Если говорить о декорировании, то уже разработаны среднетемпературные глазури, не содержащие свинца и кадмия, устойчивые к трению и микроволновому излучению. Рассматривая особенности современного дизайна в производстве китайской керамики, следует отметить, что применение CAD-программ значительно повысило эффективность разработки и производства изделий. В то же время, важно отметить, что в контексте внимания к экологии, культуре и национальным традициям, проверенным веками, необходимо сохранять высокие стандарты китайского гончарного искусства. Об этом же свидетельствуют традиционные ценности китайского менталитета – тяга к утонченности, терпеливость и стремление к всеобщей гармонии. Одним из способов это сделать является защита традиционных ремесленных технологий,

что, в частности, проявляется в тенденции «контроля» за этапами производства со стороны опытных мастеров.

Перечисленные факторы, безусловно, налагают особую ответственность на дизайнеров, от которых требуется высокий культурный и художественный уровень работы, способность сочетать знания современных методов проектирования, новых материалов и развивающихся технологий. Кроме того, в условиях современного рынка, творчество должно эффективно сочетаться с экономической и технологической целесообразностью.

Цифровые технологии декорирования значительно упростили и, в хорошем смысле, усовершенствовали производство «повседневной» керамики. Традиционные методы декорирования, основанные на использовании специальной бумаги и ручной росписи, в последние годы постепенно стали уступать место новой технологии переноса изображения – тампонной печати. Благодаря возможности современных цифровых технологий, можно обеспечить необходимую тонкость и образность произведений, соотнося их в нужной степени с национальными традициями. При разработке изделий широкого потребления также возникает возможность обращения к авторскому искусству.

Чисто технически механизм переноса изображения выглядит как использование силиконовой головки для передачи изображения со стальной пластины на керамическую заготовку, что обеспечивает высокую четкость рисунка и повышенную производительность (ил. 3.16), способствуя при этом созданию высокохудожественного уровня керамических изделий.

Технология струйной печати – как новый метод печати в керамике – реализует процесс без контакта, без давления и без использования печатных форм (ил. 3.17). Просто вводя информацию из компьютера в принтер струйной печати, можно получить изображение на керамических изделиях. Такой метод также соотносится с концепцией цифрового искусства, когда современные программируемые технологии становятся особым инструментом художественного мышления, отвечающим эстетическим потребностям современного общества [109, с. 87].

В отличие от технологии переноса изображения, технология струйной печати изменяет способ контакта между печатным инструментом и керамическим изделием. Эффект печати достигается через распыление красящего материала, что позволяет создавать дизайн с многомерным, объемным эффектом, делая керамические изделия более выразительными. Это означает новый этап в развитии декорирования керамики, возможности которого (как и других современных технологий) еще далеко не исчерпаны.

Струйная печать не только в короткие сроки решает задачи нанесения персонализированных изображений, но и способствует быстрому воплощению даже самых сложных художественных решений, помогая реализовать «разностилевые» тенденции современной культуры и удовлетворять потребности самых разных категорий покупателей из разных стран и с различным бюджетом.

Продукция, полученная методом струйной печати, практически не уступает по четкости и разрешению изображений традиционным методам и не имеет ограничений по размерам. Технология струйной печати объединяет передовые достижения в области электроники, разработки специализированных чернил, механического синтеза дизайнерских рисунков и станков ЧПУ, что позволяет гибко обрабатывать заказы различных объемов и типов. Внедрение такой технологии, с одной стороны, снижает затраты на создание макетов, производство и другие процессы, а с другой стороны, увеличивает общую производительность, значительно сокращая сроки производства. Кроме того, она снижает транспортные расходы и устраняет недостатки, связанные с гравировкой и тестовыми образцами [113, с. 41]. Дизайнер, работающий в области промышленной керамики, безусловно, должен обладать глубокими знаниями в области струйной печати и отслеживать инновации в этой сфере, чтобы его работы были совершенными и соответствовали запросам конечного потребителя.

Благодаря внедрению «цифрового декорирования», можно создавать на керамических изделиях разнообразные пейзажные, флористические и анималистические изображения. При этом противоречий между довольно близкими к традиционным в Китае изображениям, наносимым

высокотехнологичными способами, использованными в традиционном искусстве, практически не наблюдается. Такие тенденции говорят о сочетании древности и современности, традиций и технологий, а также о равнодушии современных китайцев к эстетике, которую они формировали с давних времен.

В то же время развитие Промышленного Интернета вещей (Industrial Internet of Things, IIoT) открывает новые возможности для керамической отрасли. Профессор Цзиндэчжэньского керамического университета Ху Линьрун (胡林荣), выступив с основным докладом на мероприятии «Китайская керамическая столица – Фэнси», посвятил свою речь исследовательскому обмену между производством и образованием, подчеркнув важность дальнейшей модернизации и трансформации керамической промышленности [237]. На Всемирном конгрессе по промышленному интернету COSMOPlat (инициатива компании Haier в области Промышленного Интернета вещей) в 2019 г. было заключено соглашение с компанией Tangshan Longlv Ceramics Co., Ltd. о совместной работе по продвижению такой отрасли как керамика народного потребления [233]. Сотрудничество направлено на повышение информированности специалистов, а также на централизованное управление проектом Longlv на базе автоматизации и цифрового дизайна с целью создания первого керамического завода «полного» цикла в рамках концепции Промышленности 4.0, на котором будет производиться керамическая продукция народного потребления. Подобные масштабные суперсовременные проекты, безусловно, способствуют развитию технологий и производства и укреплению национальной экономики, политики и культуры.

Компания Jingdezhen Yishan Ceramics Co., Ltd. также создала интеллектуальный завод в рамках концепции Промышленности 4.0, становясь лидером в развитии отрасли промышленной керамики (ил. 3.18а, б, в, г). Компания внедряет передовые технологии, оборудование, процессы и программное обеспечение для производства керамики от компании SAMA из Германии и других производителей.

Опыт западного производства оказал влияние не только на образный строй современного дизайна в Китае, но и на само воплощение этих образов [144, с. 91]. При этом современным художникам-керамистам важно помнить о гуманистической составляющей, связанной с богатой национальной культурой Китая, и стремиться к тонкому, действительно, творческому соединению современных технологий и западных мировых трендов с развитием культурных традиций своей страны и её позитивным влиянием на мировое сообщество.

Не менее важным является использование трехмерных технологий в дизайне. Компьютерный промышленный дизайн (CAID) в настоящее время играет ключевую роль в керамическом производстве Китая. CAID (Computer-Aided Industrial Design) – метод, использующий компьютерные технологии для поддержки промышленного дизайна. Он включает ряд программных инструментов и технологий, помогающим дизайнерам в проектировании, моделировании и анализе продуктов. В дизайне керамики в рамках промышленного производства CAID предоставляет мощные инструменты, делая процесс проектирования более точным и гибким.

Генерация важных для дизайна трехмерных моделей осуществляется с использованием специализированного программного обеспечения, такого как Alias Design, SolidThinking, Rhino и других. Это не только сохраняет гибкость дизайнерского мышления, аналогичную ручному процессу подготовки модели, но и позволяет многократно изменять и восстанавливать создаваемые виртуальные модели. Данные возможности оказывают существенное влияние на мышление и художественное конструирование современных дизайнеров. Основным преимуществом метода трехмерного моделирования с помощью компьютера является высокая степень свободы художественного и конструкторского мышления. С использованием технологии CAID дизайнер может оказывать влияние на современных специалистов, быстро создавать модели керамической формы и в любое время вносить изменения в любых её частях.

Переход от «чистого» ручного труда к механизированному, а затем к современным методам CAID (Computer-Aided Industrial Design), сопровождается

эволюцией дизайна предметов повседневного использования. Технические средства в определённой степени могут влиять и на образное мышление автора. Применение САИД в качестве компьютерной поддержки промышленного дизайна, в частности, в области создания предметов повседневного использования, началось в 2000-е гг. До этого в данной сфере применялись ручные чертежи, эскизы, штампы для печати и другие традиционные средства художественной работы. Конечно, такой «механический» процесс (подобно более простому, существовавшему до него в течение столетий) имел свои особенности и преимущества, в том числе духовно-психологического характера. Более «медленные» творческие процессы, вероятно, способствовали более глубокому погружению в самую суть творчества и его связь с жизнью. Поэтому современные «технически мгновенные» процессы создания тех или иных предметов не должны затмевать гуманистическую составляющую жизни и творчества, иначе использование технологий утратит всякий смысл.

Возможность «быстрого» объемного моделирования решает проблему визуальных различий между плоскостными чертежами и объемной реальностью, что может снижать интенсивность и глубину воображения дизайнера. Однако это открывает огромные возможности, которые при правильном подходе могут значительно продвинуть область дизайна и смежных с ним дисциплин. В частности, стало гораздо проще сохранять формы, и, помимо прочего, использование определенных методов обработки гипса и серы значительно снизило загрязнение окружающей среды, что отвечает современному пониманию экологичности технических процессов.

САИД можно рассматривать как системный рабочий процесс для дизайна керамических предметов повседневного использования. Стиль таких предметов включает два основных аспекта: структурный и декоративный дизайн формы, то есть охватывает как плоскостной, так и объемный дизайн. Важную роль здесь играют сложные методы декорирования, такие как «наклейки» и роспись. Несмотря на то, что начальные этапы проектирования и создания эскиза «ручным методом» мало чем отличаются от методов САИД, очевидно, что последняя

технология, как минимум, позволяет использовать цифровые справочные файлы и Интернет для расширения творческого пространства дизайнера.

CAID повышает точность дизайнерского проектирования и последующего изготовления продукции. Компьютерное моделирование имеет преимущества в стандартизации, точности и легкости внесения изменений, с точностью до 0,001 мм. Такой дизайнерский проект выглядит реалистично, естественно, точно, а также отличается насыщенной цветовой гаммой. CAID позволяет быстро и наглядно показать окончательный результат обжига изделия значительно раньше, чем появится само изделие.

Тем не менее, думается, что для действительно глубокого и тонкого владения подобными компьютерными инструментами дизайнер должен пройти школу ручного рисования и проектирования, а также иметь широкий художественный и общекультурный кругозор. Только тогда отказ от «рутины» рисования и черчения в процессе проектирования приведет к максимальному эффекту. Интересно, что такой кругозор, связанный непосредственно с профессией и созданием моделей промышленных изделий, «подкрепляется» рисунками и фотоизображениями схожих изделий, форм и схем, которые хранятся как в самой программе, так и в Интернете. Таким образом, дизайнер, не теряя глубинного творческого подхода, с помощью инструментов CAID может обращаться к различным способам и вариантам создания формы и декорирования.

CAID-дизайн может легко и реалистично моделировать производственные процессы, декорирование, глазурирование и конечный вид изделия. Кроме того, он значительно снижает затраты на конструирование и производство. Соответствующие компьютерные программы способны существенно ускорять и обогащать процесс создания образных и функциональных решений в области керамических изделий.

Для наглядности приводём пример дизайна «Чайного сервиза с синим и цветным глазурным покрытием» (ил. 3.19а, б, в, г), демонстрирующий, как элементы традиционных ремесел могут быть скомбинированы с новой формой при помощи технологий CAID.

В контексте древней китайской керамической культуры чайные сервизы выступают не только как утилитарные предметы, но и как важные символы, знаки культурной системы. В условиях современных процессов «столкновения» культур такие символы могут подвергаться переосмыслению, однако нельзя допускать их полной утраты. Ответственность за это лежит не только на авторах ручных керамических изделий, но и на специалистах в области промышленного дизайна. Образно-эмоциональная сущность этих изделий должна отражать содержание национальной культуры, в том числе для иностранных покупателей, интересующихся Востоком. Ассоциации с древним культурным наследием должны гармонично сочетаться с современными культурными знаками и духом времени.

Предложенный выше дизайн чайного сервиза основывается на сочетании древних техник бело-голубого и цветного глазурования, что отсылает к традициям, хорошо известным представителям других культур. Такое сочетание, своего рода «игра стилями», свидетельствует о современном подходе, при этом важно, чтобы подход был реализован органично. В этом, без сомнения, помогает скорость и возможности современных программных продуктов для дизайнеров, которые позволяют воплощать «геометрический принцип» современного дизайна, отражающий «идею техницизма», скорость и ритм нового времени.

Сочетание явно современных элементов дизайна (при всей связи «геометрического принципа» с древним минимализмом и абстракционизмом китайской керамики, отражающих философское мировоззрение жителей Поднебесной) с традиционными образами бело-голубой и цветной керамики, при учете повышения функциональных характеристик, удобнее всего реализовывать именно с помощью современных программных продуктов.

Стоит отметить, что современный геометризм дизайна чайного сервиза, о котором идет речь, не подавляет, а, напротив, гармонично сочетается с традиционными образами, благодаря чему не воспринимается как упрощенный. Он может стать примером характерного для китайской культуры философского символизма, глубина понимания которого зависит от эмоционально-культурного

контекста и зрительского багажа знаний.

Цилиндрическая, коническая и другие геометрические формы в сочетании с многокомпонентностью сервиза, варьируются и уравнивают себя сами за счет изменений объемов, форм, направлений и относительного разнообразия использованных базовых геометрических фигур. В сочетании с бело-голубым орнаментом, поданным в несколько «технично-геометричном» (но достаточно простом) стиле и изменяющим свою тональную и объемную насыщенность, создается пространство для белого, что в итоге придает описанному геометризму эффект нежности и естественности.

Относительно небольшая (подчеркнуто овальная, более естественная) вставка цветного глазурования на стенке чайника, выполненная также достаточно просто, обогащает цветовой решение и эмоциональное восприятие сервиза. В плане более естественных, натуральных линий она гармонично сочетается с классическим изгибом носика чайника, который, в свою очередь, «противостоит» ручке как своеобразному апогею геометричности в этом комплексе предметов. Помимо прочего, такой ансамбль вызывает ассоциации с традиционными тростниковыми палочками.

Весь набор ассоциативно отсылает к восточным пиалам, что, в сочетании с другими своеобразными элементами напоминает как о предметах глубокой древности, так и о современных артефактах китайской культуры, расширяя контекст восприятия восточной культуры в целом.

Техника бело-голубого (сине-белого) фарфора знаменита своей элегантностью, символизирующей чистоту, красоту и утонченность образов. Техника цветной глазури добавляет яркие и красочные узоры, придавая изделиям дополнительное богатство и художественную выразительность.

Современные люди стремятся к высокому качеству жизни и эстетическому наслаждению в повседневности. Чайные сервизы, как важные предметы быта, нужные во время отдыха и обеспечивающие приятное времяпрепровождение, несут в себе ассоциации с культурой и историей, играя при этом декоративную и

утилитарную роль в современной жизни. Этот комплекс позволяет не забывать о культурных корнях и сохранять важные элементы традиции в быту.

Верхняя часть крышки чайника спроектирована для удобного открывания. Форма чайника имеет обтекаемый дизайн, а изгибы носика и ручки тщательно рассчитаны с учетом принципов эргономики, что обеспечивает комфорт, когда чайник держат в руке. С точки зрения функционального дизайна тщательно продуманы и вписаны в проект с учетом традиционных наработок длина и изгиб носика чайника (в традиционной керамике длина носика составляет от $\frac{1}{3}$ до $\frac{1}{2}$ высоты чайника, а угол изгиба – от 45 до 60 градусов). Такой дизайн позволяет контролировать поток и направление струи чая, предотвращая разбрызгивание, обеспечивая плавное наливание и предотвращая переливание. Конусообразная форма чайника помогает поддерживать температуру напитка и также предотвращает проливание. Это достигается благодаря тому, что конусообразный дизайн уменьшает тепловую конвекцию, а низкий центр тяжести увеличивает устойчивость, минимизируя вероятность случайного опрокидывания; к тому же, дно чайника выполнено из нескользящего материала. Материал чайника предполагается максимально легким, что облегчает его переноску и использование в чайной церемонии. Гладкая глазурированная поверхность делает чайный сервиз легким в обслуживании, обеспечивая долгосрочную гигиеничность и сохранение эстетичности.

Процесс работы над сервизом дизайнер начинает с создания эскиза – ручного рисунка, конкретизирующего дизайнерскую концепцию изделия. Эскиз включает в себя общую форму чайного сервиза, детали носика, крышки и ручки, что помогает определить основные формы и пропорции (ил. 3.19а). Далее с помощью программного обеспечения Rhino создаётся трехмерная модель, в которой корректируются размеры и формы изделия (ил. 3.19б). После этого с помощью программы KeyShot выполняется рендеринг (в переводе с английского, «визуализация») придающая чайнику реалистичный вид. Посредством программы KeyShot на этом этапе работы дизайнер мог выбирать подходящие материалы и текстуру, регулировать освещение и угол обзора. Возможности KeyShot позволяли

создавать наглядное изображение для последующего производства (ил. 3.19в, г). Таким образом, финальное изображение рендеринга с высокой точностью было способно отражать конечный продукт дизайна.

В процессе разработки дизайна технологии CAID значительно повышались эффективность и качество проекта на каждом этапе. С помощью программ Rhino и KeyShot художники-керамисты могли эффективно преобразовывать сложные художественные концепции в реальные коммерческие продукты, что не только оптимизировало производственный процесс, но и значительно улучшало визуальные и функциональные характеристики керамики.

Следуя современным тенденциям, CAID-дизайн требует от специалистов особого уровня подготовки. Они должны не только владеть основами теории и навыками дизайна, но и уметь грамотно использовать дизайнерские программы, разумно сочетая традиционные методы и цифровые технологии, а также умело балансировать между материалами, технологиями, производством и искусством. Это важно для правильного «сочетания» тенденций авторского искусства в области керамики и собственно дизайнерских разработок для промышленного производства.

Долгое время дизайн в области керамики ориентировался на практичность, однако чрезмерное стремление к удобству и снижению себестоимости могло приводить к пренебрежению эстетикой. Так произошло и с китайским рынком, где нестабильное качество продукции и заметное снижение ее цены, вызванное высокой конкуренцией, привели к проблемам с прибылью предприятий. Именно этот процесс привел к выявлению отмеченного выше недостаточного внимания к эстетическим аспектам при чрезмерном стремлении к функциональности. Следовательно, при проектировании необходимо уделить особое внимание тому как сохранять красоту традиций в новой дизайнерской парадигме и придавать ей современное звучание. Именно в контексте авторской керамики напрямую соединяются мировые тренды, западное влияние и национальные культурные элементы, узоры и формы в их особых комбинациях и интерпретациях.

В процессе создания такого взаимодействия важно учитывать исторические прецеденты. Например, в конце феодального периода в Китае мастера успешно сочетали элементы искусства Востока и Запада, что было заметно, на примере керамических изделий таких, как многоцветные вазы (ил. 3.20) из собрания Пекинского дворцового музея. Декорирование этих бутылок включает сцены земледелия с тщательной проработкой деталей, применением перспективы при изображении персонажей, что ближе к западному стилю изобразительного искусства. При этом своеобразие китайской росписи сохраняется. Обращение в современном творчестве к подобного рода образцам может служить для мастеров примером адекватного диалога культур на современном этапе.

Все указанные аспекты необходимо учитывать при создании изделий повседневного использования. Эстетизация быта обычного современного человека возлагает на дизайнера большую ответственность, поскольку воспитывает в потребителе, ценность традиций и уникальность авторского начала.

В Китае тенденции многогранного инновационного развития в области технологий раскроются в полной мере лишь тогда, когда возрастет интерес к истории культуры, к многообразным художественным формам как достижениям предыдущих эпох, причем не только в контексте национальной, но и мировой культуры, чему активно способствуют информатизация и глобализация. Этот интерес будет замечен, когда в центре внимания окажутся истинные потребности современного человека, его сложный эмоциональный мир. Здесь важна личность – как того, кто создает керамический продукт, так и того, кто его приобретает.

При создании мастером керамических изделий для современного человека немаловажно учитывать природную эстетику, отражающую естественную гармонию человека и окружающего мира.

Рассмотрим на конкретных примерах реализованных проектов с применением биокерамического дизайна, государственного обеденного фарфора и портативных чайных принадлежностей дизайнерские концепции, технологии производства, культурные подтексты и значимость этих достижений в развитии

отрасли, соотнося эти наблюдения с тенденциями в сфере авторского керамического искусства.

Биокерамический дизайн вдохновляет «концепция природности», сочетая её с современными технологиями [201, с. 169]. Можно сказать, что это творческий метод, ориентирующийся на естественность и стремление к созданию гармонии. Под влиянием гуманистических идеалов биодизайн ориентируется на сочетание традиций и современности, искусство и технологии, субъективного и объективного, индивида и массы. Этот подход выражает эстетику диалектического и материалистического сосуществования. Такой метод дизайна керамики широко используется в разных областях, соотносясь с некоторыми тенденциями авторского искусства. Для Китая, как для традиционной страны с гармоничной природной средой, идеи биодизайна оказались весьма актуальными. И все же нельзя не подчеркнуть, что биокерамический дизайн не стремится точно копировать природу и избегает излишней натуралистичности, поскольку искусство, особенно дизайнерское, нацелено на практическое использование предметов и, по определению, должно включать долю условности, пробуждая образное мышление человека. Следует отметить, что китайские дизайнеры в целом учитывают эти особенности биокерамического дизайна.

Так, набор, включающий чайник в форме панды (ил. 3.21), отличается интересным дизайнерским решением: идеи отражения природы действительно оживляют минималистичный дизайн, придавая ему черты экспрессионизма и даже абстракционизма, несмотря на конкретику игрового образа панды. Удачным решением может быть признано естественное сочетание белого и коричневого цветов, а также темно-желтого с полосками, ассоциирующегося с восточным головным убором, мягкие округлые формы, избранные как в связи с милым и симпатичным в восприятии современных людей природным образом панды, так и в связи с тенденцией современного дизайна к минималистичности (в данном случае усложненного). Эти элементы оказывают весьма позитивное эмоциональное воздействие на зрителя и пользователя чайных принадлежностей.

Избегая прямого цитирования национальной культуры в области современного керамического дизайна, специалисты удачно усложнили минималистичные образы, введя в них элементы природного начала и отсылая к восточной традиции. Тональный и цветовой контраст, соответствующие цветовые пятна в минималистичном контексте создают, как уже было отмечено, эффект некоего абстракционизма с элементами экспрессионизма, особенно учитывая образ панды.

Интересно биодизайнерское усложнение минималистичного набора с встроенными мотивами бамбука, выполненного в белом цвете с добавлением надглазурной росписи в лёгких, в основном холодных, тонах (ил. 3.22). Вероятно, здесь требуется дополнительное усложнение: достижение выразительности через дополнительные средства и элементы образа. Однако и в таком варианте необходимо отметить точность и тонкость линейного решения, стилизацию образа бамбука, гармонично сочетающегося с цветовым решением. Выразительные линии и цвет позволяют говорить о тонком экспрессионизме с долей абстракционизма. В контексте авторского керамического искусства Китая стоит отметить сходство этого изделия с изделием «трансформация сосуда в объект», но выполненном как бы в обратном направлении – с большей степенью завершенности образа, обусловленного прикладным назначением предмета. Трансформация, о которой идет речь, последовательно прослеживается во всех рассматриваемых образцах биодизайна.

Описываемые произведения биодизайна обнаруживают также корреляцию с тенденциями, проявляющимися в «женской» авторской керамике с ее природными, естественными образами, душевностью, тонкостью, просветленностью и чистотой. Можно сказать, что скульптурное моделирование, характерное для авторской керамики, также проявляет себя в изделиях с растительными и животными мотивами.

Еще одним примером биодизайна может служить чаша-термос из традиционного чайного набора (ил. 3.23а, б). И чаша, и чашки выполнены в виде стилизованного цветка. При этом используются позолота каймы, отсылающая к

традиционным арабским чайникам и отражающая специфику развивающегося китайского биодизайна. Поскольку флористические формы достаточно органичны для традиционного искусства и давно используются при создании бытовых предметов, чаша-термос, состоящая из корпуса и контейнера для подогрева, создающего эффект водяной бани, выглядит гармонично и привлекательно. Эстетическое воздействие такого дизайнерского решения достигается за счет сочетания доли минимализма с удачно усложняющими его элементами биодизайна и традиционной чайной эстетики. Следует отметить, что данная дизайнерская разработка, вероятно, требует дальнейшего осмысления в направлении усложнения образов и подбора соответствующих выразительных средств. Тем более что для современных компьютерных технологий усложнение образов не представляет технической сложности. Как и в предыдущей композиции, где важную роль играла точная и тонкая линия, отобранная с помощью компьютерного моделирования, в данной работе при сохранении общей стилистики целесообразно продолжить поиск выразительных силуэтов и усложнение декоративного решения.

Любопытно рассмотреть этот современный чайный набор с чашей-термосом в сопоставлении с изделием из фарфора эпохи Северной Сун (960–1279 гг.; ил. 3.24а, б), представляющим собой сосуд для вина и подогревающую чашу. Подобные изделия, по всей видимости, были довольно распространены в ту эпоху, а следовательно, современные дизайнеры, создавая портативные чайные принадлежности, продолжают историческую традицию и даже вдохновляются ею. Это вполне объяснимо: исторические композиции китайского фарфора обладают высокой эстетической ценностью, а их достоинства можно и нужно сочетать с современными тенденциями. Именно в результате таких сочетаний появляются наиболее интересные и красивые вещи. Тенденция объединения исторического и современного представляется особенно перспективной для направления биокерамики, основанного на концепции «возвращения к природе», поскольку традиционные изделия и композиции фарфора нередко вдохновляются растительными и животными мотивами.

Рассматривая керамические изделия, создаваемые для широкой аудитории, можно сделать вывод о преобладании в них минималистичного дизайна. В некоторых случаях в них реализуются элементы экспрессионизма, абстракционизма и других направлений авторского керамического искусства, которые усложняют композицию, но такие произведения для массового пользования, вероятно, требуют более детальной и глубокой образной проработки. Тем более что это вполне возможно с помощью современных технологий, методов и средств компьютерного моделирования в дизайне. Закономерно более удачными выглядят наборы посуды для повседневного использования, сочетающие современные черты с историческими и все более популярными природными образами, характерными для биодизайна, а также важными аспектами национальной эстетики.

Авторское искусство направлено на переосмысление функциональных и эстетических характеристик керамики через личное творчество и культурно-художественное выражение. Важным примером развития керамики под влиянием авторского искусства, с высоким уровнем проработки такой творческой задачи как сочетание современного дизайнерского поиска и традиционного начала, а также с расширением функций изделия, является государственный обеденный фарфор. Производство такого рода фарфора, в полном соответствии с традициями Китая, нередко находится под прямым контролем государства, особенно с учетом преимущественно социалистической экономики Китайской Народной Республики. Демонстрация образцов часто сопровождается масштабными мероприятиями. Этот фарфор, действительно, является образцовым, отражая своеобразие внешней и внутренней политики государства, в котором гармонично сочетаются традиции и инновации, позволяющие балансировать при неоднозначной мировой геополитической ситуации. На государственный фарфор равняются многие производители.

На Боаосском азиатском форуме 2018 г. [231] особое внимание привлек дизайн посуды с лозунгом «Господин фарфор – объединил четыре моря». (ил. 3.25a) [148]. Дизайн разрабатывала компания Yongfengyuan, специализирующаяся

на фарфоре, а руководил командой дизайнеров Хуанг Чунмао (黄春茂); Этот набор искусно сочетает древнекитайские мотивы путешествий с изображениями характерных для природы острова Хайнань (места проведения традиционного форума) кокосовых деревьев, красного дерева и морских улиток, а также современно звучащий узор декора китайского юаня, органично вписанный в классические композиции. Следует подчеркнуть, что образность, связанная с этим декоративным элементом, основывается на восприятии образа китайской денежной валюты в современном мире как символа экономической стабильности и классического знака благосостояния. Так своеобразный прием «неожиданной» выразительности удалось вписать в классическую стилистику. Композиция изделия отличается демократичной «простотой», что роднит её с европейской керамикой, в частности, с изделиями Д. Веджвуда.

Узор декора китайского юаня занимает около 80% общей площади всего декора сервиза. Этот мотив становится фоновым, хотя дизайнер придает ему разнообразие, варьируя ритм в различных формах и изгибах.

Можно предположить, что такое удачное сочетание фона и центральных элементов изображения едва ли было бы достигнуто без использования вышеупомянутых компьютерных технологий дизайна, которые помогли объединить классическую стилистику с оригинальными современными мотивами.

Классическое сочетание белого и голубого, характерное для китайской керамики, в данном случае выглядит светло, нарядно и по-современному презентабельно. Это впечатление усиливается благодаря применению техники «золотого штриха» (распространенной в современном мире, когда хотят создать «отсылку» к старине). Можно добавить, что светлая тональность этого сервиза восходит к началу социалистического периода китайского фарфора, когда подобные оттенки впервые стали присутствовать в гончарных изделиях Поднебесной, отражая простоту и одновременно дух старины.

Несмотря на использование в декоре завершенных, можно сказать, «герметичных» сюжетных вставок (что является данью истории), зритель

воспринимает композицию как единое целое, а декорированный фон – как придающий гармонию всему сервизу.

Стоит обратить внимание на «классические» силуэты и проработанность изображений, что придает универсальность всему сервизу. Зашифрованные в нем культурные «знаки» не банальны, но при этом читаются людьми самых разных культур на подсознательном уровне. Добавим, что к легко воспринимаемым деталям восточного колорита можно отнести форму кувшина и темно-синие и золотые акценты на отдельных предметах набора, создающие композиционный контраст и отсылающие к узнаваемому колориту посуды арабских стран.

Обратим также внимание на силуэты ножей и ракушек, отсылающие к абстракционизму и экспрессионизму в авторском искусстве. Эти направления, безусловно, могут быть успешно применены в современном дизайне.

При этом в таком статусном продукте как государственный сервиз заметна именно дизайнерская специфика: «тяга к популяризации», читаемости, яркой привлекательности, декоративности (что закономерно связано с историческими слоями ассоциаций), универсализм, «сочетание культур», а также легко считываемая простота и демократичность, отсылающие к присущему социализму стремлению к светлому будущему, характерному для произведений эпохи КНР.

Таким образом, даже промышленный дизайн керамической посуды в Китае ориентируется на гармонию, присущую другим областям китайской культуры. Более того, можно отметить, что образцовые дизайнерские разработки для промышленности в области керамики выглядят нередко более завершёнными, выразительными, сложными, чем многие работы авторской художественной керамики. Они также функциональнее – в самом широком смысле слова. Как представляется, причина такой тенденции кроется в том, что изделия из керамики изначально ориентированы на конкретную функциональность, в рамках которой они легче раскрываются.

Важно также учитывать законы рыночной экономики, формирующие представление об изделии, конкурентноспособном на рынке. Кроме того, нельзя не отметить, что современные дизайнеры отличаются большей практичностью и

«изобретательностью» по сравнению со свободными художниками. Дизайнеры опираются не только на эстетический вкус, образование и собственно дизайнерские навыки, но и на компьютерные возможности упомянутых выше баз данных художественных и конструктивных вариаций.

В динамике современного керамического творчества немалая роль принадлежит информатизации и глобализации, сближающим культуры и позволяющим творцам знакомиться с разнообразными проявлениями искусства.

Заслуживают внимания и интересные эстетические, философские и технические идеи, получающие реализацию благодаря общественно-политическим мероприятиям, что особенно убедительно проявляется в искусстве восточных стран и в социалистическом Китае. Так, в рамках неформальной встречи Китая и Индии 2018 г. использовалась посуда «Господин фарфор – Свет Восточного озера» (ил. 3.25б), над которой работала та же группа дизайнеров, что и над сервизом «Господин фарфор – объединил четыре моря». Дизайнеры черпали вдохновение из культуры Чу. В частности, они обратились к узору бронзового барабана. Воспроизведение этого узора в особом, стилизованном, виде, с учётом традиции, символизирует власть и величие, что, по замыслу организаторов и дизайнеров, придавало культурную значимость международной встрече [148].

Точно так же на ежегодной встрече Китая и Северной Кореи была представлена посуда «Золото Поднебесной» (ил. 3.25в), разработанная группой дизайнеров компании Yongfengyuan. С использованием позолоты дизайнеры создали живописный образ пиона, символизирующий надежду на процветание дружественных отношений обеих стран.

Необходимо также отметить аллегорически-образные названия всех описанных работ, которые, с одной стороны, демонстрируют связь с названиями, характерными для современных произведений искусства, а с другой стороны, существенно дополняют восприятие визуальных образов, использованных при создании предметов сервиза, и решают социально-культурные задачи, демонстрируя своеобразие современного Китая [59, с. 23; 102, с. 112].

В 2018 г., на саммите Шанхайской организации сотрудничества в Циндао [239], использовалась посуда «Цветущий Китай» (ил. 3.25г), дизайн которой был разработан 28 преподавателями и студентами Шэньчжэньского техникума профессиональных технологий, а затем реализованный керамической компанией Yongfengyuan. Посуда «Цветущий Китай» выполнена из фарфора исключительного качества в современном исполнении. Для её украшения применялась уникальная технология золотого покрытия в глазури, придающей поверхности яркость, гладкость и стойкость к износу [141, с. 2].

Отметим, что объемные рельефные изображения, украшающие эту посуду, несмотря на свою простоту, выглядят более яркими, прозрачными и объемными, благодаря примененной технике. Особая мягкость, даже приглушенность красок и тонов выглядит необычайно эффектно, особенно в контексте общего просветленного образа изделия, типичного для работ, отражающих мировоззрение нового социалистического Китая. Достигнуть столь высокого уровня производства удалось, во многом благодаря точным техническим дизайнерским методам разработки проекта.

Во время приветственного ужина саммита ШОС 2018 г. в Циндао использовалась посуда из серии фарфора «Тысяча зеленых вершин» компании Huaguang (华光), разработанная под эгидой Шаньдунского университета искусств и ремесел дизайн-командой, возглавляемой керамистами Лин Юфэном (林宇峰) и Гэн Дахайем (耿大海) (ил. 3.25д) [157, с. 37]. Обратившись к распространенному в авторской керамике стилю минимализма и к образам исторического селадонского фарфора, они разработали изысканные изделия. Между тем нельзя не отметить и некоторую «недостаточность» популярного в современном дизайне минимализма. Как и в предыдущих композициях государственного обеденного фарфора, здесь также использовались позолота, создающая явную ассоциацию со стариной, и обычные, узнаваемые многими европейские формы и силуэты посуды. В эти формы также органично вписывались силуэты типичных арабских сосудов. Восприятие форм усиливалось, благодаря применению позолоты, придающей

изделиям композиционную контрастность. В этом наборе и других, рассмотренных моделях, также присутствуют элементы геометрических силуэтов: угловых, квадратных и прямоугольных форм, придающих изделиям современный вид. Несмотря на это, данный набор, как представляется, излишне современен и минималистичен, ему не хватает сложности образа, глубокой проработанности слияния современного и традиционного начал. Несмотря на историческую склонность китайцев к лаконизму, можно утверждать, что рассмотренные в предыдущих главах исторические произведения такого рода в образном плане выглядят более завершенными.

Образной завершенностью характеризуются также наборы посуды из серии «Свет восточного озера», построенные на контрасте бордового и белого цветов и на применении классических форм с декором модернистского типа, основанном на традиционных орнаментах.

Предметы серии «Золото Поднебесной» отличаются цветом насыщенного благородного золота и эффектными образами цветов на белом фоне, с помощью чего дизайнеру удалось создать гармонию традиционной и современной художественных практик.

Серия «Цветущий Китай» с характерной для нее приглушенной желто-коричневой гаммой цветов на белом фоне может быть названа «новаторской»; все перечисленные произведения относятся к образно завершенным.

Таким образом, типологические черты государственного обеденного фарфора, который во многих отношениях может быть отнесен к образцовому, характеризуются своей образной наполненностью, достаточной сложностью дизайна, сохраняющего при этом эффект простоты и современности. Такая посуда тонко сочетает классические (не только китайские) традиции с умеренной и уместной новизной, оживляющей и осовременивающей восприятие изделий. Типичные формальные элементы в рассмотренных произведениях — преимущественно классические силуэты, белый цвет, позолота (включая нанесение ее на кайму изделия), усиленная роль контраста, растительные мотивы, сочетающие классическую манеру с современными трактовками. Здесь

присутствует авторское начало, опирающееся на такие стили искусства как абстракционизм, экспрессионизм и минимализм. Однако, как уже было отмечено, произведения промышленного дизайна, соотнесенные с этими стилями, выглядят более гармоничными, образно сложными и отвечающими потребностям жизни, чем соответствующие произведения авторской керамики. Очевидно, это связано с исторической ориентацией керамики на функциональность в повседневной жизни, на её «привычку» максимально проявлять свои возможности именно в этом направлении (что поддерживает и рыночный спрос). При этом более сложная и привлекательная образность, в случае промышленного дизайна посуды, создается за счет установленного баланса между функциональностью и эстетикой, между историческим опытом и современными тенденциями.

Рассмотренные примеры не только демонстрируют инновационные возможности и высокий уровень китайской керамической промышленности, но и показывают активную роль таких изделий в культурной дипломатии, представляя миру через художественные образы современного дизайна глубокие культурные корни и перспективы будущего. Такие изделия частично поддерживают социальные направления авторской керамики Китая.

Уместно в связи с авторским искусством рассмотреть и такое направление промышленного дизайна керамики, как портативные чайные принадлежности. В некоторой степени они противопоставляются рассмотренному выше государственному обеденному фарфору, выполняющему представительские функции и символически отражающему внешне- и внутрисполитические устремления Китая. Портативные чайные принадлежности носят принципиально бытовой характер, однако это не означает, что они не могут обладать ярко выраженными эстетическими признаками. С учетом особенностей современной культуры и требований рынка такие предметы в Китае стараются создавать как можно более простыми для массового производства и одновременно модными, ориентируясь, с одной стороны, на западную эстетику, а с другой, – на авангардные течения авторского искусства. Выраженное в них стремление к минимализму, как и в случае с государственным обеденным фарфором, может в

сложившихся культурных условиях привести к утрате образности, узнаваемости, опрощению.

Портативные чайные принадлежности, которые становятся все более популярными среди производителей и потребителей в Китае, отличаются компактными размерами и легким весом, при этом акцент делается на удобстве их переноски. Портативные чайные наборы «Совпадающие сердца», «Легкость» и «Легкость заваривания» современны по дизайнерскому оформлению, предназначены для переноски и прекрасно подходят для традиционного заваривания чая. Эстетика этих наборов так или иначе отсылает к древним чайным церемониям Поднебесной. Для таких изделий важно сочетать интересный современный дизайн и их исконное свойство – портативность.

Чайные принадлежности «Совпадающие сердца» (ил. 3.26а) не только демонстрируют эстетический лаконизм, но и удовлетворяют повседневные потребности современного человека, стремящегося к экономии пространства и времени. Заваривание в этом наборе можно регулировать с помощью извлечения внутренней чаши, наполняемой чайными листьями, а чайник можно использовать также как чашку для непосредственного потребления напитка. Блюдце также полифункционально. В этом наборе очевидно проявляется стремление к западному рационализму, попытка соответствовать новому, ускоренному ритму жизни [197, с. 75]. Культура чаепития и кофепития в Европе исторически связана с Востоком, поэтому исконно восточные традиции представляются весьма ценными в мировом масштабе, и их не стоит стесняться представителям восточных культур, в частности, китайцам. Несмотря на умение осваивать в авторском и дизайнерском стилях в искусстве модернистские и авангардные традиции, важно умело сочетать их с традициями других культур и с тенденциями эпохи, например, с применением технологий компьютерного моделирования.

Набор «Совпадающие сердца» демонстрирует простоту, даже некоторую брутальность современного дизайна. В этом наборе используются классические чайные формы, соответствующие общемировым стандартам. Такой лаконизм, сочетающийся с неброским цветом (хотя и напоминающим древнюю фарфоровую

«яичную скорлупу»), может ассоциироваться не только с современным минимализмом, но и с минималистическими тенденциями древнекитайского искусства. Однако эта работа, на наш взгляд, оставляет ощущение незавершенности: значительный интерес к познанию инокультурных традиций и общемировых тенденций здесь соединен, как представляется, с недостаточным вниманием к собственной традиции и даже с ее отвергнутостью.

Набор «Легкость» (ил. 3.26б), по сравнению с набором «Совпадающие сердца», выглядит более сложным, как в функциональном (расширение функций), так и в эстетическом отношении. Свежесть, яркость и минимальная орнаментальность цветового решения, основанная на применении тонального и цветового контраста, учитывая узнаваемую светлую эмоциональную тональность, характерную для дизайнерских изделий, уже рассматриваемых в этом разделе, настраивает на позитивное восприятие. Стоит отметить удачное, новаторское сочетание черного пластика и стекла с традиционным фарфором, что свидетельствует о креативности и творческом потенциале китайских специалистов в области промышленного дизайна. Между тем, на наш взгляд, минималистичность и геометризм форм сосудов в этом наборе стоило бы заменить на более естественные формы.

Набор «Легкость заваривания» (ил. 3.26в) ассоциируется с традицией заваривания чая гунфу. Сочетание молочно-белого и коричневого, фактуры и лаконизма формы, работают в этом изделии на отражение традиции, при этом формы остаются достаточно современными и даже минималистичными. Как и в предыдущей работе, имела бы смысл более детальная и индивидуализированная проработка образов изделий: как представляется, уместно было бы использовать орнаментальные элементы приглушенных, сближенных по гамме цветов, более объемные формы и выразительные линии.

Набор «Быстрый чай» – один из самых популярных портативных наборов (ил. 3.26г, д, е, ж, з). Его расширенный вариант удобен и эстетически привлекателен, тем более что он вызывает ассоциации с селадонским фарфором и не только современным, но и с древним минимализмом китайского гончарного

искусства. Этот набор отличается более традиционными формами и интересными маленькими декоративными кремовыми ручками-держателями, которые, наряду с толщиной материалов, решают проблему перегрева, особенно если увеличивается общий объем сосудов. Между тем даже этот популярный портативный чайный набор нуждается в проработке общего образа изделия в рамках минималистичного стиля.

Обобщая, следует заметить, что портативные чайные принадлежности, характеризуясь геометрическими формами и использованием современных материалов, помогают сохранять ритуальный характер чайной церемонии, показывая, как в авторском искусстве перерабатываются мотивы, традиционные для чайной посуды Китая.

3.3. Перспективы развития современной китайской керамики

Системно рассмотрев и проанализировав направления развития авторского керамического искусства в Китае, а также соответствующую сферу промышленного дизайна как в автономном развитии, так и во взаимосвязи с авторским дизайном, можно сделать вывод о значительных перспективах развития современного дизайна в китайской керамике [178, с. 23]. Для оценки этих перспектив важно учитывать не только достижения, но и недоработки, необходимо выявлять лакуны в промышленном дизайне, которые могут быть связаны с технологическими и творческими аспектами работы в керамике.

Талантливо проявляя себя в современной авторской керамике посредством создания тонкости линий, чистоты цвета, фактурности материала и стремления к оригинальности образа в духе искусства модернизма и других авангардных направлений, китайские художники-керамисты в настоящее время все еще стремятся порвать, насколько это возможно, с национальной традицией. В определенной мере это обусловлено модернизацией страны, включающей духовные аспекты: обновление на уровне мироощущения, в том числе, под влиянием западных заимствований [8, с. 170]. При этом очевидно, что национальные традиции Китая в области керамики нельзя игнорировать,

поскольку на современном этапе [232] в процессе глобального межкультурного взаимодействия они представляют собой огромный интерес. Авторская керамика Китая, по всей видимости, будет развиваться в сторону гармоничного соединения продолжающейся модернизации и углубленного возвращения к национальной идентичности в новых условиях и в контексте глобального диалога культур. Эти важные процессы невозможны без совершенствования системы профессионального образования, а также новых методов и подходов к творчеству в Китае [60, с. 6].

Опираясь на фундаментальное профессиональное образование, традиционное искусство и развитую современную культуру, которая не может существовать без преемственности с предыдущими этапами культурного развития, современные керамисты должны будут создавать многогранные, в определенной степени – символические произведения, что связано с общей тенденцией искусства Новейшего времени и с культурой Китая, известного своей склонностью к философичности.

Такого рода развитие, безусловно, невозможно без максимально органичного взаимодействия промышленного дизайна с тенденциями авторского искусства и искусства в целом, без живого и широкого культурного контекста. Технические и технологические возможности дизайна, производства и компьютерного моделирования на современном этапе – в том числе в Китае – позволяют достигать необходимой глубины художественного выражения, его детализации, соответствия запросам потребителей, а также реализовывать всё это на промышленном уровне и в кратчайшие сроки.

Как представляется, проблема заключается в гуманистической составляющей процесса, которая, оставаясь неприглядной оборотной стороной высокоуровневой технологизации, культурно-негативной информатизации, приводит к губительному влиянию массовой культуры. В Китае эта проблема, несмотря на позитивные проявления социалистического строя, усугубляется необходимостью дальнейшей модернизации по всем направлениям. Впрочем, вполне допустимо, что именно необходимость мобилизации, определит высокие

результаты китайцев в борьбе с негативным влиянием массовой культуры и дегуманизацией.

Такого рода борьба, дальнейшая позитивная модернизация и интеграция в мировую культуру невозможны без изменений в системе образования, без развития эффективного публицистического дискурса (в том числе, конечно, в интернет-пространстве), которые формировали бы образ керамического искусства в сознании масс. В силу специфики промышленного дизайна, обучение его основам даже на современном уровне требует адекватной художественной, искусствоведческой и культурологической подготовки. Однако, несмотря на усиливающийся интерес Китая к западному образованию, духу и образцам западной культуры, в этой сфере существуют определенные проблемы [194, с. 115]. С высоты своей самобытной культуры Китай не всегда способен гибко, тонко и глубоко воспринимать дух противоположной [23, с. 103] «западной» культуры, которая характеризуется динамичностью, предприимчивостью и явной ориентацией на интеллектуальность личности (под «западной» культурой подразумевается культура европейского, неазиатского, типа, которая, в широком смысле, включает и Россию) [122, с. 73]. Иными словами, гигант восточной культуры, один из ярчайших ее представителей – Китай, благодаря своей мощи, яркости, культурной выраженности и богатству, а также принадлежности к восточному типу цивилизации, не всегда способен духовно и психологически реагировать быстро на запросы Запада, несмотря на свою успешность в современном мире. Тем не менее преобразование идет, а терпение, трудолюбие, тонкость и глубокое стремление к гармонии китайцев в сочетании с их культурным багажом, должны решить важную задачу адекватной интеграции с Западом и мировой культурой, особенно при наличии значительного социального потенциала государства. Социалистическое государство, созданное в Китае, закономерно поощряет область традиционного гончарства, так же, как и способствует технологической модернизации страны, развитию современного дизайна [199, с. 39]. Это поощрение происходит на разных уровнях и в разных формах: в ходе масштабных мероприятий, в издании журналов, влиянии на их

политику, в системе образования, культурном обмене, выделении материальных средств в рамках развития отрасли, поддержке инновационных предприятий.

Дизайн, как важная и динамично развивающаяся сфера бытовой эстетики, тесно связанная с индустриализацией и модернизацией, должен отражать происходящие изменения. Это особенно актуально для направлений, связанных с традиционными искусствами, в том числе, с гончарным ремеслом. Настоящее исследование показало, что керамическое искусство в Китае развивается, хотя китайским дизайнерам и художникам еще есть, чему учиться в сфере керамики и промышленного дизайна изделий из глины.

Что касается образования, то в этой сфере остается востребованным образовательный туризм в другие страны, приглашение специалистов в Китай, развитие дистанционных форм обучения и участие керамистов в различных научно-практических мероприятиях, активно обсуждаемых в Интернете [174, с. 162]. Хотя все это, безусловно, необходимо, и постепенно реализуется в Китае, стоит уделять особое внимание также развитию искусствоведческих познаний художников-керамистов, что невозможно без развития искусствоведения как дисциплины, и создания специализированных кафедр в учебных заведениях. В процессе подготовки специалистов важно обеспечить адекватное, соответствующее контексту создания художественного произведения, восприятие работ, что вполне возможно при использовании современных технологий и подготовке современных, актуальных в текущий момент, учебных пособий для участников образовательного процесса.

Система разработанных специалистами искусствоведческих образовательных комплексов, обучающих модулей – варьирующихся в зависимости от уровня образования и его формы, частично цифровых – должна изменять культурное восприятие и мироощущение китайцев в сторону расширения [199, с. 43]. Как представляется, такие образовательные комплексы должны быть, в основном визуальными, однако они могут соединяться и с другими аспектами восприятия, учитывающими современный принцип синтеза искусств. Такие образовательные продукты смогут в довольно короткие сроки

изменить культурные взгляды китайцев и их эстетическое восприятие, что должно повлиять на создаваемый ими дизайн [147, с. 104]. Конечно, такие процессы духовного характера взаимосвязаны с материальными явлениями, и это хорошо известно китайцам. Недаром в переломные исторические периоды они уделяли большое внимание искусству, литературе и корректировке культурных векторов [194, с. 109]. Очевидно, что изменения, о которых идет речь, должны, в первую очередь, затрагивать организаторов системы образования, преподавателей, ведущих творческих деятелей и т. д.

Что касается развития публицистических и научно-исследовательских изданий, то именно они должны стать площадкой для обсуждения искусствоведческих вопросов и коммерческих аспектов производства современной керамики [174, с. 80]. Если говорить о сфере керамики и соответствующих разработках в промышленном дизайне, то в Китае уже представлен достаточно развитый научно-публицистический дискурс, в процессе которого обсуждаются современные тенденции развития промышленного дизайна. Издается множество профильных журналов, посвящённых вопросам керамического искусства и промышленного дизайна, таких как «Китайская керамика», «Керамическая наука и искусство», «Керамический журнал», «Исследования керамики» [117; 151; 175; 181; 197]. Они ориентируют специалистов в вопросах основных тенденций развития искусства и технологий. На переходном этапе, когда теория и образовательная система могут не успевать за быстро развивающимися технологическими и производственными процессами, важно адекватно обсуждать происходящее во всех доступных форматах, в том числе на страницах научных изданий и в интернет-публикациях. Научное сообщество обсуждает, помимо прочего, коммерческие аспекты создания керамики и развития промышленного дизайна на современном этапе.

Как известно, жители Поднебесной могут взаимодействовать с рынком как непосредственно (через частный сектор экономики), так и опосредованно (через социалистический, плановый сектор экономики, где преобладает роль государства). В обоих случаях китайцы сталкиваются с достаточно стабильной и

предсказуемой системой. В сфере промышленного дизайна керамики, на данный момент китайцам целесообразнее ориентироваться на линии, выстраиваемые их государством, которые в полной мере соответствуют особенностям отрасли, её проблемам и перспективам, а также значимости для культуры и экономики государства и мира.

Выводы по главе 3

В настоящей главе рассмотрены особенности проектно-художественной деятельности в искусстве современной китайской керамики. Учитывая продолжающуюся модернизацию Китая, а также проблемы и перспективы развития искусства керамики, необходимо исследовать данную тему в широком контексте. Благодаря совершенствованию образовательной системы (культурная преемственность в сочетании с развитием искусствоведения и с учетом коммерческого фактора), китайское керамическое искусство нашло отражение в таких сферах как архитектурный декор, сувенирная продукция, предметы повседневного использования.

Активно модернизируясь в новейшее время, Китай стремится развивать свое керамическое производство на новом уровне. Очаровываясь западными, в первую очередь, рационально-техническими, достижениями, Китай все более осознает, что образный строй декоративно-прикладного искусства, включая искусство дизайна, должен быть, в первую очередь, определен национальными традициями, которые необходимо развивать в контексте усиливающегося диалога культур, а именно следует интегрироваться в мировую культуру и экономику, не забывая при этом о мощи и самобытности собственной культуры, вызывающей интерес всего мира. Это особенно важно в связи с тем, что в эпоху глобального диалога культур усиливаются тенденции её дегуманизации.

Используя ресурсы западных технологий и компьютерного моделирования (например, САИД, цифровая печать), развивая их и адаптируя к своей культурной и экономической среде, Китай вполне может, как показал наш системный анализ, развивать собственные «линии» дизайна керамических изделий, имея при этом авторское искусство работы с глиной в качестве своеобразного «посредника»

между эстетическим и культурным влиянием Запада и собственной традицией, между эмоционально-образным восприятием мира и «конструирующим» миром дизайна. В данный момент Китай чрезмерно увлекается экспериментами и изготовлением изделий в стиле, подчеркнуто ориентированном на западные образцы.

Различные направления авторского керамического искусства, рассмотренные в предыдущей главе и обладающие, как показал анализ, при всех своих недостатках, немалым потенциалом влияния на сферу промышленного дизайна, проявляются здесь не очень активно, неуверенно и, можно сказать, недостаточно разнообразно. Причина кроется как в самом авторском искусстве, которое не до конца определилось с масштабом и характером западного влияния, так и в специфике дизайна, достаточно технологичного и более подверженного дегуманизации.

При этом специфика промышленного дизайна в керамике раскрывается и в положительном ключе. Тенденции, связанные с минимализмом, экспрессионизмом, абстракционизмом и другими авангардными направлениями, заимствованными из «чистой» керамики, в керамике развиваются на своей основе, представленной в более завершённой и последовательно образной форме. В конечном итоге, как подтверждает проведенный анализ, такие изделия выглядят более привлекательными и соответствующими глубинным потребностям жизни. Вполне допустимо, что это обусловлено и прикладным характером сферы дизайна.

Стоит отметить огромные преимущества дизайнерских разработок в области керамики, особенно в контексте так называемого государственного обедненного фарфора КНР, представляющего собой важные образцы дизайнерского искусства Китая. Именно в этом направлении, как представляется, должны продолжаться творческие эксперименты, сочетающие технологии с богатейшими традициями Китая и других стран. Достижения создателей государственного обедненного фарфора КНР подчеркивают роль социального государства в современном мире, а также его положительное влияние на культуру в условиях дегуманизации и

негативного воздействия массовой культуры на различные слои населения в разных странах.

Характерно, что в частном секторе экономики, где создаются портативные чайные принадлежности и произведения биокерамики, наибольшие успехи наблюдаются в направлении усложнения чересчур минималистичных и примитивных образов, по всей видимости, не соответствующих сущностной эмоциональной и образной сложности искусства в целом. В этом контексте художественные средства исторической традиции и образные элементы природных объектов играют важную роль, оживляя изделия и улучшая их восприятие в условиях недостаточного интереса к традиции.

В завершение главы системно и в широком социальном контексте анализируются перспективы и проблемы промышленного дизайна в области современной китайской керамики в контексте сферы культуры, образования, научно-публицистического дискурса, а также в связи с политическими и экономическими явлениями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В **Заключении** диссертации подчеркивается, что проведенное исследование впервые позволило осветить важную и актуальную искусствоведческую проблему, связанную с комплексным изучением традиционных и новаторских решений современной китайской керамики и её взаимодействием с декоративно-прикладным искусством, учитывающим влияние многовековых национальных традиций Китая, авторского искусства и искусства зарубежных стран, а также описать его как особую систему проектно-художественной и интеллектуальной деятельности и предмет научного исследования. В диссертации сделаны следующие **выводы** и намечены перспективы дальнейшего исследования:

1. Китайская керамика, пройдя многовековой путь от традиционного ремесла до объектов авторского искусства, представляет собой уникальный синтез национальной идентичности и современных технологий. С конца XX до первой четверти XXI в. китайская керамика столкнулась с вызовом: сохранять национальные традиции и одновременно модернизироваться в условиях зарубежного влияния и глобального культурного диалога. В результате «горнилом» новых идей в Китае стало искусство авторской керамики, обеспечивающей связь между историческим ремеслом, индивидуальным творчеством и декоративно-прикладным искусством.

2. Зарубежное влияние и процессы глобализации стимулировали развитие китайской керамики, но её продуктивность оказалась возможной лишь при условии сохранения национального культурного кода Китая. Перспективы развития китайской современной авторской керамики свидетельствуют об особенностях зарубежного влияния на неё с учётом значимости национальных традиций.

3. Анализ современного авторского керамического искусства Китая свидетельствует о наличии ведущих тенденций в художественном решении произведений искусства керамики: социально-общественных, включающих элементы модернистских течений, скульптурного моделирования, своеобразия и

выразительности «китайской женской керамики» (中国女性陶艺 – «Чжунго ньюсин таои»). Каждая из тенденций по-своему обогащает художественно-выразительный язык данного вида искусства. Художественно-образовательная система, основанная на культурной преемственности, развитии искусствоведческих и коммерческих аспектов создания современной керамики, является ключевым фактором в развитии ее искусства. Образовательные и коммерческие аспекты применяются в архитектурном декоре, производстве сувениров и бытовых предметов. Современные технологические возможности способствуют изготовлению керамических изделий высокого качества.

4. Авторское проектирование керамики в Китае демонстрирует гармоничное сочетание традиционных эстетических ценностей и современных технологий. При этом сохраняется историческая форма и декоративное оформление (белый и голубой фарфор, позолота, растительные мотивы и пр.). Одновременно внедряются новейшие методы производства, компьютерное моделирование (CAID) и цифровая печать.

5. Совершенствование художественно-образовательной системы, основанной на культурной преемственности, развитии искусствоведческих и коммерческих аспектов изготовления современной керамики, является ключевым фактором в её эволюции. Образовательные и коммерческие аспекты активно используются в архитектурном декоре, производстве сувенирной продукции и повседневных предметах быта. Современные технологические возможности способствуют созданию качественных изделий из керамики, однако проблемы гуманитарного характера, связанные с распространением массовой культуры, по-прежнему остаются приоритетными.

6. В современном решении авторской китайской керамики отчётливо прослеживается влияние массового производства: отбор форм, ориентированный на предпочтение компактности и функциональности, ведет к визуальному минимализму. При этом авторские решения нередко ориентируются на предпочтения мирового рынка, что находит отражение в использовании универсальных геометрических форм, простых линий и монохромности. Вместе с

тем сохраняется стремление к интеграции культурных кодов, традиционных орнаментов и символики, что обусловлено ролью исторической идентичности в формировании современного облика изделий. Обращение к историческим образцам китайского фарфора придаёт произведениям авторской керамики дополнительную смысловую глубину. Такие объекты, отражая интеграцию керамического искусства, технологий и социальной ответственности в современном искусстве Китая, становятся не только функциональными предметами, но являются носителями культурной памяти и инновационного мышления.

Таким образом, проведённое исследование подтверждает, что искусство современной авторской керамики Китая развивается на базе декоративно-прикладного искусства и глубоких национальных традиций, регулируемых государственной политикой с учетом зарубежного культурного влияния в контексте эволюции цифровых технологий, формирующих уникальную модель «консервативной модернизации», что позволяет рассматривать искусство современной китайской керамики как динамичное явление, сохраняющее идентичность в условиях глобализации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

на русском языке

1. Акунова Л. Ф., Крапивин В. А. Технология производства и декорирование художественных керамических изделий: / Л. Ф. Акунова, В. А. Крапивин. – М.: Высшая школа, 1984. – 207 с., ил.
2. Амиржанова, А. Ш., Джусь Е. С. Ремесло, искусство, дизайн: точки соприкосновения и развития / А. Ш. Амиржанова, Е. С. Джусь // Международный студенческий научный вестник. – 2018. – № 6. – С. 217.
3. Андреева Л. Керамика-75. Тенденции и принципы / Л. Андреева // Декоративное искусство СССР. – 1976. – №3.
4. Арапова, Т. Б. Фарфор и керамика Китая: из собрания Шанхайского музея / Т. Б. Арапова. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. – 35 с.
5. Арапова Т. Б. Керамика и фарфор Китая XIII–XVII веков: научный каталог коллекции. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2025. – 216 с.
6. Арбат Ю. А. Красота вокруг нас. О хорошем вкусе, о народных промыслах и многом другом / Ю. А. Арбат. – М.: Мысль, 1962. – 176 с.
7. Арбат Ю. А. Народное декоративное искусство / Ю. А. Арбат. – М.: Советский художник, 1963. – 48 с.
8. Арташкина, Т. А., Ху Яньли. Специфика взаимодействия китайской и западной культур в контексте социокультурной глобализации / Т. А. Арташкина, Яньли Ху // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 8. – С. 170-176.
9. Астраханцева, Т. Л. Гжельская майолика XX века: монография-альбом / Т. Л. Астраханцева; Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств. – СПб.: Аврора, 2006. – 386 с.
10. Астраханцева, Т. Л. Процесс стилеобразования в послевоенном советском искусстве. К вопросу дефиниций / Т. Л. Астраханцева // Победа – стиль эпохи. Академический взгляд: Коллективная монография по материалам Международной научной конференции (19 – 21 мая 2021 года) / Рос. Акад художеств; Отделение искусствознания и художественной критики РАХ; Научно-

исследовательский институт теории и истории изобразит. искусств Рос. Акад. художеств; Науч. рук. проекта Т. А. Кочемасова; отв. ред и сост. Т. Л. Астраханцева. – М.: Союз Дизайн, 2023. – С. 25 – 45.

11. Балицкая, А. О. Веджвуд – художник, превративший английскую керамику в высокое искусство / А. О. Балицкая // Искусство глазами молодых: Материалы XVI Международной научной конференции, Красноярск, 11–12 апреля 2024 года. – Красноярск: ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского», 2024. – С. 133-134.

12. Баранова, С. И. Русский изразец: записки музейного хранителя / С. И. Баранова. – М.: Московский государственный объединенный музей-заповедник, 2011. – 429 с.

13. Ван Ган. Эволюция китайского керамического искусства в свете культурных и экологических изменений / Г. Ван // Обсерватория культуры. – 2025. – Т. 22. – № 3. – С. 316 – 326.

14. Ван Синцзян. Современное керамическое искусство Китая: взгляд с позиций художественного рынка / С. Ван // Культура и искусство. Искусствоведение. – 2025. – № 8. – С. – 86 – 94.

15. Ван Фэй. Китайское женское искусство / Ф. Ван // Искусство и образование. – 2008. – № 4(54). – С. 72-76.

16. Васильева, Е. В. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века / Е. В. Васильева // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 4(25). – С. 72-80.

17. Виноградова, Н. А. и др. Традиционное искусство Востока: Терминологический словарь / Н. А. Виноградова и др. – М.: Эллис Лак, 1997. – 358 с.

18. Воронина, О. А. Специфика женщин-художниц: гендерный анализ / О. А. Воронина // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 5 (116). – С. 217– 224.

19. Воронов, Н. В. Публицистическая керамика / Н. В. Воронов // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 7. – С. 17.
20. Воронов, Н. В. Тенденции развития современной керамики / Н. В. Воронов // Искусство керамики: Сб. ст. / Под ред. Н. С. Степанян. – М.: «Советский художник». – 1970. – С. 7 – 55.
21. Габриэль, Г. Н. «Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века / Галина Николаевна Габриэль // Вестник СПбГУКИ. – 2017. – № 4 (33). Декабрь. – С. 139 – 143.
22. Габриэль, Г., Симуни, А. Керамика в интерьере / Галина Габриэль, Александр Симуни // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 4. – С. 38 – 41.
23. Гаврилова, Е. В. Культурная политика Китая в условиях противостояния западному глобализму / Е. В. Гаврилова // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2022. – № 2. – С. 98-105.
24. Глушков, И. Г. Керамика как археологический источник: монография / И. Г. Глушков. – Новосибирск: Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук, 1996. – 327 с.
25. Голованова, С. П., Зубехин, А. П., Лихота, О. В. Художественная керамика в дизайне современного интерьера жилья / С. П. Голованова, А. П. Зубехин, О. В. Лихота // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Технические науки. – 2003. – № 3. – С. 129а – 131.
26. ГОСТ Р ИСО 26800-2013 Эргономика. Общие принципы и понятия. – М.: Стандартиформ, 2014. – 19 с.
27. Гуань, Сино. Тенденции освоения европейского художественного опыта китайскими художниками-монументалистами во второй половине XX века / Сино Гуань // Культурное наследие Сибири: Сборник научных трудов / Под ред. Т. М. Степанской. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2009. – Вып. 10. – С. 24-25.
28. Дадаян, Е. А., Бердник, Т. О. Эстетический контекст дизайна / Е. А. Дадаян, Т. О. Бердник // Сб. тр. конференции «Новое искусство. Новое в искусстве». – Ростов-на Дону, 2018. – С. 87 – 90.

29. Данильченко, Т. Ю. Понятие и сущность лакун / Т. Ю. Данильченко // Наука. Искусство. Культура. – Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2014. – № 3(3). – С. 51 – 57.
30. Думинская, М. В. Проблема эстетизации повседневного уровня существования / М. В. Думинская // Известия Томского политехнического университета. – 2013. – № 6. – С. 114 – 119.
31. Дэн, Т. Тенденции развития и основные направления модернизации системы высшего образования в Китае в начале XXI в. / Т. Дэн // Казанский федеральный университет. Педагогический журнал. – 2021. № 5 – 1. – С. 383 – 392.
32. Елатомцева, И. М. Шедевры мировой керамики: исторические метаморфозы стилистики / И. М. Елатомцева. – Минск: "Беларусь", 2008. – 287 с.
33. Жущиховская, И. С. Живые традиции: заметки о китайском гончарстве / И. С. Жущиховская // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. – 2004. – № 8. – С. 167 – 178.
34. Жущиховская, И. С., Понкратова, И. Ю. Сырьевая база, климат и традиции древнего гончарства (по материалам культур Восточной и Северо-Восточной Азии) / И. С. Жущиховская, И. Ю. Понкратова // Вперед... в прошлое. Владивосток: Даль-наука, 2000. – С. 103 – 150.
35. Жущиховская, И. С. Традиционное гончарство Китая / И. С. Жущиховская // Вестник Дальневосточного отделения Российской академии наук. – 2002. – № 1(101). – С. 85 – 98.
36. Залесская, В. Н. Памятники византийского прикладного искусства. Византийская керамика IX–XV веков: Masterpieces of Byzantine applied art. Byzantine ceramics of the 9th-15th centuries: каталог коллекции / В. Н. Залесская. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. – 254 с.
37. Зенг Е.-М., Вэй Хаою. «Made in Germany» – альянс немецкого производства: немецкий промышленный, архитектурный дизайн и реформа художественных институтов в начале XX века / Е.-М. Зенг, В. Хаою // Декоративное искусство. – 2019. – № 6. – С. 72 – 86.

38. Зубенко, А. И. Искусство символизма и его специфика на примере разномациональных вкладов / А. И. Зубенко // Вестник науки и творчества. – 2018. – № 12(36). – С. 5 – 9.
39. Искусство керамики: сборник статей / НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР / редактор Н.С. Степанян. – М.: Советский художник, 1970. – 296 с.
40. Каневская, Н. А. Традиционный японский фарфор: по материалам коллекции Государственного музея Востока, [XVII - XX века] / Н. А. Каневская. – М.: Гос. музей Востока, 2004. – 73 с.
41. Карагода, К. П. Образы советской монументальной скульптуры в мелкой пластике: трансформация функций и эволюция смыслов / К. П. Карагода // Наследие веков. – 2020. – № 3(23). – С. 14 – 28.
42. Карякина, Т. Д. Западноевропейский фарфор эпохи барокко / Т. Д. Карякина. – М.: Спутник, 2018. – 352 с.
43. Карякина, Т. Д. Мастера западноевропейского фарфора XVIII века / Т. Д. Карякина. – М.: Спутник, 2006. – 337 с.
44. Кашина, Т. И. Керамика культуры яншао. История культуры востока Азии / Т. И. Кашина. – Новосибирск: Наука, 1977. – 167 с.
45. Колесов, Е.; Ромашков, Д. Керамика в архитектуре / Е. Колесов, Д. Ромашков. // Архитектура, строительство, дизайн. 2007 – № 2 (47). – С. 54.
46. Кобзев, А. И. Китайская философия / А. И. Кобзев // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Стёпин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. – 2816 с.
47. Кобзев, А. И. Специфика китайского искусства, отраженная в его обозначениях / А. И. Кобзев // Общество и государство в Китае. – 2010. – № 1. – С. 396-402.
48. Комиссаров, С. А., Соловьев А. И. Погребальная скульптура средневекового Китая и ее влияние на искусство сопредельных народов / С. А. Комиссаров, А. И. Соловьев // Общество и государство в Китае. – 2013. – № 1. – С. 522 – 527.

49. Копёнкина, О. Ю. Скульптура из керамики / О. Ю. Копёнкина // Вестник ИрГТУ. Гуманитарные науки. 2015. – № 6 (101). – С. 363-369.
50. Корнеев, С. С. Интеграция психологических традиций Запада и Востока: сознание, дух, душа, личность / С. С. Корнеев // Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения. – 2011. – № 23. – С. 37-43.
51. Коханик, Н. А. Развитие художественной керамики Западной Европы эпохи Возрождения (культурологический аспект): монография / Н. А. Коханик. – Орел: ОГУ, 2011. – 74 с.
52. Кравченко, И. А., Обертас О. Г. К вопросу применения компьютерных технологий в дизайн-проектировании / И. А. Кравченко, О. Г. Обертас // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2013. – № 3(21). – С. 205 – 210.
53. Крамаренко, Л. Г. Художник. Материал. Форма. Отечественное декоративное искусство XX – начала XXI века. Керамика. Стекло. Гобелен. Фарфор / Л. Г. Крамаренко. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2009. – 109 с.
54. Кречетова, М. Н., Вестфален, Э. Х. Китайский фарфор / М. Н. Кречетова, Э. Х. Вестфален. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1947. – 88 с.
55. Ксенофонтова, Р. А. Японское традиционное гончарство XIX – первой половины XX в. / Р. А. Ксенофонтова. – М.: Наука, 1980. – 231 с.
56. Кузьменко, Л. И. Китайский фарфор XVII–XVIII веков / Л. И. Кузьменко. – М.: Гос. музей Востока, 2009. – 197 с.
57. Лаврентьев, А. Н. История дизайна: учебное пособие / А. Н. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 2007. – 303 с.
58. Ли, И. Специфика и национальные черты декоративного искусства Китая: к вопросу об актуальности сохранения национальных традиций / И. Ли // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12-2(86). – С. 109 – 112.

59. Лугаськова, И. П. Название произведения изобразительного искусства как способ передачи индивидуальной картины мира художника / И. П. Лугаськова // Культура и цивилизация. – 2021. – № 1-1. – С. 17-24.

60. Лю, Пэнфэй. Современное художественное образование в Китае (проблемы и перспективы) / П. Лю. – М.: Мир науки. Педагогика и психология, 2023. – № 5. – С. 1 – 8.

61. Малолетков, В. А. Между Востоком и Западом / В. А. Малолетков. – М.: Юный художник, 2003. – 222 с.

62. Малолетков, В. Проблемы формообразования в отечественной керамике 70-80-х годов XX века / В. Малолетков // Вестник МГУКИ, Искусствоведение. – 2008. – № 5. – С. 259 – 262.

63. Малолетков, В. Современная керамика мира: творческий опыт последней трети XX – начала XXI века: Монография. / В. Малолетков; Российская акад. художеств, Московская высшая художественно-пром. акад. им. С.Г. Строганова, Московский музей современного искусства. – М., 2010. – 204 с.

64. Мартынова, Д. О. Образы Востока в мировой культуре / Дарья Олеговна Мартынова. – М.: Огиз, 2026. – 160 с.

65. Мартынова Н. В., Жэнь М. Китайский художественный фарфор: актуальные исследования / Н. В. Мартынова, М. Жэнь // Новые идеи нового века: материалы Международной научной конференции ФАД ТОГУ. – Владивосток: Изд-во: Тихоокеанского государственного университета, 2024. – Т. 1. – С. 364 – 368.

66. Михайлова, И. Г. Искусство как основа социокультурного воспроизводства / И. Г. Михайлова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2008. – № 2(6). – С. 67 – 74.

67. Мирхасанов, Р. Ф. Как архитектура превращается в дизайн / Р. Ф. Мирхасанов. – М.: Директ-Медиа, 2024. – 324 с.

68. Муртазина, С. А. Технология развития керамических изделий и материалов / С. А. Муртазина // Вестник Технологического университета /

Казанский национальный исследовательский технологический университет. – 2015. – № 16. – С. 169 – 172.

69. Мусина, Р. Р. Российская традиционная керамика / Раиля Рифгатовна Мусина. – М.: Интербук-бизнес, 2011. – 167 с.

70. Некрасова-Каратеева, О. Л. В. Ф. Марков – создатель школы ленинградской керамики / Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2021. – № 2. – С. 36-49.

71. Некрасова М. А. (автор проекта, сост., научный ред.) / Русская художественная керамика VIII – XXI веков. Иллюстрированная энциклопедия. История искусства керамики в России. / Мария Александровна Некрасова. – М.: Academia, 2017. – 712 с., илл.

72. Нестерова, Т., Нестеров, А. Мелкая пластика древнего Китая / Т. Нестерова, А. Нестеров // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 10. – С. 48 – 49.

73. Овчарова, Ю. А. Развитие художественно-творческих способностей студентов художественно-графических факультетов педвузов на занятиях по керамике: Монография / Ю. А. Овчарова. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2013. – 106 с.

74. Осинский, И. И. Китай в мире науки / И. И. Осинский // Евразийство и мир. – 2019. – № 1. – С. 3 – 22.

75. Пендикова, И. Г. Стилистические особенности и основные этапы биодизайна как направления предметно-художественной деятельности человека / И. Г. Пендикова // Омский научный вестник. – 2004. – № 1(26). – С. 165 – 169.

76. Переятец, В. И., Петрова, Н. В. Экспертиза и оценка предметов декоративно-прикладного искусства. Фарфор. Стекло. Ювелирные изделия / В. И. Переятец, Н. В. Петрова // Худож. бюро "Агата". – СПб. – 2012. – 256 с.

77. Петров, В. М. Прямое и косвенное воздействие искусства: проблемы методологии и методики исследования / В. М. Петров. – М.: Русский мир, 1997. – 175 с.

78. Петрова, Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова, 1944 – 2004 / Н. С. Петрова. – СПб.: Глобал Вью, 2007. – 895 с.
79. Пронькин, А. В. Абстракционизм в изобразительном искусстве, его эволюция и влияние на культуру человечества / А. В. Пронькин // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В. Г. Шухова. – 2012. – № 4. – С. 238 – 241.
80. Ратников, В. П. Постмодернизм: истоки, становление, сущность / В. П. Ратников // Философия и общество. – 2002. – № 4(29). – С. 120 – 132.
81. Рунге, В. Ф. История дизайна, науки и техники: учебное пособие для архитектурных и дизайнерских специальностей: в 2 кн. / В. Ф. Рунге. – М.: Архитектура – С., 2006. – 367 с.
82. Салахов, А. М. Увлекательная керамика / А. М. Салахов. – Казань: Центр инновац. технологий, 2004. – 191 с.
83. Салицкая, Е. А. Научно-технологический комплекс КНР: опыт развития / Е. А. Салицкая // Наука. Инновации. Образование. – 2013. – Т. 8, № 2. – С. 7 – 22.
84. Се, Цзисянь. Китайские фарфоровые музыкальные инструменты цзиндэчжэнь: этапы развития / Ц. Се // Россия – Китай. Диалог пластических искусств: Международная научно-практическая конференция, Москва, 25 марта 2022 года. – М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2022. – С. 459 – 464.
85. Се, Цзисянь. Сравнительное исследование советского и китайского соц-арта / Ц. Се // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 3 (86). – С. 70 – 80.
86. Се, Цзисянь. Происхождение и развитие примитивного «фарфора» (протофарфора) в Китае / Ц. Се // Философия и культура. – 2022. – № 7. – С. 66 – 75.
87. Се, Цзисянь. Культурное влияние запада на Китай с 1940-х гг. по настоящее время / Ц. Се // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 3. – С. 92 – 98.
88. Се, Цзисянь. Становление и эволюция эстетики керамического

чайного сервиза: от периода Древнего Китая до начала XX века / Ц. Се // ВЕСТНИК ГГУ. – 2024. – № 3. – С. 123 – 132.

89. Се, Цзисянь. Интерпретация традиционной китайской эстетики в авторских сериях современной керамики / Ц. Се // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. – 2025. – № 3. – С. 23 – 29.

90. Се, Цзисянь. Инновационные практики в современном китайском промышленном дизайне керамики: портативность, биодизайн и материалы / Ц. Се // Культура и искусство. – 2025. – № 6. – С. 116 – 128.

91. Се, Цзисянь. Интерпретация традиционной китайской эстетики в авторских сериях современной керамики / Ц. Се // Международная научно-практическая конференция «Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации». Тезисы. / Отв. ред. Д.А. Булатова, сост. Е.П. Яковлева. – СПб.: РИИИ., 13 – 15 октября 2025 г.

92. Синьян, Ай. Инновации в высшем образовании Китая / Ай Синьян // Молодой ученый. – 2023. – № 33(480). – С. 167 – 170.

93. Сиповская, Н. В. Фарфор в России XVIII века / Н. В. Сиповская. – М.: Пинакотека, 2008. – 392 с.

94. Сложеникина, Н. С., Питько О. А. Философские основы художественной действительности: Монография. / Н. С. Сложеникина, О. А. Питько. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2017. – 65 с.

95. Солодянкина, О. Ю. Китайский взгляд на западную цивилизацию: по страницам учебного пособия / О. Ю. Солодянкина // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. – 2019. – № 1(62). – С. 43 – 55.

96. Су, Ю. Современное китайское искусство в контексте межкультурного взаимодействия / Ю. Су // Культура и цивилизация. – 2019. – Т. 9. – № 2 – 1. – С. 58 – 65.

97. Сухомлинова, В. В. Альтернативный коллективизм: глубинные характеристики традиционного китайского общества / В. В. Сухомлинова // Манускрипт. – 2018. – № 9(95). – С. 93 – 99.

98. Тан, Ц. Проблемы современного состояния и будущего городского дизайна в Китае / Ц. Тан // Искусство и культура. – 2021. – № 1(41). – С. 35 – 39.

99. Тарасов, А. Н. Роль постмодернизма в формировании современной художественной культуры / А. Н. Тарасов // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – Т. 181. – С. 147 – 153.

100. Ткаченко, Л. А., Ткаченко А. В. Декоративно-прикладное искусство: керамика: Учебное пособие / Л. А. Ткаченко, А. В. Ткаченко. – 2-е изд. – М.: Изд-во «Юрайт», 2019. – 243 с.

101. Файнфельд, И. А. Трансформация сознания в дзэн-буддизме / И. А. Файнфельд // Вестник Дальневосточной гос. социально-гуманитарной академии. – 2010. – № 1 – 1(4). – С. 95 – 113.

102. Харьковская, А. А. Названия произведений изобразительного искусства в языковой картине мира: функциональные аспекты / А. А. Харьковская // Эволюция и трансформация дискурсов: сб. науч. ст. – Вып. 2. – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева, 2017. – С. 111 – 119.

103. Чжао, Пэн. Хоу Иминь: жизнь и творчество. Краткий обзор / П. Чжао // Искусство и диалог культур: IX Международная межвузовская научно-практическая конференция. Вып. 9: Сб. науч. тр. / Под ред. С. В. Анчукова, Т. В. Горбуновой, О. Л. Некрасовой-Каратеевой. СПб.: ООО «Книжный дом», 2015. – С. 129 – 134.

104. Чжао, Пэн. Китайский художник и педагог Хоу Иминь / П. Чжао // Университетский научный журнал / Humanities & Science University Journal. Филологические и исторические науки, искусствоведение / Philology, History and Art: Рецензируемый научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. СПб., 2015. – № 11. – С. 89 – 96.

105. Чжао Пэн. Хоу Иминь о технологии керамической росписи. Китай / П. Чжао // Особенности развития техник и технологий в искусстве. История и современность: Коллективная монография. Отв. ред. Т. Л. Астраханцева. – М.: Союз Дизайн, 2020. – С. 282 – 285, ил.

106. Чжао, С. Особенности китайского художественного образования / С. Чжао // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12, – № 5–1. – С. 153-159.

107. Чжэн, Чжилян. Модернизация китайского образования как модернизация китайской культуры / Ч. Чжэн // Система ценностей современного общества. – 2014. – № 37. – С. 135 – 137.

108. Чжуан, Чжихань, Балашов, М. Е. Стилистическая эволюция китайской промышленной графики в развитии современного художественного дизайна логотипа в республиканский период (1912–1949 гг.) / Ч. Чжуан, М. Е. Балашов // Вестник Адыгейского гос. университета. – 2022. – № 3(302). – С. 172 – 179.

109. Шуляр, Э. Ю. Современное искусство и Digital Art / Э. Ю. Шуляр // Молодой ученый. – 2022. – № 30(425). – С. 85-87.

110. Яковлева Н. А. Анализ и интерпретация произведения искусства / Нонна Александровна Яковлева. – М.: Планета музыки, 2021. – 720 с.

на китайском языке

111. Бай Мин. Обзор современной мировой художественной керамики / М. Бай. – Наньчан: Издательство Цзянси изобразительного искусства, 1999. – 268 с.
白明. 世界现代陶艺概览[M]. 南昌: 江西美术出版社, 1999 年 1 月版. 268 页.

112. Ван Ди. Концепция и трансформация: исследование Первой биеннале произведений молодых современных керамистов Китая (1998 г.) / Д. Ван // Чжэцзянский университет. 2019. – 142 с. 观念与流变——1998 年首届中国当代青年陶艺家作品双年展研究[D].浙江大学, 2019. 142 页.

113. Ван Имин. Технология керамической струйной печати изменяет картину мира / И. Ван // Гуандунская печать. 2017, № 4. С. 40–42. 王一鸣. 陶瓷喷墨印刷技术改写了全球格局[J]. 广东印刷, 2017(04): 40-42.

114. Ван Линь. В поисках женского: краткое описание творчества Цзо Чжэньяо / Л. Ван // Китайские керамисты. 2014, № 1. С. 24–33, 81. 王林.寻找女性——左正尧创作说略[J].中国陶艺家,2014(01):24-33+81.

115. Ван Миньян. (2009). Общий анализ применения деформации в процессе лепки в современном керамическом искусстве / М. Ван // Журнал Фошаньской керамики. 2009, № 5. С. 26–28. 王明艳.浅析拉坯变形在现代陶艺创作中的应用[J].佛山陶瓷,2009(05):26-28.

116. Ван Цзюнь. История современного искусства и дизайна в мире. / Ц. Ван // Шицзячжуан: Издательство изобразительного искусства Хэбэя, 04.2020. 王珺著. 世界现代艺术设计史[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2020.04.

117. Ван Цзян, Пан Айцуй. Применение кальцита в высокотемпературной прозрачной глазури с сине-белым цветом / Ц. Ван, А. Пан // Китайская керамика. 2003. № 2. С. 31–33. 汪建,潘爱翠.硅灰石在高温透明青花瓷釉中的应用[J].中国陶瓷,2003(02):31-33.

118. Ван Циншэн, Чжэн Анху. Культурная революция и литературная революция в период «4 мая» / Ц. Ван, А. Чжэн // Фронт теории. 1959. № 5. С. 9–12. 王庆生,陈安湖.“五四”时期的文化革命与文学革命[J].理论战线,1959(05):9-12.

119. Ван Шенли. Рассмотрение керамических скульптурных работ Ван Шенли / Ш. Ван // Наука и искусство керамики. 2020, № 54 (7). С. 28–33. 王胜利. 王胜利山水陶塑作品欣赏[J].陶瓷科学与艺术,2020,54(07):28-33.

120. Ван Ян, Ван Шучао. Новые мысли о включении современной керамики в общественное искусство / Я. Ван, Ш. Ван // Китайские ремесла. 2021. № 3. С. 19–20. 王妍,王书超.浅谈现代陶艺在公共艺术中的应用[J].中华手工,2021(03):19-20.

121. Гуань Сяолин. Наблюдения за эволюцией китайского керамического искусства / С. Гуань // Недельный литературно-художественный журнал. 2023. № 6. С. 52–54. 官小玲.浅谈中国陶瓷艺术的流变[J].文学艺术周刊,2023(06):52-54.

122. Гун Сюань. Китайская современная керамика, движущаяся на Запад / С. Гун // Керамика Цзянсу. 2023, № 56 (1). С. 73–74, 79. 龚萱.西风东渐的中国现代陶艺[J].江苏陶瓷,2023,56(01):73-74+79.

123. Институт промышленного анализа Zhongyuan Puhua. Прогноз развития рынка художественной керамики Китая (2025–2031 гг.). — Пекин: Китайский институт промышленности, 2024. — 154 с. 中研普华工业分析研究所. 中国艺术陶瓷市场发展预测 (2025-2031 年). 北京: 中国工业学院, 2024 年. 154 页.

124. Ион, Ден Хечин. Преодоление и конструкция: развитие китайского керамического искусства в 80–90-х годах XX века // Ион, Ден Хечин // Керамический журнал. 2014, № 35 (2). С. 205–212. 余勇,邓和清.突破与构建——20 世纪 80-90 年代中国现代陶艺的发展[J].陶瓷学报,2014,35(02):205-212.

125. Керамическая промышленность Шаньдуна: Хроника исторических событий // Шаньдунская провинциальная керамическая компания. Цзыбо, Август 1993. – 142 с. 山东省陶瓷公司编. 淄博陶瓷工业大事记[M]. 1993. 192 页.

126. Лань. О Баухаусе (Bauhaus) / Лань / Декоративное искусство. 1980, № 1. С. 60. 兰. 关于包豪斯(Bauhaus)[J]. 装饰, 1980(01): 60.

127. Ли Лимин. От ремесленника до художника: китайская керамика 20 века / Л. Ли // – Гуанси: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2021. – 359 с. 黎丽明. 工匠: 20 世纪中国艺术陶艺[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2021 年 5 月版. 359 页.

128. Ли Тунгкуй. Скрытые в природе и свободные от ограничений: современная керамика Чэнь Сунсяна / Т. Ли // Шанхайское искусство ремесла. 2021. № 2. С. 10–12. 李同魁.藏野于逸 陈淞贤的现代陶艺[J].上海工艺美术,2021(02):10-12.

129. Ли Чжэнъянь. Дизайн керамики / Ч. Ли // Ханчжоу: Издательство Китайской академии художеств, 2002. – 226 с. 李正安. 陶瓷设计[M]. 杭州: 中国美术学院出版社, 2002 年 3 月版. 226 页.

130. Ли Чунь. Исследование эстетики современного модернизма в архитектуре Бей Имин. / Чунь Ли // Шаньдунский университет. 2019. 李春. 贝聿铭现代主义建筑美学研究[D].山东师范大学,2019.

131. Ли Шан. Почему китайская керамика оказалась на заднем плане / Ш. Ли // Качество и надежность 1999, № 1. С. 21. 黎山.中国陶瓷为何遭冷落[J].质量与可靠性,1999,(01):21.

132. Ло Минцзян. Письмо от 25 января 1584 года, Сес Н. Китай и христианство / переводчик: Гэн. / М. Ло // Шанхай: Издательство древних изданий, март 1991 г. С. 127. 罗明坚. 书简于 1584 年 1 月 25 日. 见 (法) 谢和耐. 《中国与基督教》. 耿译. 上海: 上海古籍出版社, 1991 年 3 月版. 第 127 页.

133. Лю Дачжун. Китайский национальный доход и послевоенная индустриализация / перевод – Ян Шуцзин / Д. Лю // Газета «Да Гун Бао» (Чунцин), 21 мая 1944 года, 3 раздел. 刘大中: 《中国国民所得与战后工业化》, 杨叔进译, 《大公报》(重庆) 1944 年 5 月 21 日, 第 3 版.

134. Лю Рунхай. Методы утилизации отходов каолиновой глины и получение глины / Р. Лю // Патенты Китая, 01.07.2009. 刘荣海, 回收利用瓷土尾矿的方法及其制得的瓷泥. 发明专利, 2009.07.01.

135. Лю Цзиньчуань. Заблуждения в современной керамике / Ц. Лю // Журнал искусства ста стилей. 2004. № 3. С. 109–111. 吕金泉. 现代陶艺的误区[J]. 艺术百家, 2004(03):109-111.

136. Лю Чжи. Исследование повторного использования бытовой стеклокерамики в теле бытовой керамики / Ч. Лю // Керамика. 2023, № 6. С. 37–42. 吕智. 日用废瓷在日用陶瓷坯体中的再利用研究[J]. 陶瓷, 2023(06):37-42.

137. Ма Цзыи. Перевод марксистских и ленинских произведений в период «4 мая» / Ц. Ма // Вестник Университета Аньхуэй. 1979, № 2. С 11–16. 马祖毅. 五四时期马克思列宁主义著作的翻译[J]. 安徽大学学报, 1979(02):11-16.

138. Научно-исследовательский институт керамической промышленности Министерства легкой промышленности (Китайский фарфор). Пекин:

Издательство Китайской легкой промышленности, 1983. С. 254. 轻工业部陶瓷工业科学研究所编.中国的瓷器[M].北京:中国轻工业出版社,1983.p254.

139. Рид Г., Ван Кэпин. Истина искусства / Г. Рид, К. Ван // Исследования в области теории литературы и искусства. 2022, № 42 (1). С. 144. 赫伯特·里德,王柯平.《艺术的真谛》[J].文艺理论研究,2022,42(01):144.

140. Сборник документов династии Си / компилятор неизвестен. Документы католической миссии на Востоке. Тайбэй: Изд-во тайваньских студентов, 1965, репринт. 《熙朝崇正集》. 编者不详. 天主教东传文献. 台北: 台湾学生书局, 1965 年影印再版.

141. Совместные усилия для создания образца глубокой интеграции между учебными заведениями и предприятиями: краткое введение в фарфор «Цветущий Китай» для банкетов на саммите Шанхайской организации сотрудничества 2018 года в Циндао // Журнал Шэньчжэньского профессионального технического колледжа, 17.05.2018. С. 2, 85. 携手共赢 打造校企深度融合典范——2018 上合青岛峰会宴会用瓷“锦绣中华”简介[J].深圳职业技术学院学报,2018,17(05):2+85.

142. Сунь Кефу, Гуань Цзиэ. Борьба за и против Конфуция в Китае в Новое время / К. Сунь, Ц. Гуань // Вестник Ляонинского университета (Философия и общественные науки). 1973, № 4. С. 37–45. 孙克复,关捷.中国近代反孔与尊孔的斗争[J].辽宁大学学报(哲学社会科学版),1973(04):37-45.

143. Сунь Цзяньхуа, Руань Гуаншуай. Историческое значение движения «Цзэнъань цзинфэн» в контексте марксистской китаизации / Ц. Сунь, Г. Руань. // Журнал Юго-Западного национального университета (Гуманитарные и социальные науки). 2016, № 37 (3). С. 214–217. 孙建华,阮广帅.马克思主义中国化视域下延安整风运动的历史意义[J].西南民族大学学报(人文社科版),2016,37(03):214-217.

144. Сунь Яндэ. Наставления относительно духа мастерства в художественном движении крафтового искусства / Я. Сунь. // Исследования по

художественному образованию. 2022, № 5. С. 90–91. 孙彦德.工艺美术运动中工匠精神的启示[J].美术教育研究,2022(05):90-91.

145. Сю Мэнвэй, Юэ Йоуси. Исследование современной керамики в контексте постмодернизма / М. Сю, И. Юэ. // Керамика Шаньдун. 2023, № 46 (1). С. 25–29. 徐梦薇,岳友熙.后现代主义视阈下的现代陶艺研究[J].山东陶瓷,2023,46(01):25-29.

146. Сю Пин. Бурлящий ветер перевода западных шедевров в период «4 мая». / П. Сю. // Справочник по изданиям. 1996, № 11. С. 8. 徐平.五四时期对西方名著的翻译风起云涌[J].出版参考,1996(11):8.

147. Сю Сяожэн, Гао Мяомяо. Абстракция и реализм в языке современной керамики / С. Сю, М. Гао // Искусство и техника. 2019, № 32 (12). С. 104. 许晓政,高苗苗.现代陶艺装饰语言中的抽象与具象[J].艺术科技,2019,32(12):104.

148. У Ли. Guosi Yongfengyuan: взгляд в мир на Кантонской ярмарке / Л. У. // Международная торговая газета, 22.10.2021, № 2. 吴力. 国瓷永丰源: 在广交会眺望世界[N]. 国际商报,2021-10-22(002).

149. Фан Гэ. Исследование тематики повседневных керамических живописных произведений в период Культурной революции. / Г. Фан. // Хубэйский институт искусств, 2019. 范格. 文革时期日常用瓷绘画题材研究[D].湖北美术学院,2019.

150. Фан Лили. Китайский фарфор / Л. Фан. – Пекин: Издательство Учжоу чуаньбо, 2005. – 134 с. 方李莉. 中国陶瓷[M]. 北京:五洲传播出版社, 2005. 134 页.

151. Фэн Ибо. Применение деконструктивного мышления в керамическом творчестве / И. Фэн. // Исследования керамики. 2020, № 35 (4). С. 69–71. 冯一博. 解构思维在陶艺创作中的运用[J].陶瓷研究,2020,35(04):69-71.

152. Фэн Сяньмин, Гэн Баочан. Избранные образцы фарфора периода расцвета династии Цин из собрания Музея Гугун. / С. Фэн, Б. Гэн // Пекин:

Издательство Цзыцзиньчэн, 1994. – 364 с. 冯先铭,耿宝昌. 故宫博物院藏清盛世瓷选粹. 北京: 紫禁城出版社, 1994. 364 页.

153. Фэн Сяньмин. Иллюстрированная энциклопедия древнекитайской керамики. / С. Фэн. // Пекин: Наследие, 1998. – 469 с. 冯先铭. 中国古陶瓷图典. 北京: 文物出版社, 1998. 469 页.

154. Фэн Сяньмин. История китайского фарфора. / С. Фэн. // Пекин: Наследие, 1982. – 459 с. 冯先铭. 中国陶瓷史. 北京:文物出版社, 1982. 459 页.

155. Фэн Сяньмин. Китайская керамика. / С. Фэн. // Шанхай: Шанхай гудзи чубаньшэ, 2001. – 656 с. 冯先铭. 中国陶瓷. 上海: 上海古籍出版社, 2001. 656 页.

156. Фэн Сяньмин. Основные достижения археологии керамики в Новом Китае / С. Фэн // Вэньбу. 1965, № 9. С. 10–12. 冯先铭. 新中国陶瓷考古的主要收获[J]. 文物, 1965, 9. 10-12 页.

157. Фэн Яньвэй. Серия фарфора «Тысяча зеленых вершин» от компании Хуагуан на саммите Шанхайской организации сотрудничества: отчет / Я. Фэн. // Народный еженедельник. 2018, № 11. С. 36–37. 冯彦伟. 华光国瓷"千峰翠色"系列亮相上合组织峰会纪实[J]. 人民周刊, 2018(11):36-37.

158. Хань Сянцуй. Выражение женской керамики / С. Хань // Журнал керамики. 2011, № 32 (4). С. 636–640. 韩祥翠. 女性陶艺的表述方式[J]. 陶瓷学报, 2011, 32(04):636-640.

159. Хе Шя. Технические и художественные аспекты / Ш. Хе // Шианьский институт изобразительных искусств. 2007. 贺夏. 技术与艺术并重[D]. 西安美术学院, 2007.

160. Хоу Иминь, Ли Хуацзы. Китайская стенопись за последние сто лет. / И. Хо, Х. Ли. –Пекин, 2004.– 330 с. 侯一民,李化吉. 中国壁画百年[M]. 北京:中国建筑工业出版社, 2004. 04. 330 页.

161. Хоу Иминь. Несколько слов об искусстве фрески / И. Хоу // Исследование искусства [Пекин]. 1983. № 2. С. 12–17. 侯一民. 壁画创作杂谈[J]. 美术研究, 1983(02):12-17.

162. Хоу Иминь. Произведения Хоу Иминя / И. Хоу. // Пекин: Изд-во Центральной академии художеств Китая, 2003. 侯一民. 侯一民作品集[M]. 北京:中央美术学院出版社, 2003.

163. Хоу Иминь. Учебник для студентов факультета монументальной живописи. / И. Хоу. // Пекин: Изд-во Центральной академии художеств Китая, 1984. 侯一民. 纪念性绘画系学生教材[M]. 北京:中央美术学院出版社, 1984.

164. Хуан Линьби, Цао Чуншэнь. Применение точки, линии и поверхности в современной керамике / Л. Хуан. Ч. Цао // Фошанская керамика. 2021, № 31 (4). — С. 31–33. 黄琳祎, 曹春生. 当代陶艺中点、线、面的运用 [J]. 佛山陶瓷, 2021, 31(04): 31-33.

165. Хуан Мяоцзы. Профессор Чжэн Кэ — мастер прикладного искусства / М. Хуан // Декоративное искусство. 1980, № 1. С. 11–12. 黄苗子. 工艺美术家郑可教授[J]. 装饰, 1980(01): 11–12.

166. Хуан Пин. О роли женского искусства в керамическом творчестве / П. Хуан // Искусство и технология. 2018, № 31 (3). С. 34–35. 黄萍. 论女性艺术在陶瓷创作中的地位[J]. 艺术科技, 2018, 31(03): 34-35.

167. Хуан Хуэй. Обзор аукционного рынка 2024 года / Х. Хуан // Китайские аукционы. 2025, № Z1. С. 19–21. 黄辉. 2024, 拍卖市场综述[J]. 中国拍卖, 2025(Z1): 19–21.

168. Хуан Цзунсян. Анализ содержания мысли «художественной революции» Чжень Дусю и других / Ц. Хуан // Вестник Хэнаньского университета (Социальные науки). 2005, № 6. С. 203–206. 黄瑞欣. 试析陈独秀等人的“美术革命”的思想内涵[J]. 河南大学学报(社会科学版), 2005(06): 203-206.

169. Хуан Янь. Современное состояние глины: экология и человеческая среда в керамическом искусстве Чжу Легена / Я. Хуан // Художественный обзор. 2018, № 11. С. 82–90. 黄艳. 泥土的当代“境”界——朱乐耕陶瓷艺术的生态与环境价值[J]. 艺术评论, 2018(11): 82-90.

170. Хэ Синьлин. Визуальная культура и материальная культура в Китае Средневековья: сборник статей по материалам научного симпозиума / С. Хэ / Под ред. Института гуманитарных наук Центральной академии изящных искусств. – Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2022. – 364 с. 贺新玲 主编. 中世纪中国的视觉文化与物质文化: 学术研讨会论文集 / 中央美术学院人文学院 编. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2022. 364 页.

171. Цао Цзюньвэй. Карл Поппер и его «концепция истины» / Ц. Цао // Журнал Шанхайского педагогического университета (Философские и общественные науки). 1985, № 3. С. 7–12. 曹均伟. 卡尔·波普尔的“真理观”[J]. 上海师范大学学报(哲学社会科学版), 1985(03):7-12.

172. Центральная академия изобразительных искусств Китая, Исследовательская мастерская прикладного искусства (сост.). Народная скульптурная пластика. Пекин: Издательство «Чаохуа», 1955. 81 с. 中央美术学院工艺美术研究室编. 《民间雕塑工艺》. 北京: 朝花美术出版社, 1955. 81 页.

173. Центральная академия изобразительных искусств Китая, Отдел прикладного искусства (сост.). Китайские узоры парчовой ткани. Пекин: Народное художественное издательство, 1953. 24 с. 中央美术学院实用美术系编. 《中国锦缎图案》. 北京: 人民美术出版社, 1953. 24 页.

174. Цинь Силинь, Ли Синхуа. Большие раздумья: разговор о современном керамическом искусстве Китая / С. Цинь, С. Ли // Журнал Нанкинского художественного института (отдел изобразительного искусства и дизайна). 2008, № 1. С. 79–81, 162. 秦锡麟, 李兴华. 困惑中的思考——谈中国现代陶艺[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版), 2008(01):79-81+162.

175. Цинь Силинь. Голубые оттенки в современном народном творчестве – современное керамическое искусство / С. Цинь // Керамический журнал. 1996, № 1. С. 57–59. 秦锡麟. 现代民间青花与现代陶艺[J]. 陶瓷学报, 1996(01):57-59.

176. Цю Гэньюй. Обжиг керамики / Г. Цю. – Чжэнчжоу: Издательство «Дацянь», 2010. – 277 с. 邱耿钰. 陶瓷烧造[M]. 郑州: 大象出版社, 2010 年 8 月版. 277 页.

177. Цюй Лиши. Истории о государственном фарфоре Нового Китая в Цзиндэчжэне / Л. Ц. // Исследования керамики. 2006, № 1. С. 13–16. 曲立氏. 景德镇“建国瓷”轶事[J]. 陶瓷研究, 2006(01):13–16.

178. Цяо Вэн, Чжан Ин. Эмпирический анализ масштабов и конкурентоспособности китайского экспорта керамической продукции / В. Цяо, И. Чжан // Реформы и открытие. 2017, № 21. С. 23–26. 乔雯, 张颖. 中国陶瓷出口规模与竞争力的实证分析[J]. 改革与开放, 2017(21):23–26.

179. Чень Вэньян. Формирование и развитие символов искусства Культурной революции / В. Чень // Художественное образование, 2013, № 8. С. 141–142. 陈文雁. “文革”美术符号的形成与发展[J]. 艺术教育, 2013(08):141–142.

180. Чжан Жуншен. Современный дизайн промышленности керамики и кадры / Ж. Чжан // Шаньдунская керамика. 1995, № 4. С. 42–44. 张润生. 现代陶瓷工业设计与人才[J]. 山东陶瓷, 1995(04):42–44.

181. Чжан Лиян. Влияние современного искусства на китайское керамическое искусство / Л. Чжан // Керамическая наука и искусство. 2023, № 57 (5). С. 40–41. 张力扬. 当代艺术对中国陶瓷艺术的影响[J]. 陶瓷科学与艺术, 2023, 57(05):40–41.

182. Чжань Цюнь, Пань Линся. Начало и художественные особенности женской керамики в современном Китае / Ц. Чжань, Л. Пань // Журнал Цицихарского университета (Философско-социальные науки). 2014, № 5. С. 150–152. 湛群, 潘玲霞. 当代中国女性陶艺缘起与艺术表达视角初探[J]. 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版), 2014(05):150–152.

183. Чжао Вэньбин, Чжао Хуа. Фрагменты воспоминаний о государственном фарфоре Нового Китая: интервью с очевидцем Цзинь Баошэном

/ В. Чжао, Х. Чжао // Декоративное искусство. 2009, № 9. С. 20–22. 肇文兵, 赵华. 关于建国瓷的点滴记忆——访建国瓷亲历者金宝升先生[J]. 装饰, 2009(09):20–22.

184. Чжао, Юньчуань. Искусство росписи по керамике / Ю. Чжао // Ляонин мэйшу чубаньшэ. 2001. Июнь. С. 111. 赵云川. 陶瓷壁画艺术[M]. 沈阳:辽宁美术出版社, 2001.06.111 页.

185. Чжоу Цзяньмин. Реформа, открытость и освобождение мышления / Ц. Чжоу // Шанхайские экономические исследования. 1984, № 9. С. 12–16. 周建明. 改革、开放与解放思想[J]. 上海经济研究, 1984(09):12-16.

186. Чжу Леген. Слияние керамики и музыки: музыкальный зал Мэйлигу и художественная керамика / Л. Чжу // Художественная критика. 2005, № 6. С. 75–78. 朱乐耕. 陶艺和音乐的融合[J]. 艺术评论, 2005(06):75-78.

187. Чжу Леген. Расширение керамики в музыкальном и архитектурном пространстве: дизайн и изготовление керамических внутренних стен Музыкального зала Мэйлигу / Л. Чжу // Оборудование и технологии для развлекательных мероприятий. 2008, № 1. С. 51–53. 朱乐耕. 陶艺在音乐和建筑空间中的扩展——麦粒音乐厅陶瓷内壁的设计与制作[J]. 演艺设备与科技, 2008(01):51-53.

188. Чжу Леген, Кан Хайлин. Чжу Леген и его современное керамическое искусство / Л. Чжу, Х. Кан // Китайская художественная эпоха. 2014, № 2. С. 3–17. 朱乐耕, 康海玲. 朱乐耕与他的当代陶艺[J]. 中国艺术时空, 2014(02):3-17.

189. Чжэн Нин. Глазури в керамическом искусстве / Н. Чжэн. – Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2005. – 477 с. 郑宁. 陶艺的釉[M]. 北京: 清华大学出版社, 2005 年 7 月版. 477 页.

190. Чжэнь Цзяньшен. Новые мысли о включении современной керамики в общественное искусство / Ц. Чжэнь // Китайская керамика. 2021, № 57 (6). С. 114–118. 陈建生. 现代陶瓷介入公共艺术的态势新思考[J]. 中国陶瓷, 2021, 57(06):114-118.

191. Чэнь Сайцзе. Форма, материя и дух – творческое выражение современной керамики / С. Чэнь // Исследования в области керамики. 2023, № 38 (3). С. 117–119. 陈赛杰.形质神用—现代陶艺的创意表达[J].陶瓷研究,2023,38(03):117-119.

192. Чэнь Фань. Важность обработки сырья для производства керамики, энергосбережение и определение основных параметров оборудования и рабочих параметров / Ф. Чэнь // Шаньдунская керамика. 1999, № 3. С. 8–11. 陈帆.陶瓷生产原料加工的重要性、节能及主机设计和工作参数的决定[J].山东陶瓷,1999(03):8-11.

193. Чэнь Цзиньхай. История мирового керамического искусства / Ц. Чэнь. – Харбин: Издательство изобразительного искусства Хэйлунцзяна, 1995. – 578 с. 陈进海.世界陶瓷艺术史[M].哈尔滨:黑龙江美术出版社,1995年4月版.578页.

194. Чэнь Цзунхуа. Общая дискуссия о развитии китайского искусствознания за 40 лет реформ и открытости / Ц. Чэнь // Журнал Хэнаньского университета (издание по общественным наукам). 2019, № 59 (2). С. 109–116. 陈宗花.改革开放40年中国艺术学发展总论[J].河南大学学报(社会科学版),2019,59(02):109-116.

195. Ша Линь. Вдохновение Чжу Легена – искусству Китая / Л. Ша // Художественный обзор. 2006, № 1. С. 49–53, 86. 沙林.朱乐耕带给中国艺术的启示[J].艺术评论,2006(01):49-53+86.

196. Ши Хэнай и др. Иезуитские миссионеры в Китае в эпоху Мин и Цин: взаимодействие культур Востока и Запада / Х. Ши / перевод Шен Шенг. Чэнду: Бацу, 1993. С. 56–58. 谢和耐等著,耿升译:《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》,巴蜀书社,成都,1993年,第56-58页.

197. Шэнь Цзе. Рассмотрение ценности применения керамики в современном промышленном дизайне / Ц. Шэнь // Китайская керамика. 2022, № 58 (1). С. 71–76. 沈杰.陶瓷在现代工业设计中的应用价值探讨[J].中国陶瓷,2022,58(01):71-76.

198. Ю Цзяжэн, Гао Сянкун, Сян Дань и др. Исследование современной керамики Цжиндэчжэня в середине 1990-х годов / Ц. Ю, С. Гао, Д. Сян // Керамическая наука и искусство. 2022, № 56 (4). С. 36–40. 余佳祯,高相坤,项丹等.20 世纪 90 年代中期景德镇当代陶艺研究[J].陶瓷科学与艺术,2022,56(04):36-40.

199. Юань Хун, Сю Дахай. Обзор семидесяти лет исследований в области керамического искусства (1949–2019) 198. / Х. Юань, Д. Сю // Изучение народного искусства. 2023, № 36 (6). С. 36–48. 远宏,许大海.陶瓷艺术研究七十年(1949—2019)综述[J].民族艺术研究,2023,36(06):36-48.

200. Ян Минью. Анализ конфликта между дворянами и учителями – движение ИХЭТУАНИ / М. Ян // Быстрое чтение (верхняя декада). 2021, № 18. С. 43–45. 杨铭钰. 义和团运动前的绅教冲突分析[J]. 速读,2021(18):43-45.

201. Ян Юншань. Дизайн керамической формы / Ю. Ян. – Шэньян: Издательство науки и техники Ляонина, 1988. – 438 с. 杨永善. 陶瓷造型设计[M]. 沈阳: 辽宁科学技术出版社, 1988 年 3 月版. 438 页.

202. Ян Юншань. Основы керамического моделирования / Ю. Ян. – Пекин: Издательство лёгкой промышленности, 1980. – 140 с. 杨永善. 陶瓷造型基础[M]. 北京: 轻工业出版社, 1980 年 11 月版. 140 页.

203. Ян Яцзе. Рецепция и осмысление теории социалистического реализма в Китае в 1930–1950 годах / Я. Ян // Современный литературный мир. 2021, № 6. С. 202–207. 杨雅洁.1930—1950 年代社会主义现实主义理论在中国的译介与探索 [J].当代文坛,2021(06):202-207.

на иностранных языках

204. Arnheim, R. Toward a Psychology of Art / Rudolf. Arnheim. – Berkeley: Univ of California Pr, 1966. – 369 с.

205. Clark C. The Conditions of Economic Progress / Colin Clark. – London: Macmillan & Co. Ltd, 1951. – 584 с.

206. Cooper E. Bernard Leach: Life and Work / Emmanuel Cooper. – New Haven: Yale University Press, 2003. – 419 с.

207. Crueger, A., Crueger, W., Ito, S. *Modern Japanese Ceramics: Pathways of Innovation & Tradition* / Crueger, Anneliese, Wulf Crueger, and Saeko Ito. – New York: Sterling Publishing Company, 2007. – 328 c.
208. Gillette, M. B. *China's porcelain capital: The rise, fall and reinvention of ceramics in Jingdezhen* / Maris Boyd Gillette. – London: Bloomsbury Publishing, 2016. – 272 c.
209. Harrison-Hall, J. *Ding and other whitewares of Northern China* / J. Harrison-Hall // *Pottery in the making: world ceramic traditions*. – 1997. – P. 194-199.
210. Huang, S., Freestone, I. C., Zhu, Y., et al. *The introduction of celadon production in North China: Technological characteristics and diversity of the earliest wares* / S. Huang, I. C. Freestone, Y. Zhu, & L. Shen // *Journal of Archaeological Science*. – 2020. – Vol. 114. – P. 1-38.
211. Ikawa Smith, F. *On Ceramic Technology in East Asia* / Fumiko Ikawa Smith // *Current Anthropology*. – 1976. – vol. 17. – P. 513-515.
212. Jin B. *A preliminary investigation on eastern Han kiln site in Wenzhou of Zhejiang province* / Jin B // *Proceedings of I.S.A.C.-99*. – Shanghai, 1999. – P. 302-307.
213. Kaner S. *The social context of the appearance of pottery in Europe in comparison with Japan* / S. Kaner // *The Origin of Ceramics in Eastern Asia*. Sendai. – 1995. – P. 103-104.
214. Muthesius, H. *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft* / Hermann Muthesius. – Berlin: Inktank Publishing, 2020. – 148 c.
215. Rhodes, D. *Clay and Glazes for the Potter* / Daniel Rhodes. – Connecticut: Martino Fine Books, 2015. – 248 c.
216. Rice, P. M. *Pottery Analysis: A Sourcebook* / Prudence M. Rice. – Chicago: University of Chicago Press, 1987. – 584 c.
217. Serizawa, C. *The Stone Age of Japan* / Chosuke Serizawa // *Asian Perspectives*. – 1976. – vol. 19. – P. 1-14.
218. Shangraw, C. F. *Early Chinese Ceramics and Kilns* / C. F. Shangraw // *Archaeology*. – 1977. – vol. 30, no. 6. – P. 382-393.

219. Stankiewicz, M. A. From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement / Mary Ann Stankiewicz // *Studies in Art Education*. – 1992. – vol. 33, no. 3. – P. 165-173.
220. Underhill, A. P. Current Issues in Chinese Neolithic Archaeology / Anne P. Underhill // *Journal of World Prehistory*. – 1997. – vol. 11. – P. 103-160.
221. Underhill, A. Pottery Production in Chiefdoms: The Longshan Period in Northern China / Anne Underhill // *World Archaeology*. – 1991. – vol. 23, no. 1. – P. 12-27.
222. Underhill, A. Regional Growth of Cultural Complexity during the Longshan Period of Northern China / Anne Underhill // *Pacific Northeast Asia in Prehistory: Hunter-Fisher-Gatherers, Farmers, and Sociopolitical Elites*. – 1992. – P. 173-178.
223. Vandiver, P. B., Kingery, W. D. The Technology of Celadon Glazes / Pamela. B. Vandiver, W. David. Kingery // *Ceramics Monthly*. – 1987. – vol. 35, no. 7. – P. 55-56.
224. Vandiver, P. Paleolithic Ceramics and the Development of Pottery in East Asia, 26,000 to 10,000 BP / Pamela Vandiver // *Proceedings of International Symposium on Ancient Pottery and Porcelain (ISAC'99)*. – 1999. – P. 1-9.
225. Xiao, M., Wang, S. Newly Unearthed Rare Porcelains of Various Dynasties in Zhenjiang / M. Xiao, S. Wang // *Proceedings of ISAC-99*. – 1999. – P. 294-301.
226. Yao, G. Discovery and Study on Tiammu Kiln Site / G. Yao // *Proceedings of ISAC-99*. – Shanghai, 1999. – P. 416-421.
227. Zhushchikhovskaya, I. Earliest Ceramics of Eastern Asia as a Phenomenon of Adaptation / Irina Zhushchikhovskaya // *Abstracts of Contributions to the Dual Congress 1998*. – Johannesburg, 1998. – P. 45-46.
228. Zhushchikhovskaya, I. On Early Pottery-Making in the Russian Far East / Irina Zhushchikhovskaya // *Asian Perspectives*. – 1997. – vol. 36. – P. 159-174.

Электронные источники

229. Silbergeld, J., Savage, G. Chinese pottery – Sui, Tang Dynasties: [сайт]. – *Encyclopaedia Britannica*, 2023. – URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese->

pottery/Sui-and-Tang-dynasties (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

230. Tsui, D. A Short History of Chinese Imperial Porcelain: [сайт]. – Sotheby's, 2023. – URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/a-short-history-of-chinese-imperial-porcelain> (дата обращения: 13.10.2024). – Текст: электронный.

231. Боаоский азиатский форум 2018 г.: [сайт]. – Журнал «КИТАЙ», 2018. – № 4. – URL: <http://www.kitaichina.com/rzhuanti/2018ba> (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

232. Борисенко, О. А., Соболева, Е. В., Фен, Л. Влияние глобализационных процессов на современную культуру Китая: [сайт]. – Научный электронный архив, 2012. – URL: <http://econfr.ae.ru/article/6653> (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

233. Ван, Юань. Haier COSMOPlat помогает компании Longchang в Таншане создать первый «маячный завод» в индустрии строительной керамики: [сайт]. – Consumer Daily, 2019. – 29 июля. – URL: <https://ex.chinadaily.com.cn/exchange/partners/82/rss/channel/cn/columns/j3u3t6/stories/WS5d3e8063a3106bab40a02faa.html> (дата обращения: 02.02.2026). – Текст: электронный. 王媛. 《海尔 COSMOPlat 赋能唐山隆昌打造首个建陶业“灯塔工厂”》 [EB/OL]. 消费日报网, 2019-07-29. [引用日期 2026-02-02]. 网址: <https://ex.chinadaily.com.cn/exchange/partners/82/rss/channel/cn/columns/j3u3t6/stories/WS5d3e8063a3106bab40a02faa.html>.

234. Исмаилова, Э. И. Китайская философия в контексте диалога Восток–Запад: [сайт]. – Материалы конференций, Бишкек, 2004. – С. 315–320. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/ismailova-ei/kitayskaya-filosofiya-v-kontekste-dialoga-vostok-zapad> (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

235. Керамика непоколебимой воли и жажды исследований Джозайи Веджвуда: [сайт]. – CeramicaDecor. – URL: <https://ceramicadecor.ru/blog/josiah-wedgwood> (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

236. Селецкий, В. Современные мастера исинской керамики: [сайт]. – Daochai.ru, 2020. – URL: <https://daochai.ru/blog/teaware/glina/sovremennye-mastera-isina-van-insyan.html> (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

237. Чжан, Сяоцзян. Визит руководства Керамического университета Цзиндэчжэня в район Фэнси, Чаочжоу, для проведения проверки и обмена опытом: [сайт]. – Официальный сайт Керамического университета Цзиндэчжэня, 2019. – URL: <https://tys.jci.edu.cn/info/1022/1736.htm> (дата обращения: 15.11.2024). – Текст: электронный. 张小将. 《景德镇陶瓷大学管理层赴潮州市枫溪区深入开展产学研交流》 [EB/OL]. 景德镇陶瓷大学官网, 2019. [引用日期 2024-11-15]. 网址: <https://tys.jci.edu.cn/info/1022/1736.htm>.

238. Чжэн, Кайи. Китайская керамическая история и современная керамика: [сайт]. – Материалы XII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум – 2020». – URL: <https://scienceforum.ru/2020/article/2018020885> (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

239. ШОС в поиске эффективных моделей информационного взаимодействия. Медиафорум в Циндао: [сайт]. – Интернет-портал СНГ, 2023. – URL: <https://e-cis.info/news/568/110967/> (дата обращения: 12.10.2024). – Текст: электронный.

240. Юй, С., Хуан, Х., Юань, Х. Почему молодёжь массово едет в Цзиндэчжэнь?: [сайт]. – Синьхуа Мэйжири Дяньсюнь, 2025. – 28 мая. – URL: <https://www.news.cn/20250528/fa6dc731c8754ee18d54b76d0ac2ef3a/c.html> (дата обращения: 02.02.2026). – Текст: электронный. 余贤红, 黄浩然, 袁慧晶. 《年轻人为啥扎堆景德镇?》 [EB/OL]. 新华每日电讯, 2025-05-28. [引用日期 2026-02-02]. 网址: <https://www.news.cn/20250528/fa6dc731c8754ee18d54b76d0ac2ef3a/c.html>.

Диссертации и авторефераты диссертаций

241. Астраханцева, Т. Л. Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в эволюции стиля: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Татьяна Леонидовна Астраханцева. – М., 2015. – 522 с.

242. Базилевский, А. А. Технология и формообразование в проектной культуре дизайна (влияние технологии на морфологию промышленных изделий):

дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Базилевский Александр Андреевич. – М., 2006. – 191 с.

243. Борисова, А. Г. Абстрактное искусство как феномен художественной культуры XX века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Борисова Анна Геннадьевна. – СПб., 2006. – 175 с.

244. Бугровская, А. С. Российская авторская керамика последней трети XX – начала XXI вв. (истоки, особенности и тенденции): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Бугровская Ангелина Сергеевна. – М., 2017. – 183 с.

245. Ван, Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Ван Фэй. – М., 2008. – 212 с.

246. Гусарова, Ю. В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX в. Автореф. ... дисс. канд. искусствоведения / 17.00.04 / Юлия Васильевна Гусарова. СПб, 2011. – 24 с.

247. Дунцзянь, Цзяо. Народные традиции Китая в ситуации модернизации общества: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Дунцзянь Цзяо. – М., 2001. – 161 с.

248. Ерошенко, Т. И. Биполярность и целостность мужского и женского как универсальная проблема человека: дисс. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Ерошенко Татьяна Игоревна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 302 с.

249. Зинченко, И. С. Проблема творческой деятельности человека в социально-философском измерении: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Зинченко Ирина Сергеевна. – СПб., 2014. – 200 с.

250. Кузьменко, Л. И. Китайский фарфор XVII – XVIII вв., проблема стиля. Автореф. дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.04 / Лариса Ивановна Кузьменко. – М., 2000. – 210 с.

251. Ли, Фуцзюнь. Своеобразие китайской скульптуры эпохи Цинь: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Фуцзюнь Ли. – СПб., 2006. – 223 с.

252. Ли, Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Япин Ли. – СПб., 2008. – 196 с.

253. Лихота, О. В. Технология и свойства объемно-окрашенной строительной декоративной керамики на основе железосодержащих глин и техногенных материалов. Дисс. ... канд. техн. наук: 05.23.05 / Оксана Владимировна Лихота. – Новочеркасск, 2003. – 124 с.

254. Люй, Чао. Трансформация художественной культуры Китая в период Республики (1912–1949 гг.): дисс. ... канд. культурологии: 05.10.01 / Чао Люй. – Екатеринбург, 2023. – 166 с.

255. Малолетков, В. А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Валерий Александрович Малолетков. – М., 2010. – 344 с.

256. Мартыненко, Н. Д. Искусство как фактор формирования социального типа личности в условиях современной городской культуры: дисс. ... канд. соц. наук: 22.00.06 / Наталья Дмитриевна Мартыненко. – Курск, 2007. – 147 с.

257. Мусина, Р. Р. Традиционная отечественная керамика: особенности развития, художественное своеобразие (вторая половина XIX – 1980-е годы): дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Раиля Рифгатовна Мусина. – М., 2012. – 509 с.

258. Солодовникова, О. В. Эстетизация современной культуры и формы ее представления: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Ольга Владимировна Солодовникова. – Томск, 2002. – 149 с.

259. Трощинская А. В. Орнаментальный и цветочный декор русского фарфора последней трети XVIII века. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Александра Викторовна Трощинская. – 30 с.

260. Чжао, Пэн. Творческое содружество Дэн Шу и Хоу Иминя и его значение в контексте развития китайского изобразительного искусства второй половины XX - начала XXI века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Пэн Чжао. – СПб, 2017. – 29 с.

261. Чжу Гуан. Китайское искусство на современном международном художественном рынке. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. акад. Худож. ин-т им. В.И. Сурикова] / Гуан Чжу. – 24с.

262. Чжэн, Чжилян. Становление образования в контексте взаимодействия культуры Востока и Запада (на материале системы высшего образования в Китае): дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Чжилян Чжэн – Владивосток, 2006. – 159 с.

263. Юань, Сяодун. Динамика традиций и новаций в художественной культуре Китая в период 1949 – 2008 гг: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Сяодун Юань. – М., 2011. – 155 с.

264. Юй, Вэй. Образы женщин в живописи Китая и России: иконография социальных, эмоциональных и гендерных репрезентаций второй половины XX – начала XXI века. Изобразительные и художественно-выразительные средства: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Вэй Юй. – М., 2023. – 265 с.

265. Юйшина, Е. А. Конфуцианский рационализм как духовный ресурс цивилизационного развития: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Елена Александровна Юйшина. – Чита, 2004. – 158 с.

Альбом иллюстраций

Список иллюстраций¹

Ил. 1.1. Расписная керамика культуры Яншао. Высота 2,3 см. 5–3 тыс. до н. э. Музей Виктории и Альберта. Лондон.

Ил. 1.2. Высокая черная керамическая чаша культуры Луншань. Высота 17 см. 2,5–2 тыс. до н. э. Музей Виктории и Альберта. Лондон.

Ил. 1.3. Магазин керамики на улице Цзиндэчжэня, Китай. Фотография Се Цзисяня. 30 октября 2023 г.

Ил. 1.4 а. Ваза с ручками в виде драконов и рыб. Печи Лунцюань. Фарфор, селадоновая глазурь. Высота 15,8 см. 1271–1368 гг. Национальный музей Кореи. Сеул.

Ил. 1.4 б. Чаша в форме подсолнуха. Императорские печи. Фарфор, селадоновая глазурь. Высота 5,1 см. 1127–1279 гг. Музей императорского дворца. Тайбэй.

Ил. 1.5. Сине-белая тарелка с орнаментом из растений и фруктов. Фарфор, подглазурная роспись. Диаметр 40 см. Середина XIV в. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Ил. 1.6. Многоцветная ваза с изображением рыб и водорослей. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 23,2 см. Середина XVI в. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Ил. 1.7. Тонкостенная чаша из г. Хутянь. Фарфор. Высота 6,4 см. 1127–1279 гг. Национальный музей Кореи. Сеул.

Ил. 1.8. Фарфор Зеленого и Розового семейств. Надглазурная роспись. Высота 36,5 см. 1711–1799 гг. Частная коллекция.

Ил. 1.9. Чайная посуда Исины. Керамика. Высота 7,9 см. 1368–1435 гг. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 1.10. Изделие «Цзюнь». Керамика. Высота 41,9 см. 1368–1644 гг. Музей искусств Идемицу. Токио.

¹ Изображения произведений из частных и музейных коллекций приведены из открытых источников.

Ил. 1.11. Чэн Юньнун (程芸农). Чайник с росписью «пудровые цветы и птицы». Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 9 см. 1930-е гг. Частная коллекция.

Ил. 1.12. Ваза оригинальной формы с росписью «пудровые цветы». Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 24 см. 1940-е гг. Частная коллекция.

Ил. 1.13. Цоу Гуоджун (邹国钧). Чайник с пейзажем города Яньань с росписью «пудровые цветы и горы». Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 10 см. 1960-е гг. Фарфоровый завод Цзянгуо (建国瓷厂). Частная коллекция.

Ил. 1.14. Ваза формы зун (форма керамического сосуда с изогнутыми стенками, плавно переходящими в основание). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 35 см. 1960-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция.

Ил. 1.15. Ваза с декором из рыб и водорослей. Фарфор, подглазурная роспись. Высота 22 см. 1970-е гг. Фарфоровый завод Цзянгуо (建国瓷厂). Частная коллекция.

Ил. 1.16. Цзэн Луншэн (曾龙升). «Ленин и Сталин». Скульптурная композиция. Фарфор. Высота 40 см. 1960-е гг. Частная коллекция.

Ил. 1.17. «Ленин и Октябрьская революция». Тематическое панно. Фарфор, надглазурная роспись. 56×110 см. 1960-е гг. Изготовлено в Цзиндэчжэне. Частная коллекция.

Ил. 1.18. «Приветствующий Мао Цзэдун». Скульптурная композиция. Фарфор. Высота 45,8 см. 1960-е гг. Шиваньский керамический завод (石湾窑). Музей керамики Шивань. Гуандун.

Ил. 1.19. «Новый Китай». Тематическая композиция. Ваза. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 13 см. 1960-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция.

Ил. 1.20. Ван Сюэжу (王雪如). «Восемь кудрявых котят» (卷毛小八猫). Скульптурная группа Керамика. Высота около 7,5 см. 1958 г. Коллекция

Цзиндэчжэньского университета керамики. Цзиндэчжэнь. Скульптурная группа изготовлена в 6 млн экземпляров.

Ил. 1.21. Цзян Лихуа (江力华). «Работа интеллигенции в сельской местности». Ваза с тематическими композициями периода Культурной революции. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 60,8 см. 1968 г. Частная коллекция.

Ил. 1.22. Лю Цзэминь (刘泽民) и Ма Хай (马海). «Железный человек Ван Цзиньси» (铁人王进喜). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 23 см. 1970-е гг. Музей керамики Шивань. Гуандун. Ван Цзиньси (1923 – 1970) – знаменитый в Китае образцовый рабочий, символизирующий победу социализма.

Ил. 1.23. «Красный фонарь». Скульптурная композиция малой формы эпохи Культурной революции. Фарфор. Высота 24 см. 1960-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Музей керамики Цзиндэчжэня.

Ил. 1.24. Ваза с декором в виде подсолнуха и солнца. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 22 см. 1970-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция.

Ил. 1.25. Ваза с декором в виде красного флага и солнца. Фарфор, надглазурная роспись. Высота (с крышкой) 27 см. 1970-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция.

Ил. 1.26. Ван Иньсянь (汪寅仙). Чайник в форме тыквы с рельефным декором. Керамика «Цзиша». Высота 11 см. 1993 г. Британский музей. Лондон.

Ил. 1.27. Ван Иньсянь (汪寅仙). Чайник с декором в форме ветвей можжевельника и кипариса. Керамика «Цзиша». Высота 16 см. 1991 г. Частная коллекция.

Ил. 2.1. Ли Чжэнвэн (李正文). «Серия лотосов» (荷花系列). Керамика. 30×30×23 см. 1994 г. Частная коллекция.

Ил. 2.2. Цзо Чжэньяо (左正尧). «Поток расходов» (流水账). Керамика. 16×68×28 см. 2000 г. Частная коллекция.

Ил. 2.3 а. Хань Мейлин (韩美林). «Цыпленок» (鸡). Фарфор. Высота 68 см. 1980 г. Частная коллекция.

Ил. 2.3 б. Хань Мейлин (韩美林). «Бык» (牛). Керамика. Высота 60 см. 1983 г. Частная коллекция.

Ил. 2.4. Чжоу Гуожен (周国桢). «Листья возвращаются в дом предков» (叶落归根). Керамика. Высота 29 см. 1985 г. Частная коллекция.

Ил. 2.5. Тань Чан (谭畅). «Женский портрет» (女性肖像). Керамика. Высота 38 см. 1987 г. Музей народных искусств. Гуандун.

Ил. 2.6. Тань Чан (谭畅). «Полет Большого Рога» (大角飞天). Керамика. Высота 90 см. 1991 г. Коллекция Художественной галереи Гуанчжоуского института изобразительных искусств. Гуандун.

Ил. 2.7 а. Чэн Сунсян (陈淞贤). «Скачок» (跃). Керамика. Высота 45 см. 1988 г. Частная коллекция.

Ил. 2.7 б. Чэн Сунсян (陈淞贤). Чайник (茶壶). Керамика. Высота 59 см. 1993 г. Частная коллекция.

Ил. 2.7 в. Чэн Сунсян (陈淞贤). «Плоский сосуд» (碟). Керамика. Высота 29 см. Диаметр 67 см. 1999 г. Частная коллекция.

Ил. 2.7 г. Чэн Сунсян (陈淞贤). «Мечта» (梦). Керамика. Высота 65 см. 1996 г. Частная коллекция.

Ил. 2.8. Чжоу Гуожен (周国桢). «Рассвет» (黎明). Фарфор. Высота 36 см. 1977 г. Частная коллекция.

Ил. 2.9 а. Лю Пиньчан (吕品昌). «Афу № 5» (阿福 № 5). Керамика. Высота 62 см. 1993 г. Частная коллекция.

Ил. 2.9 б. Лю Пиньчан (吕品昌). «Афу № 10 – Мать и дитя» (阿福 № 10 «母与子»). Высота 42 см. 2005 г. Частная коллекция.

Ил. 2.9 в. Лю Пиньчан (吕品昌). «Афу № 28 – Доброе утро» (阿福 № 28 «早安»). Высота 64 см. 2012 г. Частная коллекция.

Ил. 2.10 а. Си Йюэ (谢跃). «Мать и дитя» (母与子) из серии «Глиняный человек». Керамика. Высота 28 см. 1994 г. Частная коллекция.

Ил. 2.10 б. Си Йюэ (谢跃). «Композиция № 4» из серии «Глиняный человек» (泥人 № 4). Керамика. Высота 36 см. 1995 г. Частная коллекция.

Ил. 2.10 в. Си Йюэ (谢跃). «Семья» (家庭) из серии «Глиняный человек». Керамика. Высота 46 см. 1995 г. Частная коллекция.

Ил. 2.11. Чжу Далянь (祝大年). «Песнь леса» (森林之歌). Панно. Фарфор, надглазурная роспись. 340×2000 см. 1979 г. Коллекция международного Пекинского аэропорта Шоуду. Пекин.

Ил. 2.12. Древняя печь Наньфэн (南风古灶) в г. Фошань, провинция Гуандун. Фотография, 18 февраля 2023 г.

Ил. 2.13. Чжу Леген (朱乐耕). «Мышление во времени и пространстве» (时间与空间的畅想). 2002 г. Музыкальный зал «Мэйлигу» (麦粒音乐厅). Сеул.

Ил. 2.14. Первобытное цветное керамическое изделие культуры Мацзяяо. Высота 37 см. 4–3 тыс. до н. э. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 2.15 а. Сань-цай (三彩). Маленькая трехцветная миска. Керамика. Высота 6,4 см. 618–907 гг. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Ил. 2.15 б. Сань-цай (三彩). Трехцветная фигурка лошади. Керамика. Высота 76,5 см. 618–907 гг. Музей императорского дворца. Пекин. Реалистичность образа лошади отражает степень развития «конкретного» искусства в этот же период.

Ил. 2.16. Чаша в форме цветка лотоса из печей Жу. Зеленоватый фарфор. Высота 8 см. 960–1127 гг. Музей императорского дворца. Тайбэй.

Ил. 2.17. Цинь Силинь (秦锡麟). «Морская волна» (海韵). Фарфор, подглазурная роспись. 30×30 см. 1997 г. Частная коллекция.

Ил. 2.18. Бай Мин (白明). «Признаки осени» (苇风吟). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 45 см. 2011 г. Британский музей. Лондон.

Ил. 2.19 а. Сосуд «Железные нити с золотой нитью» (金丝铁线). Фарфор. Высота 9 см. 950–1279 гг. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 2.19 б. Изящный сосуд «Железные нити с золотой нитью» (金丝铁线). Фарфор. Высота 20,1 см. 960–1279 гг. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 2.20. Тонированная чайная чашка из печи Цзюнь. Фарфор. Высота 4,8 см. 950–1279 гг. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 2.21. Бай Мин (白明). «Ландшафт и время» (山水与时间). Керамика. Длина 63 см. 2000 г. Частная коллекция.

Ил. 2.22. Лю Пиньчан (吕品昌). «Связанная форма № 3» (捆绑的形体 no. 3). Керамика. 32×66×45 см. 2016 г. Частная коллекция.

Ил. 2.23 а. Бай Лэй (白磊). «Старая стена» (老墙). Керамика. 32×45 см. 2005 г. Частная коллекция.

Ил. 2.23 б. Бай Лэй (白磊). «Старая стена» (老墙). фрагмент. Керамика. 32×45 см. 2005 г. Частная коллекция.

Ил. 2.24 а. Бай Лэй (白磊). «Конструкция формы» (形式的建构). Керамика. 65×49 см. 2006 г. Частная коллекция.

Ил. 2.24 б. Бай Лэй (白磊). «Конструкция формы» (形式的建构). фрагмент. Керамика. 65×49 см. 2006 г. Частная коллекция.

Ил. 2.25. Дай Юйсян (戴雨享). «Тихие слова» (静语系列). Керамика. 60×60×10 см. 1999 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу.

Ил. 2.26 а. Чжоу Ву (周武). Чаша из серии «Снеготаяние» (雪融). Керамика. 16×45×43 см. 1997 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу.

Ил. 2.26 б. Чжоу Ву (周武). Чаша из серии «Снеготаяние» (雪融). Керамика. 16×36×31 см. 1997 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу.

Ил. 2.27 а. Мэн Мингчжу (孟庆祝). Сосуд из серии «Бог чайника» (壶神系列). Керамика. Высота 95 см. 1995 г. Частная коллекция.

Ил. 2.27 б. Мэн Мингчжу (孟庆祝). Сосуд из серии «Бог чайника» (壶神系列). Керамика. Высота 60 см. 1996 г. Частная коллекция.

Ил. 2.28. Питер Мондриан. «Композиция с красным, синим и желтым». Холст, масло. 45×45 см. 1930 г. Кунстхаус. Цюрих.

Ил. 2.29. Чжэн Гуангхуй (陈光辉). Стул из серии «Стулья» (椅子系列). Керамика. Высота 125 см. 2007 г. Частная коллекция.

Ил. 2.30 а. Ма Ийин (马一鹰). «Импрессия 4» (印象系列 4). Керамика. Высота 60 см. 1990 г. Частная коллекция.

Ил. 2.30 б. Ма Ийин (马一鹰). «Есть и нет...» (无·有系列). Керамика. Высота 62 см. 1990 г. Частная коллекция.

Ил. 2.31. Чэнь Шуо (陈硕). «Живые существа» (众生). Керамика. Высота 105 см. 1998 г. Частная коллекция.

Ил. 2.32. Дай Юйсян (戴雨享). «Философ» (先哲). Керамика. 97×45×23 см. 1999 г. Частная коллекция.

Ил. 2.33 а. Лю Пиньчан (吕品昌). «Пейзаж с руинами» (遗迹景观). Абстрактная композиция № 1. Керамика. 85×48×28 см. 1998 г. Частная коллекция.

Ил. 2.33 б. Лю Пиньчан (吕品昌). «Пейзаж с руинами» (遗迹景观). Абстрактная композиция № 2. Керамика. 85×34×25 см. 1998 г. Частная коллекция.

Ил. 2.34 а. Бай Мин (白明). «Дачэн Руосяо» («И великое совершенство имеет недостатки»; 大成若缺). Керамика. Диаметр 58 см. 2001 г. Частная коллекция.

Ил. 2.34 б. Бай Мин (白明). «Дачэн Руосяо» («И великое совершенство имеет недостатки»; 大成若缺). Керамика. Диаметр 58 см. 2001 г. Частная коллекция.

Ил. 2.34 в. Бай Мин (白明). «Дачэн Руосяо» («И великое совершенство имеет недостатки»; 大成若缺). Керамика. Диаметр 58 см. 2001 г. Частная коллекция.

Ил. 2.35 а. Чжан Сяоли (张晓莉). «Травмированный саксофон» (受伤的萨克斯). Керамика. Высота 60 см. 2001 г. Частная коллекция.

Ил. 2.35 б. Чжан Сяоли (张晓莉). «Уставшая щетка» (疲倦的刷子). Керамика. Длина 45 см. 2001 г. Частная коллекция.

Ил. 2.36 а. Чжу Леген (朱乐耕). «Игра в лотос» (戏莲) из «Деревенской серии». Фарфор, подглазурная роспись. Высота 22 см. 1994 г. Частная коллекция.

Ил. 2.36 б. Чжу Леген (朱乐耕). «Пастораль» (牧歌) из «Деревенской серии». Фарфор, подглазурная роспись. Высота 30 см. 1995 г. Частная коллекция.

Ил. 2.37. Цзян Бо (姜波). «НЛО № 9» из «Промышленной серии Китая» (中国产业大系—不明飞行物系列·第九号). Керамика. Высота 70 см. 1999 г. Частная коллекция.

Ил. 2.38. Бай Мин (白明). «Большой экзамен времен Хань» (大汉考). Керамика. 38×32×1,5 см. 2000 г. Частная коллекция.

Ил. 2.39. Бай Мин (白明). «Поклонение» (参禅). Керамика. Высота 23 см. 2001 г. Частная коллекция.

Ил. 2.40. Яо Юнкан (姚永康). «Вековые куклы» (世纪娃). Керамика. 33×30×25 см. 1997 г. Частная коллекция.

Ил. 2.41. Чжоу Ву (周武). «Цилиндр» (圆柱). Фарфор. Высота 80 см. 1998 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу.

Ил. 2.42. Хуан Хуань (黄焕义). «Витая форма» (扭动的形). Керамика, подглазурная роспись. Высота 42 см. 1998 г. Частная коллекция.

Ил. 2.43. Сю Цюн (许群). «Лицо цветка» (花颜). Керамика. Высота 55 см. 1997 г. Частная коллекция.

Ил. 2.44. Дай Юйсян (戴雨享). «Символ-пустота» (本空·符号). Керамика. 58×58×10 см. 2012 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу.

Ил. 2.45. Цинь Силинь (秦锡麟). Ваза «Осенняя хризантема» (秋菊). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 29,5 см. 1986 г. Частная коллекция.

Ил. 2.46. Чэн Сунсян (陈淞贤). Сосуд. Керамика. Высота 23 см. 1984 г. Частная коллекция.

Ил. 2.47 а. Сю Цюн (许群). «Исчезновение» (敛). Фарфор. Высота 16 см. Диаметр 30 см. 2008 г. Частная коллекция.

Ил. 2.47 б. Сю Цюн (许群). «Охлаждение» (沁). Фарфор. Высота 16 см. Диаметр 37 см. 2008 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу.

Ил. 2.47 в. Сю Цюн (许群). «Подготовка к полету» (莹). Фарфор. Высота 13 см. Диаметр 28 см. 2008 г. Частная коллекция.

Ил. 2.47 г. Сю Цюн (许群). «Тихий голос» (宁静的声音). Фарфор. Высота 6 см. Диаметр 34 см. 2006 г. Частная коллекция.

Ил. 2.48. Ван Ган (王岗). «Зеленые холмы» (青语山). Композиция из 4-х тарелок. Фарфор. 230×46×15 см. 2014 г. Частная коллекция.

Ил. 2.49. Ван Ган (王岗). «Вместимость» (容). Керамика. Длина 46 см. 2014 г. Частная коллекция.

Ил. 2.50. Бай Мин (白明). «Дзен – формы и процессы» (参禅·形式与过程). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 18–24 см. Многокомпонентная композиция 2004 г. Частная коллекция.

Ил. 2.51 а. Бай Мин (白明). «Инструменты – формы и процессы» (器·形式与过程). Фарфор, подглазурная роспись. Длина около 11 см. 2002 г. Частная коллекция.

Ил. 2.51 б. Бай Мин (白明). «Инструменты – формы и процессы» (器·形式与过程). фрагмент. Фарфор, подглазурная роспись. Длина около 11 см. 2002 г. Частная коллекция.

Ил. 2.51 в. Бай Мин (白明). «Инструменты – формы и процессы» (器·形式与过程). фрагмент. Фарфор, подглазурная роспись. Длина около 11 см. 2002 г. Частная коллекция.

Ил. 2.52 а. Ким Чжунхва (金贞华). «Тихий ветер» (风之静象). Фарфор. Высота 20 см. 2010 г. Частная коллекция.

Ил. 2.52 б. Ким Чжунхва (金贞华). «Расти и множиться без конца» (生生不息). Фарфор. Высота 16 см. 2007 г. Частная коллекция.

Ил. 2.52 в. Ким Чжунхва (金贞华). «Спокойное изменение» (悄然的变化). Фарфор. Высота 14 см. 2013 г. Частная коллекция.

Ил. 2.53. Жао Чжэн (赵桢). «Ее изящная жизнь – Птичка» (Дама № 3) (她优雅的生活 – 小鸟 – NO.3). Стеклопластик, металл. Высота 170 см. 2009 г. Частная коллекция.

Ил. 2.54 а. Ся Цзюньна (夏俊娜). «В парадной одежде» (盛装). Холст, масло. 50×50 см. 2008 г. Частная коллекция.

Ил. 2.54 б. Сян Цзин (向京). «Сто человек играют с тобой? И ты все еще один?..» (一百个人演奏你? 还是一个人). Стеклопластик. 140×240×240 см. 2007 г. Музей Лун. Шанхай.

Ил. 2.55. Пригласительное письмо на выставку «Пространство простоты: произведения современных керамисток Китая» (单纯空间—中国当代女性陶艺家作品展). 2001 г. Музей изобразительных искусств. Гуандун.

Ил. 2.56. Сю Цюн (许群). «Ледяные цветки» (冰花). Керамика. Высота 28 см. Диаметр 16 см. 1990-е гг. Частная коллекция.

Ил. 2.57 а. Чжэн И (郑伟). «Платье из бабочек» (蝴蝶裙). Керамика, ткань. Высота 160 см. 2012 г. Британский музей. Лондон.

Ил. 2.57 б. Чжэн И (郑伟). «Платье из бабочек» (蝴蝶裙). фрагмент. Керамика, ткань. Высота 160 см. 2012 г. Британский музей. Лондон.

Ил. 2.58. Ницзяо Ли (宁晓莉). «Мотыльковый холод» – ювелирное украшение (蛾寒发钗). Фарфор. Высота 7,5 см. 2015 г. Музей провинции Шаньдунь. Цзинань.

Ил. 2.59 а. Ян Цин (杨青). Композиция «Под солнцем» (阳光下). Фарфор. Высота 46 см. 2006 г. Частная коллекция.

Ил. 2.59 б. Ян Цин (杨青). Композиция «Трогательное лето» (夏日情). Фарфор. Высота 33 см. 2006 г. Частная коллекция.

Ил. 2.59 в. Ян Цин (杨青). «Девушка с волосами, собранными в пучок» (盘发女孩). Фарфор. Высота 48 см. 2009 г. Частная коллекция.

Ил. 3.1. Чжу Далянь (祝大年). Набор «Цинхуа доуцай с узором из переплетающихся цветов» (青花斗彩缠枝花卉) из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, подглазурная и надглазурная роспись. Начало 1950-х гг. Цзиндэчжэнь. Музей искусств Цинхуа. Пекин.

Ил. 3.2. Чжан Гофань (张国藩). «Народные танцы» (民间舞蹈).

Керамическое панно (резьба по сырцу с последующим напылением глазури).
300×600 см. 1979 г. Коллекция международного Пекинского аэропорта Шоуду.
Пекин.

Ил. 3.3. «Сосуд с рыбами в водоеме» (鱼藻纹盖罐). Фарфор, надглазурная полихромная роспись. Высота 46 см. Династия Мин, эпоха Цзяцзин (1522–1566).
Частная коллекция.

Ил. 3.4. Дай Жунхуа (戴荣华). «Ваза с изображением поздравления с долголетием» (祝寿图·古彩瓷瓶). Фарфор, надглазурная полихромная роспись.
Высота 41 см. 1988 г. Частная коллекция.

Ил. 3.5. Чжан Сунмао (张松茂). Ваза «Молодой лесовод» (粉彩青年造林瓶). Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 45 см. 1950-е гг. Частная коллекция.

Ил. 3.6. Бай Мин (白明). «Голубые горы и сострадание» (青山仁爱青花箭筒). Фарфор, подглазурная роспись синим кобальтом. Высота 91 см. 2010-е гг. Частная коллекция.

Ил. 3.7. Чжу Леген (朱乐耕). «Китайский бык» (中国牛). Серия из 5 фигур. Керамика, глазурь. Высота 100 см, длина 102 см. 2000-е гг. Частная коллекция.

Ил. 3.8. Ван Силян (王锡良). Панно «Предисловие к сочинению Ланьтина» (粉彩兰亭集序图瓷板). Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». 32×53,5 см. 2006 г. Частная коллекция.

Ил. 3.9. Гу Цзинчжоу (顾景舟). Чайный сервиз из 10 предметов «Белка и виноград» (松鼠葡萄十头套组茶具). Исинская керамика. Высота чайника 15 см. 1959 г. Частная коллекция.

Ил. 3.10 а. Утка-курильница. Фарфор, рельеф, полихромная глазурь. Высота 25,3 см. 1465–1487 гг. Музей императорских печей Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь.

Ил. 3.10 б. Кружка с изображением «Утки-курильницы». Современное производство. Керамика. Высота 10 см. Музей императорских печей Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь.

Ил. 3.11. Чайная чашка с крышкой с изображением пейзажа. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 12 см. 1950-е гг. Мастерская керамики Shengli (胜利公司). Музей керамики Цзиндэчжэня. Цзиндэчжэнь.

Ил. 3.12. Ван Юньцюан (王云泉). Чайник с изображением пейзажа. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 10 см. 1950-е гг. Мастерская керамики Qunli (群力). Музей керамики Цзиндэчжэня. Цзиндэчжэнь.

Ил. 3.13. Чайная чашка с крышкой из белой глины повышенного качества с изображением цветов и птиц. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 14 см. 1960-е гг. Мастерская керамики Dongfeng (东风公司). Музей керамики Цзиндэчжэня. Цзиндэчжэнь.

Ил. 3.14. Чайный сервиз из белой глины повышенного качества с изображением золотых рыбок (7 предметов). Фарфор, надглазурная роспись. 1970-е гг. Мастерская керамики Dongfeng (东风公司). Музей керамики Цзиндэчжэня. Цзиндэчжэнь.

Ил. 3.15. Кофейный сервиз с цветочными узорами (9 предметов, включая 6 чашек с блюдцами). Фарфор, надглазурная роспись. 1980-е гг. Мастерская керамики Guangming (光明公司). Музей Чжэньитана. Цзиндэчжэнь.

Ил. 3.16. Устройство, обеспечивающее технологию переноса изображения в керамической промышленности, модель HH-202S. Компания Dongguan CSP Machinery Co., Ltd. 2023 г.

Ил. 3.17. Фотография керамического принтера для струйной печати плитки, модель D1170. Компания Guangzhou Jingtao Machinery & Electrical Equipment Co., Ltd. 2022 г. Фото создано 19 июня 2023 г.

Ил. 3.18 а. Фотография керамической фабрики, функционирующей в соответствии с принципами Промышленности 4.0. 13 марта 2023 г.

Ил. 3.18 б. Фотография керамической фабрики, функционирующей в соответствии с принципами Промышленности 4.0. 13 марта 2023 г.

Ил. 3.18 в. Фотография керамической фабрики, функционирующей в соответствии с принципами Промышленности 4.0. 13 марта 2023 г.

Ил. 3.18 г. Фотография керамической фабрики, функционирующей в соответствии с принципами Промышленности 4.0. 13 марта 2023 г.

Ил. 3.19 а. Се Цзисянь. Ручной эскиз керамического чайного сервиза. Бумага, графитный карандаш. 2024 г. Архив автора.

Ил. 3.19 б. Се Цзисянь. Трехмерная модель керамического чайного сервиза, созданная с помощью программного обеспечения Rhino. 2024 г. Архив автора.

Ил. 3.19 в. Се Цзисянь. Изображение керамического чайного сервиза с синим и цветным глазурным покрытием, созданное с помощью программного обеспечения KeyShot. 2024 г. Архив автора.

Ил. 3.19 г. Се Цзисянь. Изображение керамического чайного сервиза с синим и цветным глазурным покрытием, созданное с помощью программного обеспечения KeyShot. 2024 г. Архив автора.

Ил. 3.20. Старинная многоцветная ваза с изображением пахарей и ткачей, что символизирует «слияние Востока и Запада». Фарфор, надглазурная роспись. Высота 46,5 см. XVII в. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 3.21. Набор с чайником, расписанным под образ панды. Биодизайн. Керамика. Высота 9,5 см. 2023 г. Компания Kangli (康利) из Дэхуа. Китайский народный музей искусства большой панды. Чэнду.

Ил. 3.22. Чжао Лэй (赵磊). Чайные принадлежности – бамбук. Биодизайн. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 12,5 см. 2023 г. Компания Lanyinzi (蓝印子) из Цзиндэчжэня. Музей народной керамики Цзиндэчжэня.

Ил. 3.23 а. Ло Минъюань (罗明源). Набор, включающий чашу-термос в форме цветка для кувшина. Биодизайн. Фарфор. Высота 42 см. 2023 г. Компания Yisan (意叁) из Дэхуа. Музей фарфора в Дэхуа. Цюаньчжоу.

Ил. 3.23 б. Ло Минъюань (罗明源). Набор, включающий чашу-термос в форме цветка для кувшина. Биодизайн. Фарфор. Высота 42 см. 2023 г. Компания Yisan (意叁) из Дэхуа. Музей фарфора в Дэхуа. Цюаньчжоу.

Ил. 3.24 а. Историческая композиция сосуда для вина в подогревающей чаше эпохи династии Северной Сун. Фарфор. Высота 24,3 см. 960–1127 гг. Печи Цзиндэчжэня. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 3.24 б. Историческая композиция сосуда для вина и подогревающей чаши эпохи династии Северной Сун. Фарфор. Высота 24,3 см. 960–1127 гг. Печи Цзиндэчжэня. Музей императорского дворца. Пекин.

Ил. 3.25 а. Хуанг Чунмао (黄春茂). Набор «Господин фарфор – объединил четыре моря» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин.

Ил. 3.25 б. Хуанг Чунмао (黄春茂). Набор «Господин фарфор – Свет Восточного озера» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин.

Ил. 3.25 в. Хуанг Чунмао (黄春茂). Набор «Золото Поднебесной» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2016 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин.

Ил. 3.25 г. Шэньчжэньский техникум профессиональных технологий (深圳职业技术学院). Набор «Цветущий Китай» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин.

Ил. 3.25 д. Лин Юфэн (林宇峰), Гэн Дахай (耿大海). Набор «Тысяча зеленых вершин» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Huaguang (华光). Музей керамики и цветной глазури. Цзыбо.

Ил. 3.26 а. «Совпадающие сердца». Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 12,7 см. 2020 г. Компания Huaguang (大唐) из г. Лунцюань. Частная коллекция.

Ил. 3.26 б. «Легкость». Портативные чайные принадлежности. Фарфор, пластик, стекло. Высота 14,5 см. 2020 г. Компания Zunchen (尊辰) из Дэхуа. Частная коллекция.

Ил. 3.26 в. «Легкость заваривания». Портативные чайные принадлежности (4 предмета). Керамика. Высота 9 см. 2018 г. Керамическая студия LIN'S из Тайваня. Частная коллекция.

Ил. 3.26 г. «Быстрый чай» – 1 («узкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Керамика. Высота 9,7 см. 2019 г. Компания Hengtao (恒陶) из Дэхуа. Частная коллекция.

Ил. 3.26 д. «Быстрый чай» – 1 («узкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 10,3 см. 2022 г. Компания Xiyuanji (兮元记) из Дэхуа. Частная коллекция.

Ил. 3.26 е. «Быстрый чай» – 2 («широкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 11,3 см. 2020 г. Компания Fuzhen (福桢) из Дэхуа. Музей фарфора в Дэхуа. Цюаньчжоу.

Ил. 3.26 ж. «Быстрый чай» – 2 («широкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 11,3 см. 2020 г. Компания Fuzhen (福桢) из Дэхуа. Музей фарфора в Дэхуа. Цюаньчжоу.

Ил. 3.26 з. «Быстрый чай» – 2 («широкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 11,3 см. 2020 г. Компания Fuzhen (福桢) из Дэхуа. Музей фарфора в Дэхуа. Цюаньчжоу.

Иллюстрации

Иллюстрации к главе 1



Ил. 1.1. Расписная керамика культуры Яншао. Высота 2,3 см. 5–3 тыс. до н. э. Музей Виктории и Альберта. Лондон



Ил. 1.2. Высокая черная керамическая чаша культуры Луншань. Высота 17 см. 2,5–2 тыс. до н. э. Музей Виктории и Альберта. Лондон



Ил. 1.3. Магазин керамики на улице Цзиндэчжэнь, Китай. Фотография Се Цзисяня. 30 октября 2023 г.



а

Ил. 1.4 а. Ваза с ручками в виде драконов и рыб. Печи Лунцюань. Фарфор, селадоновая глазурь. Высота 15,8 см. 1271–1368 гг. Национальный музей Кореи. Сеул



б

Ил. 1.4 б. Чаша в форме подсолнуха. Императорские печи. Фарфор, селадоновая глазурь. Высота 5,1 см. 1127–1279 гг. Музей императорского дворца. Тайбэй



Ил. 1.5. Сине-белая тарелка с орнаментом из растений и фруктов. Фарфор, подглазурная роспись. Диаметр 40 см. Середина XIV в. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



Ил. 1.6. Многоцветная ваза с изображением рыб и водорослей. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 23,2 см. Середина XVI в. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



Ил. 1.7. Тонкостенная чаша из г. Хутянь. Фарфор. Высота 6,4 см. 1127–1279 гг. Национальный музей Кореи. Сеул



Ил. 1.8. Фарфор Зеленого и Розового семейств. Надглазурная роспись. Высота 36,5 см. 1711–1799 гг. Частная коллекция



Ил. 1.9. Чайная посуда Исина. Керамика. Высота 7,9 см. 1368–1435 гг. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 1.10. Изделие «Цзюнь». Керамика. Высота 41,9 см. 1368–1644 гг. Музей искусств Идемицу. Токио



Ил. 1.11. Чэн Юньнун (程芸农). Чайник с росписью «пудровые цветы и птицы». Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 9 см. 1930-е гг. Частная коллекция



Ил. 1.12. Ваза оригинальной формы с росписью «пудровые цветы». Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 24 см. 1940-е гг. Частная коллекция



Ил. 1.13. Цоу Гуоджун (邹国钧). Чайник с пейзажем города Яньань с росписью «пудровые цветы и горы». Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 10 см. 1960-е гг. Фарфоровый завод Цзянгуо (建国瓷厂). Частная коллекция



Ил. 1.14. Ваза формы зун (форма керамического сосуда с изогнутыми стенками, плавно переходящими в основание). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 35 см. 1960-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция



Ил. 1.15. Ваза с декором из рыб и водорослей. Фарфор, подглазурная роспись. Высота 22 см. 1970-е гг. Фарфоровый завод Цзянгуо (建国瓷厂). Частная коллекция



Ил. 1.16. Цэн Луншэн (曾龙升). «Ленин и Сталин». Скульптурная композиция. Фарфор. Высота 40 см. 1960-е гг. Частная коллекция



Ил. 1.17. «Ленин и Октябрьская революция». Тематическое панно. Фарфор, надглазурная роспись. 56×110 см. 1960-е гг. Изготовлено в Цзиндэчжэне. Частная коллекция



Ил. 1.18. «Приветствующий Мао Цзэдун». Скульптурная композиция. Фарфор. Высота 45,8 см. 1960-е гг. Шиваньский керамический завод (石湾窑). Музей керамики Шивань. Гуандун



Ил. 1.19. «Новый Китай». Тематическая композиция. Ваза. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 13 см. 1960-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция



Ил. 1.20. Ван Сюэжу (王雪如). «Восемь кудрявых котят» (卷毛小八猫). Скульптурная группа
Керамика. Высота около 7,5 см. 1958 г. Коллекция Цзиндэчжэньского университета керамики.
Цзиндэчжэнь



Ил. 1.21. Цзян Лихуа (江力华). «Работа интеллигенции в сельской местности». Ваза с тематическими композициями периода Культурной революции. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 60,8 см. 1968 г. Частная коллекция



Ил. 1.22. Лю Цзэминь (刘泽民) и Ма Хай (马海). «Железный человек Ван Цзиньси» (铁人王进喜). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 23 см. 1970-е гг. Музей керамики Шивань



Ил. 1.23. «Красный фонарь». Скульптурная композиция малой формы эпохи Культурной революции. Фарфор. Высота 24 см. 1960-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Музей керамики Цзиндэчжэня



Ил. 1.24. Ваза с декором в виде подсолнуха и солнца. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 22 см. 1970-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция



Ил. 1.25. Ваза с декором в виде красного флага и солнца. Фарфор, надглазурная роспись. Высота (с крышкой) 27 см. 1970-е гг. Изготовлена в Цзиндэчжэне. Частная коллекция



Ил. 1.26. Ван Иньсянь (汪寅仙). Чайник в форме тыквы с рельефным декором. Керамика «Цзиша». Высота 11 см. 1993 г. Британский музей. Лондон



Ил. 1.27. Ван Иньсянь (汪寅仙). Чайник с декором в форме ветвей можжевельника и кипариса. Керамика «Цзиша». Высота 16 см. 1991 г. Частная коллекция



Ил. 2.1. Ли Чжэнвэн (李正文). «Серия лотосов» (荷花系列). Керамика. 30×30×23 см. 1994 г.
Частная коллекция



Ил. 2.2. Цзо Чжэньяо (左正尧). «Поток расходов» (流水账). Керамика. 16×68×28 см. 2000 г.
Частная коллекция



а



б

Ил. 2.3. Хань Мейлин (韩美林). а) «Цыпленок» (鸡). Фарфор. Высота 68 см. 1980 г. Частная коллекция; б) «Бык» (牛). Керамика. Высота 60 см. 1983 г. Частная коллекция



Ил. 2.4. Чжоу Гуожен (周国桢). «Листья возвращаются в дом предков» (叶落归根). Керамика. Высота 29 см. 1985 г. Частная коллекция



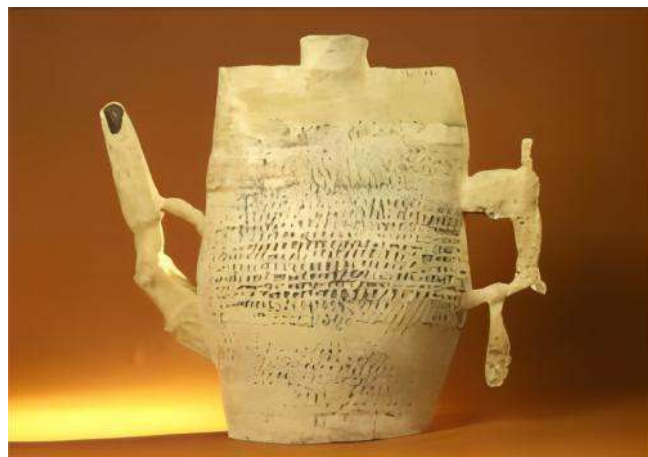
Ил. 2.5. Тань Чан (谭畅). «Женский портрет» (女性肖像). Керамика. Высота 38 см. 1987 г. Музей народных искусств. Гуандун



Ил. 2.6. Тань Чан (谭畅). «Полет Большого Рога» (大角飞天). Керамика. Высота 90 см. 1991 г. Коллекция Художественной галереи Гуанчжоуского института изобразительных искусств. Гуандун



а



б



в



г

Ил. 2.7. Чэн Сунсян (陈淞贤). а) «Скачок» (跃). Керамика. Высота 45 см. 1988 г. Частная коллекция; б) Чайник (茶壶). Керамика. Высота 59 см. 1993 г. Частная коллекция; в) «Плоский сосуд» (碟). Керамика. Высота 29 см. Диаметр 67 см. 1999 г. Частная коллекция; г) «Мечта» (梦). Керамика. Высота 65 см. 1996 г. Частная коллекция



Ил. 2.8. Чжоу Гуожен (周国桢). «Рассвет» (黎明). Фарфор. Высота 36 см. 1977 г. Частная коллекция



а



б



в

Ил. 2.9. Лю Пиньчан (吕品昌). а) «Афу № 5» (阿福 № 5). Керамика. Высота 62 см. 1993 г. Частная коллекция; б) «Афу № 10 – Мать и дитя» (阿福 № 10 «母与子»). Высота 42 см. 2005 г. Частная коллекция; в) «Афу № 28 – Доброе утро» (阿福 № 28 «早安»). Высота 64 см. 2012 г. Частная коллекция



а



б



в

Ил. 2.10. Си Юэ (谢跃). а) «Мать и дитя» (母与子) из серии «Глиняный человек». Керамика. Высота 28 см. 1994 г. Частная коллекция; б) «Композиция № 4» из серии «Глиняный человек» (泥人 № 4). Керамика. Высота 36 см. 1995 г. Частная коллекция; в) «Семья» (家庭) из серии «Глиняный человек». Керамика. Высота 46 см. 1995 г. Частная коллекция



Ил. 2.11. Чжу Далян (祝大年). «Песнь леса» (森林之歌). Панно. Фарфор, надглазурная роспись. 340×2000 см. 1979 г. Коллекция международного Пекинского аэропорта Шоуду. Пекин



Ил. 2.12. Древняя печь Наньфэн (南风古灶) в г. Фошань, провинция Гуандун. Фотография, 18 февраля 2023 г.



Ил. 2.13. Чжу Леген (朱乐耕). «Мышление во времени и пространстве» (时间与空间的畅想). 2002 г. Музыкальный зал «Мэйлигу» (麦粒音乐厅). Сеул



Ил. 2.14. Первобытное цветное керамическое изделие культуры Мацзяо. Высота 37 см. 4–3 тыс. до н. э. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 2.15 а. Сань-цай (三彩). Маленькая трехцветная миска. Керамика. Высота 6,4 см. 618–907 гг. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



2.15 б. Сань-цай (三彩). Трехцветная фигурка лошади. Керамика. Высота 76,5 см. 618–907 гг. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 2.16. Чаша в форме цветка лотоса из печей Жу. Зеленоватый фарфор. Высота 8 см. 960–1127 гг. Музей императорского дворца. Тайбэй



Ил. 2.17. Цинь Силинь (秦锡麟). «Морская волна» (海韵). Фарфор, подглазурная роспись. 30×30 см. 1997 г. Частная коллекция



Ил. 2.18. Бай Мин (白明). «Признаки осени» (苇风吟). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 45 см. 2011 г. Британский музей. Лондон



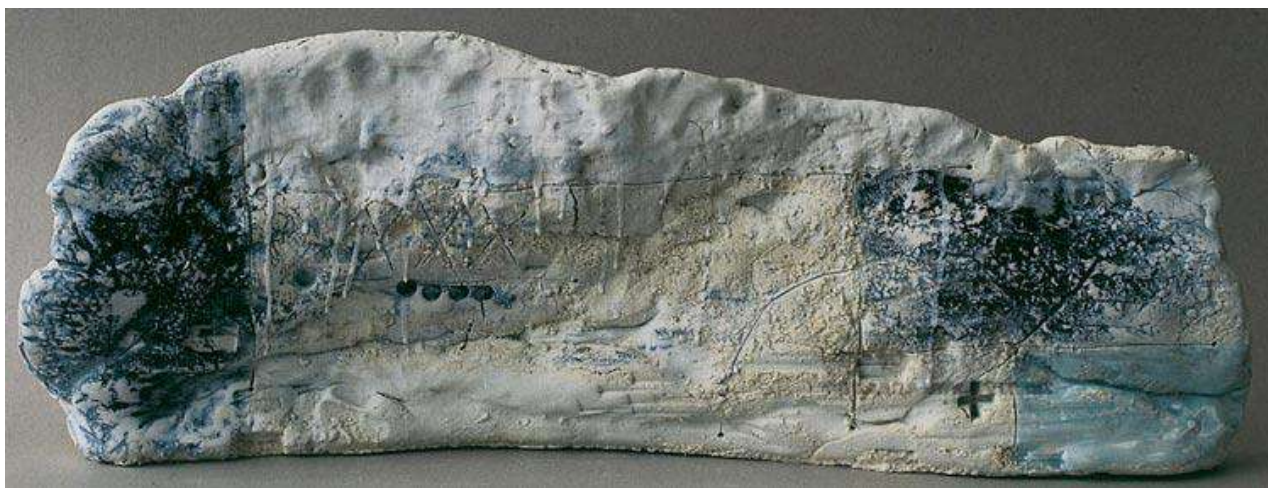
Ил. 2.19 а. Сосуд «Железные нити с золотой нитью» (金丝铁线). Фарфор. Высота 9 см. 950–1279 гг. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 2.19 б. Изящный сосуд «Железные нити с золотой нитью» (金丝铁线). Фарфор. Высота 20,1 см. 960–1279 гг. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 2.20. Тонированная чайная чашка из печи Цзюнь. Фарфор. Высота 4,8 см. 950–1279 гг. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 2.21. Бай Мин (白明). «Ландшафт и время» (山水与时间). Керамика. Длина 63 см. 2000 г. Частная коллекция



Ил. 2.22. Лю Пиньчан (吕品昌). «Связанная форма № 3» (捆绑的形体 no. 3). Керамика. 32×66×45 см. 2016 г. Частная коллекция



а



б

Ил. 2.23. Бай Лэй (白磊). а) «Старая стена» (老墙). Керамика. 32×45 см. 2005 г. Частная коллекция;
б) фрагмент



а



б

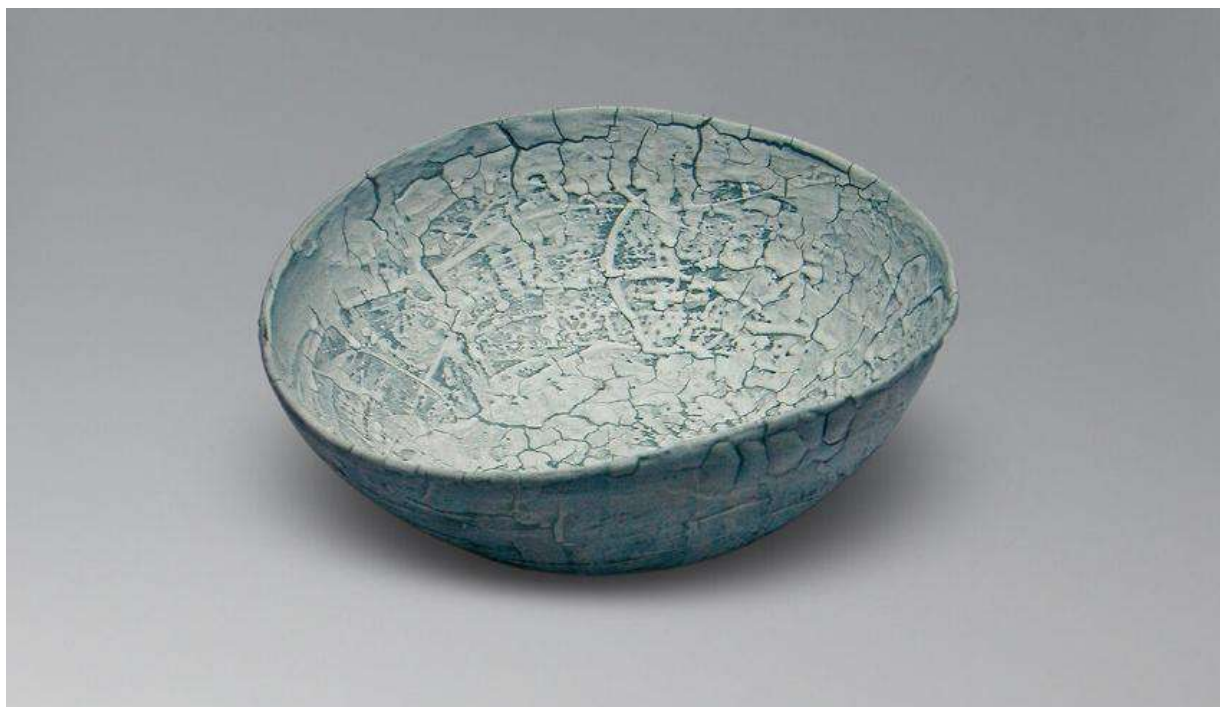
Ил. 2.24. Бай Лэй (白磊). а) «Конструкция формы» (形式的建构). Керамика. 65×49 см. 2006 г. Частная коллекция; б) фрагмент



Ил. 2.25. Дай Юйсян (戴雨享). «Тихие слова» (静语系列). Керамика. 60×60×10 см. 1999 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу



а



б

Ил. 2.26. Чжоу Ву (周武). а) Чаша из серии «Снеготаяние» (雪融). Керамика. 16×45×43 см. 1997 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу; б) Чаша из серии «Снеготаяние» (雪融). Керамика. 16×36×31 см. 1997 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу

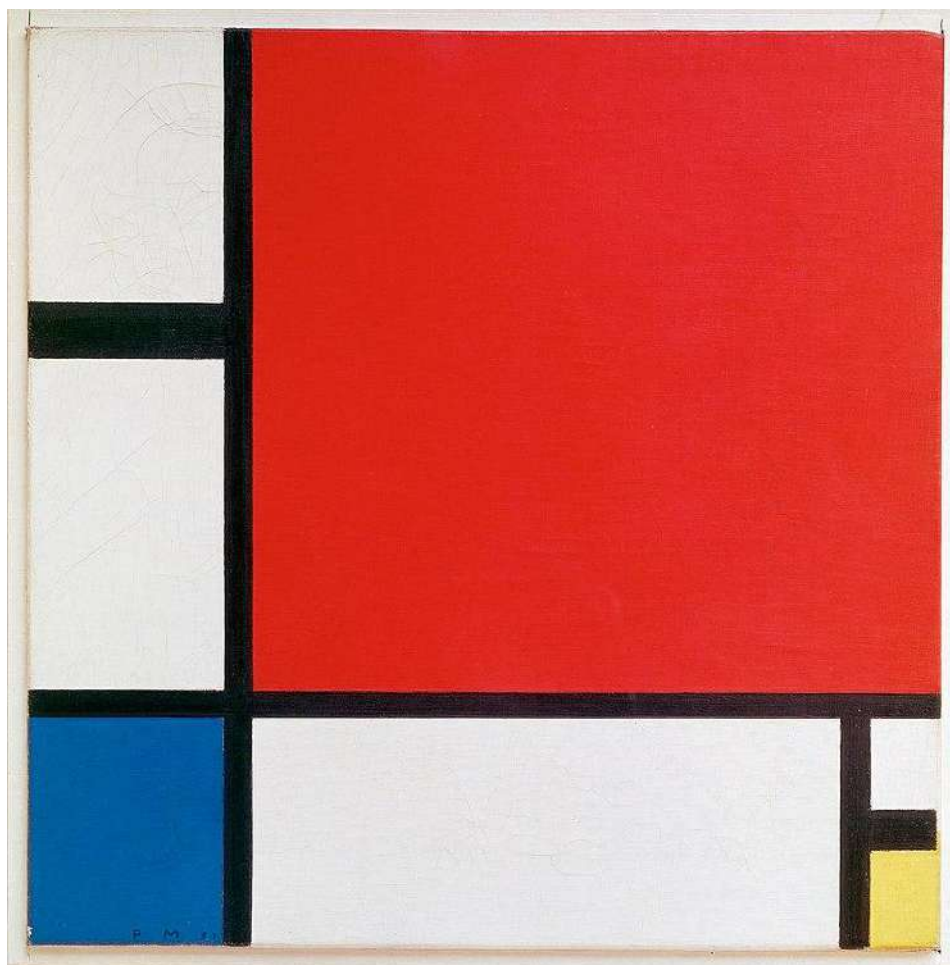


а



б

Ил. 2.27. Мэн Мингчжу (孟庆祝). а) Сосуд из серии «Бог чайника» (壶神系列). Керамика. Высота 95 см. 1995 г. Частная коллекция; б) Сосуд из серии «Бог чайника» (壶神系列). Керамика. Высота 60 см. 1996 г. Частная коллекция



Ил. 2.28. Питер Мондриан. «Композиция с красным, синим и желтым». Холст, масло. 45×45 см. 1930 г. Кунстхаус. Цюрих



Ил. 2.29. Чжэн Гуангхуй (陈光辉). Стул из серии «Стулья» (椅子系列). Керамика. Высота 125 см. 2007 г. Частная коллекция



а

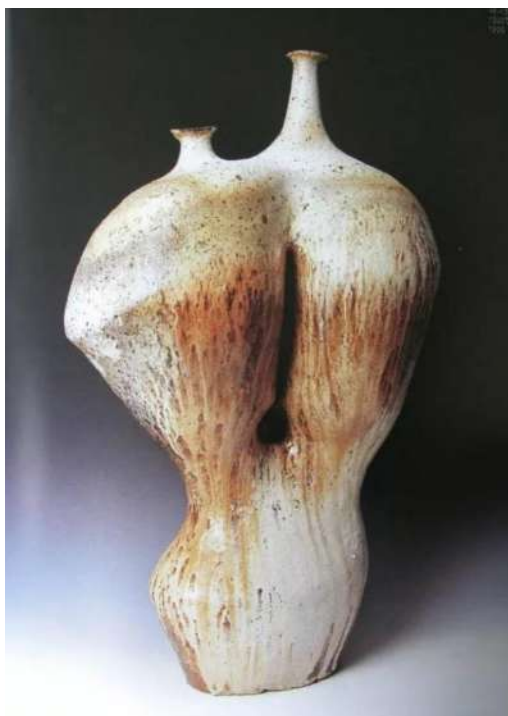


б

Ил. 2.30. Ма Ийин (马一鹰). а) «Импрессия 4» (印象系列 4). Керамика. Высота 60 см. 1990 г. Частная коллекция; б) «Есть и нет...» (无·有系列). Керамика. Высота 62 см. 1990 г. Частная коллекция



Ил. 2.31. Чэнь Шуо (陈硕). «Живые существа» (众生). Керамика. Высота 105 см. 1998 г. Частная коллекция



Ил. 2.32. Дай Юйсян (戴雨亭). «Философ» (先哲). Керамика. 97×45×23 см. 1999 г. Частная коллекция



а



б

Ил. 2.33. Лю Пиньчан (吕品昌). а) «Пейзаж с руинами» (遗迹景观). Абстрактная композиция № 1. Керамика. 85×48×28 см. 1998 г. Частная коллекция; б) «Пейзаж с руинами» (遗迹景观). Абстрактная композиция № 2. Керамика. 85×34×25 см. 1998 г. Частная коллекция



а



б



в

Ил. 2.34 а, б, в. Бай Мин (白明). «Дачэн Руосяо» («И великое совершенство имеет недостатки»; 大成若缺). Керамика. Диаметр 58 см. 2001 г. Частная коллекция



а

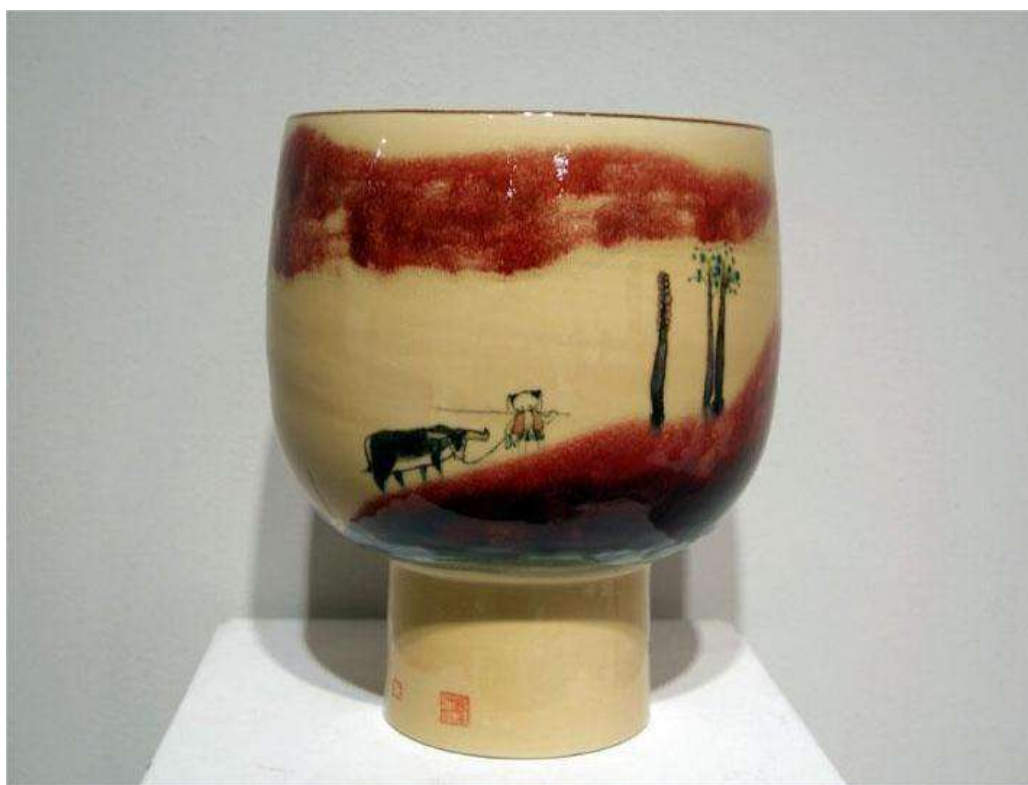


б

Ил. 2.35. Чжан Сяоли (张晓莉). а) «Травмированный саксофон» (受伤的萨克斯). Керамика. Высота 60 см. 2001 г. Частная коллекция; б) «Уставшая щетка» (疲倦的刷子). Керамика. Длина 45 см. 2001 г. Частная коллекция



а

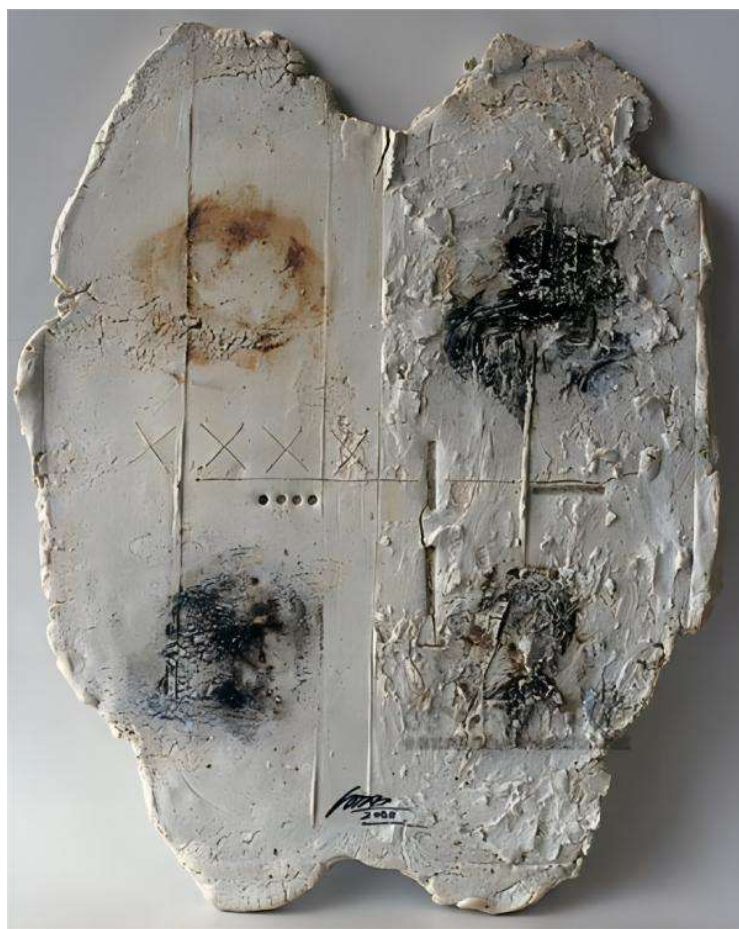


б

Ил. 2.36. Чжу Леген (朱乐耕). а) «Игра в лотос» (戏莲) из «Деревенской серии». Фарфор, подглазурная роспись. Высота 22 см. 1994 г. Частная коллекция; б) «Пастораль» (牧歌) из «Деревенской серии». Фарфор, подглазурная роспись. Высота 30 см. 1995 г. Частная коллекция



Ил. 2.37. Цзян Бо (姜波). «НЛО № 9» из «Промышленной серии Китая» (中国产业大系—不明飞行物系列·第九号). Керамика. Высота 70 см. 1999 г. Частная коллекция



Ил. 2.38. Бай Мин (白明). «Большой экзамен времен Хань» (大汉考). Керамика. 38×32×1,5 см. 2000 г. Частная коллекция



Ил. 2.39. Бай Мин (白明). «Поклонение» (参禅). Керамика. Высота 23 см. 2001 г. Частная коллекция



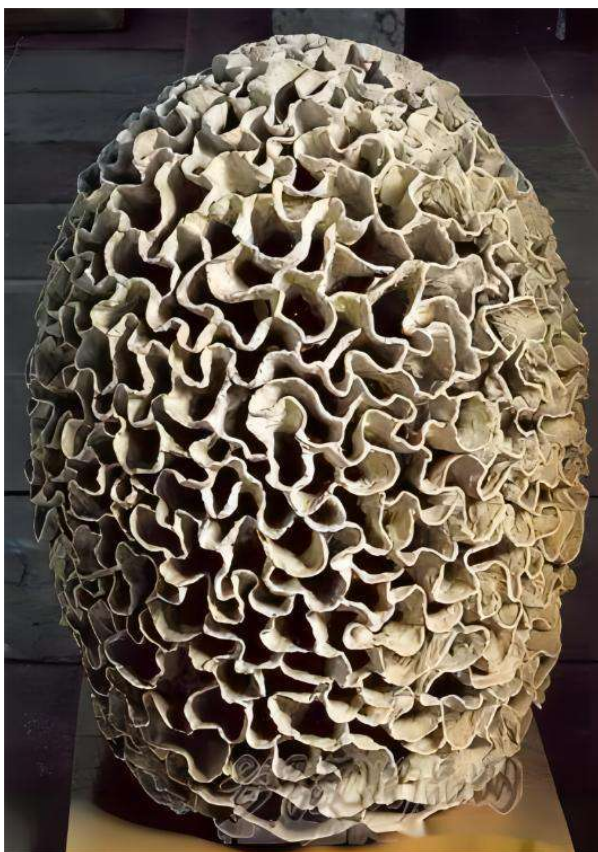
Ил. 2.40. Яо Юнкан (姚永康). «Вековые куклы» (世纪娃). Керамика. 33×30×25 см. 1997 г. Частная коллекция



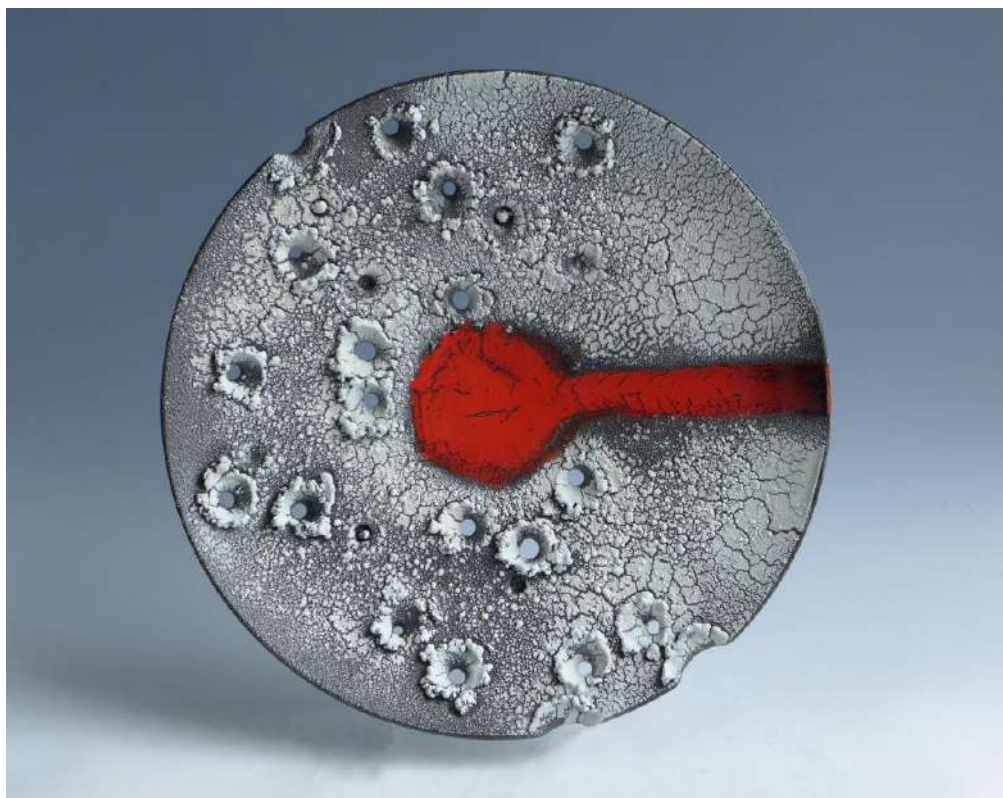
Ил. 2.41. Чжоу Ву (周武). «Цилиндр» (圆柱). Фарфор. Высота 80 см. 1998 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу



Ил. 2.42. Хуан Хуаньйи (黄焕义). «Витая форма» (扭动的形). Керамика, подглазурная роспись. Высота 42 см. 1998 г. Частная коллекция



Ил. 2.43. Сю Цюн (许群). «Лицо цветка» (花颜). Керамика. Высота 55 см. 1997 г. Частная коллекция



Ил. 2.44. Дай Юйсян (戴雨亭). «Символ-пустота» (本空·符号). Керамика. 58×58×10 см. 2012 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу



Ил. 2.45. Цинь Силинь (秦锡麟). Ваза «Осенняя хризантема» (秋菊). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 29,5 см. 1986 г. Частная коллекция



Ил. 2.46. Чэн Сунсян (陈淞贤). Сосуд. Керамика. Высота 23 см. 1984 г. Частная коллекция



а



б



в



г

Ил. 2.47. Сю Цюн (许群). а) «Исчезновение» (敛). Фарфор. Высота 16 см. Диаметр 30 см. 2008 г. Частная коллекция; б) «Охлаждение» (沁). Фарфор. Высота 16 см. Диаметр 37 см. 2008 г. Коллекция Китайской академии искусств. Ханчжоу; в) «Подготовка к полету» (莹). Фарфор. Высота 13 см. Диаметр 28 см. 2008 г. Частная коллекция; г) «Тихий голос» (宁静的声音). Фарфор. Высота 6 см. Диаметр 34 см. 2006 г. Частная коллекция



Ил. 2.48. Ван Ган (王岗). «Зеленые холмы» (青语山). Композиция из 4-х тарелок. Фарфор. 230×46×15 см. 2014 г. Частная коллекция



Ил. 2.49. Ван Ган (王岗). «Вместимость» (容). Керамика. Длина 46 см. 2014 г. Частная коллекция



Ил. 2.50. Бай Мин (白明). «Дзен – формы и процессы» (参禅·形式与过程). Фарфор, подглазурная роспись. Высота 18–24 см. Многокомпонентная композиция 2004 г. Частная коллекция



а



б



в

Ил. 2.51. Бай Мин (白明). а) «Инструменты – формы и процессы» (器·形式与过程). Фарфор, подглазурная роспись. Длина около 11 см. 2002 г. Частная коллекция; б) фрагмент; в) фрагмент



а



б

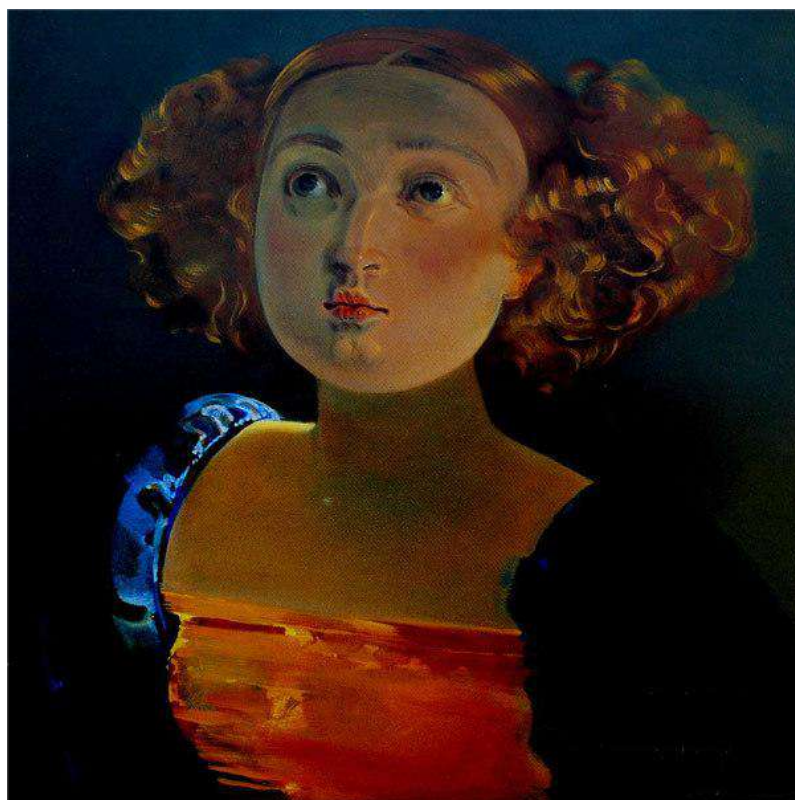


в

Ил. 2.52. Ким Чжунхва (金贞华). а) «Тихий ветер» (风之静象). Фарфор. Высота 20 см. 2010 г. Частная коллекция; б) «Расти и множиться без конца» (生生不息). Фарфор. Высота 16 см. 2007 г. Частная коллекция; в) «Спокойное изменение» (悄然的变化). Фарфор. Высота 14 см. 2013 г. Частная коллекция



Ил. 2.53. Жао Чжэн (赵桢). «Ее изящная жизнь – Птичка» (Дама № 3) (她优雅的生活 – 小鸟 – NO.3). Стеклопластик, металл. Высота 170 см. 2009 г. Частная коллекция



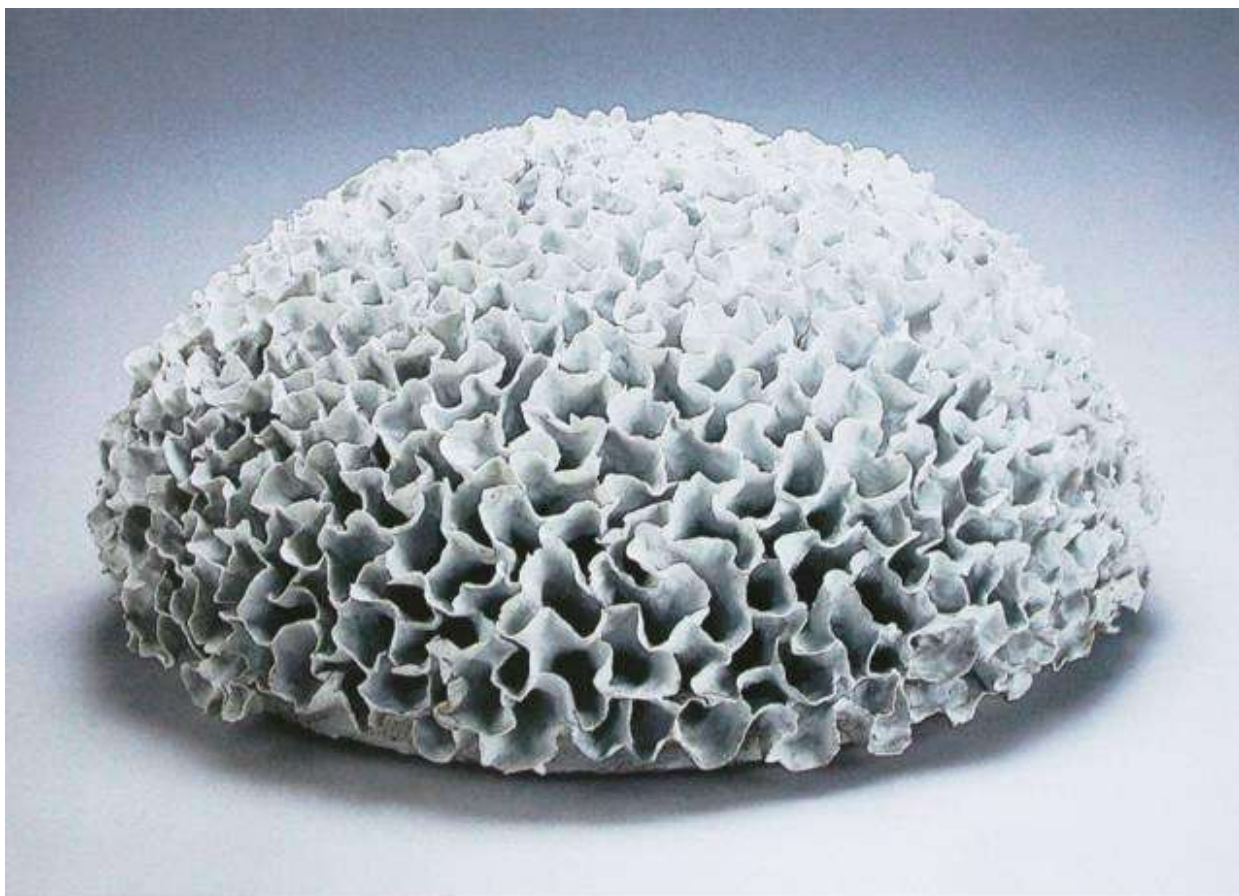
Ил. 2.54 а. Ся Цзюньна (夏俊娜). «В парадной одежде» (盛装). Холст, масло. 50×50 см. 2008 г. Частная коллекция



Ил. 2.54 б. Сян Цзин (向京). «Сто человек играют с тобой? И ты все еще один?..» (一百个人演奏你？还是一个人). Стеклопластик. 140×240×240 см. 2007 г. Музей Лун. Шанхай



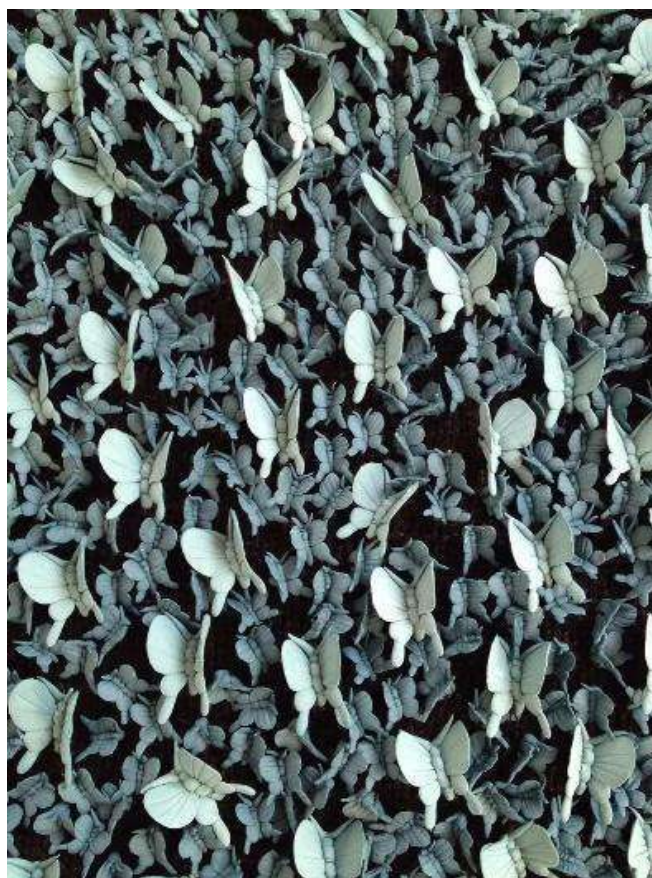
Ил. 2. 55. Приглашительное письмо на выставку «Пространство простоты: произведения современных керамисток Китая» (单纯空间——中国当代女性陶艺家作品展). 2001 г. Музей изобразительных искусств. Гуандун



Ил. 2.56. Сю Цюн (许群). «Ледяные цветки» (冰花). Керамика. Высота 28 см. Диаметр 16 см. 1990-е гг. Частная коллекция



а



б

Ил. 2.57. Чжэн И (郑伟). а) «Платье из бабочек» (蝴蝶裙). Керамика, ткань. Высота 160 см. 2012 г. Британский музей. Лондон; б) фрагмент



Ил. 2.58. Ницзяо Ли (宁晓莉). «Мотыльковый холод» – ювелирное украшение (蛾寒发钗). Фарфор. Высота 7,5 см. 2015 г. Музей провинции Шаньдунь. Цзинань



а



б



в

Ил. 2.59. Ян Цин (杨青). а) Композиция «Под солнцем» (阳光下). Фарфор. Высота 46 см. 2006 г. Частная коллекция; б) Композиция «Трогательное лето» (夏日情). Фарфор. Высота 33 см. 2006 г. Частная коллекция; в) «Девушка с волосами, собранными в пучок» (盘发女孩). Фарфор. Высота 48 см. 2009 г. Частная коллекция



Ил. 3.1. Чжу Далянь (祝大年). Набор «Цинхуа доуцай с узором из переплетающихся цветов» (青花斗彩缠枝花卉) из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, подглазурная и надглазурная роспись. Начало 1950-х гг. Цзиндэчжэнь. Музей искусств Цинхуа. Пекин



Ил. 3.2. Чжан Гофань (张国藩). «Народные танцы» (民间舞蹈). Керамическое панно (резьба по сырцу с последующим напылением глазури). 300×600 см. 1979 г. Коллекция международного Пекинского аэропорта Шоуду. Пекин



Ил. 3.3. «Сосуд с рыбами в водоеме» (鱼藻纹盖罐). Фарфор, надглазурная полихромная роспись. Высота 46 см. Династия Мин, эпоха Цзяцзин (1522–1566). Частная коллекция



Ил. 3.4. Дай Жунхуа (戴荣华). «Ваза с изображением поздравления с долголетием» (祝寿图·古彩瓷瓶). Фарфор, надглазурная полихромная роспись. Высота 41 см. 1988 г. Частная коллекция



Ил. 3.5. Чжан Сунмао (张松茂). Ваза «Молодой лесовод» (粉彩青年造林瓶). Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». Высота 45 см. 1950-е гг. Частная коллекция



Ил. 3.6. Бай Мин (白明). «Голубые горы и сострадание» (青山仁爱青花箭筒). Фарфор, подглазурная роспись синим кобальтом. Высота 91 см. 2010-е гг. Частная коллекция



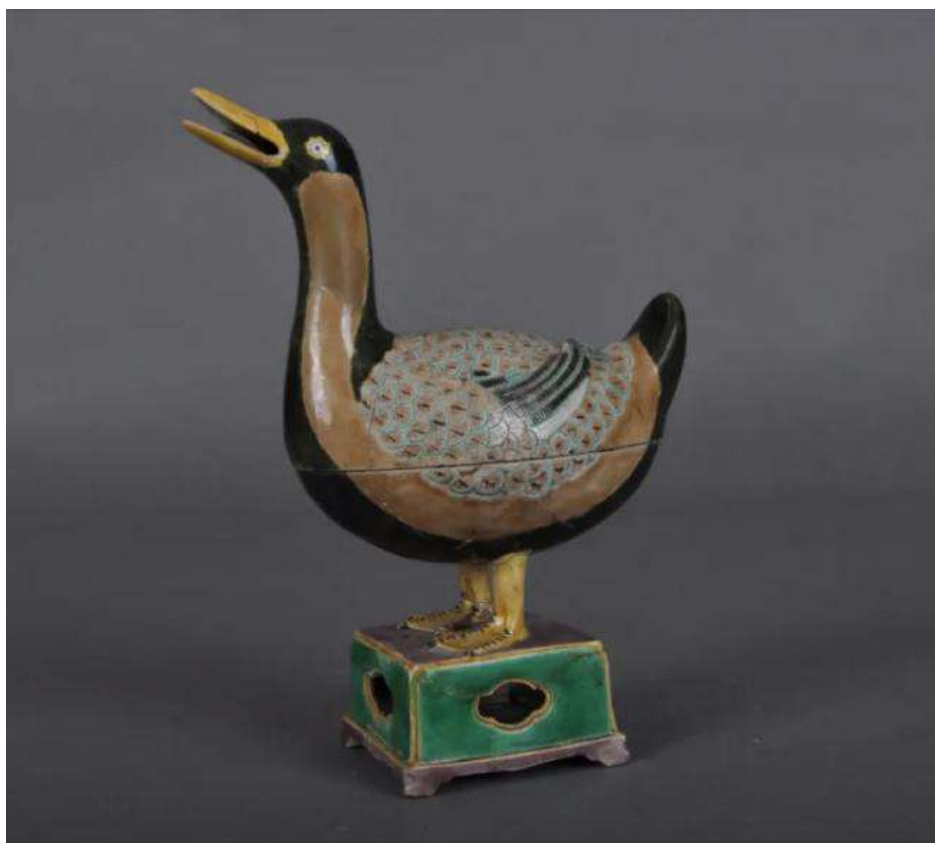
Ил. 3.7. Чжу Леген (朱乐耕). «Китайский бык» (中国牛). Серия из 5 фигур. Керамика, глазурь. Высота 100 см, длина 102 см. 2000-е гг. Частная коллекция



Ил. 3.8. Ван Силян (王锡良). Панно «Предисловие к сочинению Ланьтина» (粉彩兰亭集序图瓷板). Фарфор, надглазурная роспись в гамме «розового семейства». 32×53,5 см. 2006 г. Частная коллекция



Ил. 3.9. Гу Цзинчжоу (顾景舟). Чайный сервиз из 10 предметов «Белка и виноград» (松鼠葡萄十头套组茶具). Исинская керамика. Высота чайника 15 см. 1959 г. Частная коллекция



Ил. 3.10 а. Утка-курильница. Фарфор, рельеф, полихромная глазурь. Высота 25,3 см. 1465–1487 гг. Музей императорских печей Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь



Ил. 3.10 б. Кружка с изображением «Утки-курильницы». Современное производство. Керамика. Высота 10 см. Музей императорских печей Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь



Ил. 3.11. Чайная чашка с крышкой с изображением пейзажа. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 12 см. 1950-е гг. Мастерская керамики Shengli (胜利公司). Музей керамики Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь



Ил. 3.12. Ван Юньцюан (王云泉). Чайник с изображением пейзажа. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 10 см. 1950-е гг. Мастерская керамики Qunli (群力). Музей керамики Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь



Ил. 3.13. Чайная чашка с крышкой из белой глины повышенного качества с изображением цветов и птиц. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 14 см. 1960-е гг. Мастерская керамики Dongfeng (东风公司). Музей керамики Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь



Ил. 3.14. Чайный сервиз из белой глины повышенного качества с изображением золотых рыбок (7 предметов). Фарфор, надглазурная роспись. 1970-е гг. Мастерская керамики Dongfeng (东风公司). Музей керамики Цзиндэчжэнь. Цзиндэчжэнь



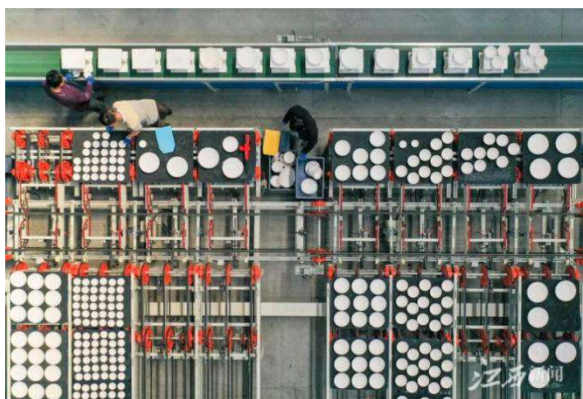
Ил. 3.15. Кофейный сервиз с цветочными узорами (9 предметов, включая 6 чашек с блюдцами). Фарфор, надглазурная роспись. 1980-е гг. Мастерская керамики Guangming (光明公司). Музей Чжэньбитана. Цзиндэчжэнь



Ил. 3.16. Устройство, обеспечивающее технологию переноса изображения в керамической промышленности, модель HH-202S. Компания Dongguan CSP Machinery Co., Ltd. 2023 г.



Ил. 3.17. Фотография керамического принтера для струйной печати плитки, модель D1170. Компания Guangzhou Jingtao Machinery & Electrical Equipment Co., Ltd. 2022 г. Фото создано 19 июня 2023 г.



а



б



в

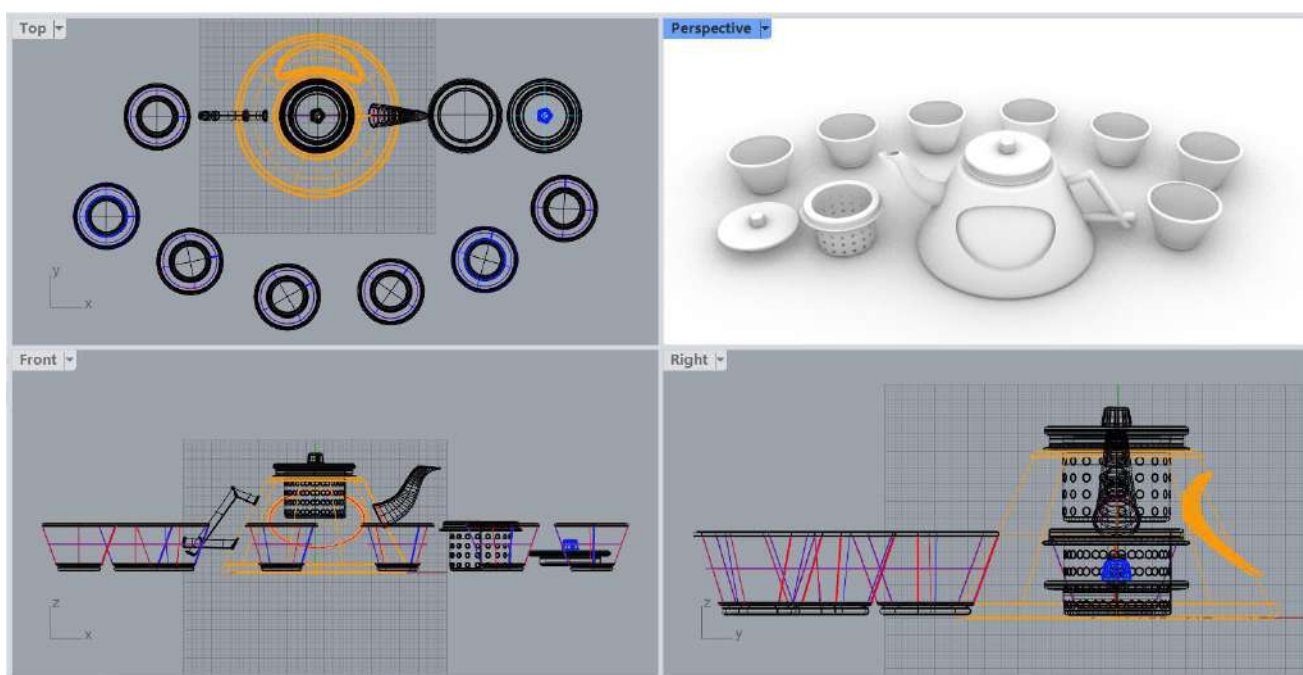


г

Ил. 3.18 а, б, в, г. Фотография керамической фабрики, функционирующей в соответствии с принципами Промышленности 4.0. 13 марта 2023 г.



Ил. 3.19 а. Се Цзисянь. Ручной эскиз керамического чайного сервиза. 2024 г. Бумага, графитный карандаш. Архив автора



Ил. 3.19 б. Се Цзисянь. Трехмерная модель керамического чайного сервиза, созданная с помощью программного обеспечения Rhino. 2024 г. Архив автора



Ил. 3.19 в. Се Цзисянь. Изображение керамического чайного сервиза с синим и цветным глазурным покрытием, созданное с помощью программного обеспечения KeyShot. 2024 г. Архив автора



Ил. 3.19 г. Се Цзисянь. Изображение керамического чайного сервиза с синим и цветным глазурным покрытием, созданное с помощью программного обеспечения KeyShot. 2024 г. Архив автора



Ил. 3.20. Старинная многоцветная ваза с изображением пахарей и ткачей, что символизирует «слияние Востока и Запада». Фарфор, надглазурная роспись. Высота 46,5 см. XVII в. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 3.21. Набор с чайником, расписанным под образ панды. Биодизайн. Керамика. Высота 9,5 см. 2023 г. Компания Kangli (康利) из Дэхуа. Китайский народный музей искусства большой панды. Чэнду



Ил. 3.22. Чжао Лэй (赵磊). Чайные принадлежности – бамбук. Биодизайн. Фарфор, надглазурная роспись. Высота 12,5 см. 2023 г. Компания Lanyinzi (蓝印子) из Цзиндэчжэня. Музей народной керамики Цзиндэчжэня



а



б

Ил. 3.23 а, б. Ло Минъюань (罗明源). Набор, включающий чашу-термос в форме цветка для кувшина. Биодизайн. Фарфор. Высота 42 см. 2023 г. Компания Yisan (意叁) из Дэхуа. Музей фарфора в Дэхуа. Цюаньчжоу



а



б

Ил. 3.24 а, б. Историческая композиция сосуда для вина в подогревающей чаше эпохи династии Северной Сун. Фарфор. Высота 24,3 см. 960–1127 гг. Печи Цзиндэчжэня. Музей императорского дворца. Пекин



Ил. 3.25 а. Хуанг Чунмао (黄春茂). Набор «Господин фарфор – объединил четыре моря» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин



Ил. 3.25 б. Хуанг Чунмао (黄春茂). Набор «Господин фарфор – Свет Восточного озера» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин



Ил. 3.25 в. Хуанг Чунмао (黄春茂). Набор «Золото Поднебесной» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2016 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин



Ил. 3.25 г. Шэньчжэньский техникум профессиональных технологий (深圳职业技术学院). Набор «Цветущий Китай» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Yongfengyuan (永丰源陶瓷公司). Национальный керамический музей. Пекин



Ил. 3.25 д. Лин Юфэн (林宇峰), Гэн Дахай (耿大海). Набор «Тысяча зеленых вершин» из сервиза «Государственный обеденный фарфор». Фарфор, надглазурная роспись. 2018 г. Компания Huaguang (华光). Музей керамики и цветной глазури. Цзыбо



Ил. 3.26 а. «Совпадающие сердца». Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 12,7 см. 2020 г. Компания Huaguang (大唐) из г. Лунцюань. Частная коллекция



Ил. 3.26 б. «Легкость». Портативные чайные принадлежности. Фарфор, пластик, стекло. Высота 14,5 см. 2020 г. Компания Zunchen (尊辰) из Дэхуа. Частная коллекция



Ил. 3.26 в. «Легкость заваривания». Портативные чайные принадлежности (4 предмета). Керамика. Высота 9 см. 2018 г. Керамическая студия LIN'S из Тайваня. Частная коллекция



Ил. 3.26 г. «Быстрый чай» – 1 («узкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Керамика. Высота 9,7 см. 2019 г. Компания Hengtao (恒陶) из Дэхуа. Частная коллекция



Ил. 3.26 д. «Быстрый чай» – 1 («узкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 10,3 см. 2022 г. Компания Хіуанжі (兮元记) из Дэхуа. Частная коллекция



е



ж



з

Ил. 3.26 е, ж, з. «Быстрый чай» – 2 («широкий» вариант). Портативные чайные принадлежности. Фарфор. Высота 11,3 см. 2020 г. Компания Fuzhen (福桢) из Дэхуа. Музей фарфора в Дэхуа. Цюаньчжоу

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Таблица по истории китайской керамики

Керамический центр/культура	Период расцвета	Ключевые достижения	Эталонные изделия
Культура Яншао	ок. 5000–3000 гг. до н.э.	Развитие технологии расписной керамики	Расписная керамическая чаша с антропоморфным орнаментом (стоянка Баньпо)
Культура Мацзяо	ок. 3000–2000 гг. до н.э.	Геометрический орнамент чёрной росписью	Керамический сосуд с завихрённым узором (стоянка Мацзяо, Ганьсу)
Культура Учэн	ок. 1600–1000 гг. до н.э.	Формирование технологии протофарфора	Глазурованные керамические фрагменты (стоянка Учэн, Цзянси)
Юэские печи	Восточная Хань – Тан (II–IX вв.)	Становление системы зрелого фарфора	Селадоновая чаша Юэских печей (Музей Гугун, Тайбэй)
Синские печи	Северные династии – Тан (VI–IX вв.)	Развитие технологии белого фарфора	Белая фарфоровая лампада Синских печей (Национальный музей Китая)
Чаншаские печи	Средний и поздний Тан (VIII–IX вв.)	Технология подглазурной полихромной росписи	Кувшин с подглазурной коричневой росписью в виде виноградной лозы (Музей Гуандуна)
Жуские печи	Поздняя Северная Сун (конец XI – начало XII вв.)	Разработка небесно-голубой глазури	Селадоновая чаша в форме лотоса (Музей Гугун, Тайбэй)
Гуаньские печи	Южная Сун (XII–XIII вв.)	Характерные признаки «фиолетовый край и железная подставка»	Ваза с резным орнаментом (Музей Гугун, Пекин)
Гэские печи	Южная Сун – Юань (XIII–XIV вв.)	Контролируемое кракле «золотые нити и железные трещины»	Курильница с двумя ручками (Британский музей)

Керамический центр/культура	Период расцвета	Ключевые достижения	Эталонные изделия
Динские печи	Северная Сун (X–XII вв.)	Расцвет производства белого фарфора и развитие технологии перевёрнутого обжига	Белая ваза с резным драконом (Хэбэйский музей)
Цзюньские печи	Северная Сун – Юань (XI–XIV вв.)	Технология восстановительной глазури с эффектом переливов	Цветочный горшок с розово-фиолетовой глазурью (Музей Гугун, Пекин)
Цзиндэчжэньские печи	Сун – Юань (XII–XIV вв.)	Развитие производства селадона и становление сине-белого фарфора	Сине-белый фарфор из культурного слоя Юань (Хутанские печи)
Императорские печи Цзиндэчжэня	Мин – Цин (XIV–XIX вв.)	Становление императорской системы производства фарфора; расцвет технологий и многообразия видов (сине-белый фарфор, доуцай, уцай, фэньцай, эмали); интеграция китайских и западных художественных приёмов; активный экспорт	Чаша с подглазурной синей росписью периода Сюаньдэ; блюдо доуцай периода Чэнхуа; сосуд уцай периода Ваньли; фарфор фэньцай периода Цин (Музей Гугун, Пекин)
Цзяньские печи	Конец Северной Сун – Южная Сун (XII–XIII вв.)	Кристаллическая глазурь «заячья шерсть»	Чаша «Ёхэн Тэммоку» с переливающейся глазурью (Япония, коллекция Сэйкадо)
Дэхуаские печи	Мин (XIV–XVII вв.)	Международный бренд «Китайский белый»	Статуя Гуаньинь работы Хэ Чаоцзуна (Британский музей)
Исинские печи	Поздний Мин – ранний Цин (XVI–XVIII вв.)	Развитие художественной керамики из исинской глины (цзыша)	Чайник работы Ши Дабина (Музей Гугун, Пекин)
Цзиндэчжэнь как центр современной фарфоровой индустрии	С 1950-х гг. по настоящее время	Интеграция традиционного мастерства и промышленного производства	Сервиз «7501» для Мао Цзэдуна

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Словарь терминов и определений, используемых в сфере китайского керамического искусства

Абстракционизм в китайской керамике – направление современного керамического искусства, основанное на отказе от прямой предметной изобразительности и обращении к форме, фактуре, ритму и цвету как самостоятельным средствам художественной выразительности. Истоки абстракционизма в китайской керамике восходят к эпохам Тан и Сун, когда декоративные и пластические формы приобретали самостоятельное художественное значение. В XX веке под влиянием модернистских течений китайские художники-керамисты начали активно использовать абстрактные композиции для передачи эмоциональных состояний и индивидуального художественного восприятия. Развитие абстракционизма способствовало превращению керамики из преимущественно ремесленной практики в самостоятельную область современного искусства.

Авангардизм в китайской керамике – направление современного керамического искусства, характеризующееся отказом от традиционных художественных форм, стремлением к эксперименту и поиском новых средств художественной выразительности. Под влиянием европейского искусства XX века китайские художники-керамисты начали активно обращаться к новаторским композиционным решениям, деформации формы и концептуальному осмыслению керамического произведения.

Архитектурная керамика – это керамические элементы, используемые в строительстве для декоративной отделки зданий, включая художественные панно, фризy и облицовочные системы из разных типов плитки.

Биокерамический дизайн в китайской керамике – направление современного керамического искусства, основанное на использовании природных форм, органических структур и биоморфной эстетики. Данное направление сочетает современные технологии с обращением к природным образам и отражает

стремление к гармонии человека и окружающей среды. Через художественную форму и символику произведения биокерамический дизайн выражает экологические и социокультурные идеи современного общества.

Восстановительный обжиг – специальный процесс обжига в среде с пониженным содержанием кислорода, вызывающий восстановление оксидов металлов в составе глазури и образование металлизированной поверхности с характерным блеском.

Глазурь – специальное стеклообразное покрытие, наносимое на керамические изделия перед обжигом. Включает различные составы, способные создавать матовые, глянцевые и другие виды поверхностей.

Гончарный круг – устройство для формовки керамических изделий, представляющее собой вращающийся горизонтальный диск.

«Железные нити с золотой нитью» (金丝铁线) – характерный декоративный эффект кракле в китайской керамике, связанный с изделиями печей Гэ (哥窑). Термин обозначает сочетание крупных тёмных трещин и более тонких светло-золотистых линий на поверхности глазури. Эффект возникает в результате различий в коэффициентах термического расширения черепка и глазури и считается одним из наиболее узнаваемых признаков традиционной китайской керамики эпохи Сун.

Зун (尊) – традиционная форма китайского ритуального сосуда, восходящая к древним бронзовым изделиям эпох Шан и Чжоу. В керамическом искусстве форма «Зун» получила широкое распространение в виде фарфоровых ваз и декоративных сосудов, отличающихся вытянутым силуэтом, выраженной симметрией и монументальностью композиции. В XX в. форма «Зун» активно использовалась в китайском художественном фарфоре как обращение к традиционному культурному наследию.

Исинская глина (цзыша) – собирательное название для глины, добываемой в районе китайского города Исин. Отличается высоким содержанием каолина и мелких силикатных частиц, благодаря чему после обжига материал приобретает характерную пористую структуру и матовую фактуру. Наибольшую известность

получили изделия из исинской глины, прежде всего, чайники, занимающие важное место в традиционной китайской чайной культуре. Керамика цзыша сочетает традиционные ремесленные технологии и современные формы художественного производства.

Керамика – группа материалов и изделий, преимущественно на основе глинистого сырья, получаемых путём высокотемпературного обжига. Как материал керамика известна с древнейших времён и считается одним из первых искусственных материалов, созданных человеком. В процессе развития науки и технологий возникли различные виды керамики, отличающиеся по составу, свойствам и способам производства.

«Китайская женская керамика» (中国女性陶艺 – «Чжунго нюйсин таои») – направление современного китайского керамического искусства, сформировавшееся в конце XX в. и связанное с творчеством женщин-керамисток, обращающихся к темам гендерной идентичности, личного опыта и символического художественного языка.

Консервативная модернизация – процесс сохранения традиционного культурного наследия при одновременном освоении новых технологических и эстетических подходов, направленный на адаптацию традиционного керамического производства к современным условиям. Данный процесс предполагает сочетание ручных и механизированных технологий, ремесленных традиций и новаторских художественных концепций.

Кракле – декоративный эффект контролируемого растрескивания глазури, достигаемый за счет разницы термического расширения основы и покрытия.

«Культурная революция в Китае» (文化大革命) – общественно-политический и культурный период в истории КНР (1966–1976), оказавший значительное влияние на развитие китайского искусства и керамического производства. В этот период искусство приобрело ярко выраженный идеологический характер; широкое распространение получили изображения рабочих, крестьян и солдат, сюжеты революционных театральных постановок, а также темы труда городской молодёжи в сельской местности. В керамике периода

Культурной революции активно использовались политические символы, агитационные композиции и традиционные декоративные техники, адаптированные к задачам социалистической визуальной культуры.

Минимализм в китайской керамике – направление современного керамического искусства, ориентированное на лаконичность художественной формы, сдержанность декоративных элементов и ограниченную цветовую палитру. Для минималистической керамики характерны простые геометрические формы, внимание к фактуре материала и стремление к выразительности через минимальные художественные средства. Данное направление акцентирует внимание на внутренней гармонии формы, пространства и материала.

Модернизм в китайской керамике – важный этап художественного и технологического развития китайского керамического искусства второй половины XIX и большей части XX в.

Надглазурная роспись – метод декорирования, при котором краски наносятся поверх уже обожжённой глазури с последующим закреплением при более низких температурах (600-900°C). Даёт более яркую палитру, но менее устойчива к механическим воздействиям, по сравнению с подглазурной росписью.

Подглазурная роспись – техника нанесения декоративных элементов на керамическое изделие после первичного обжига, но до нанесения глазури. Позволяет создавать устойчивые к истиранию изображения, защищённые слоем стекловидного покрытия. Характерной особенностью подглазурной росписи является эффект «просвечивания» рисунка сквозь прозрачную глазурь.

Раку – техника низкотемпературного обжига керамики японского происхождения, получившая широкое развитие в современном китайском керамическом искусстве. В отличие от традиционного японского раку, связанного с чайной церемонией, современное китайское раку ориентировано на экспериментальные формы, эффекты глазури и процессы постобжиговой редукции.

Сань-цай – вид китайской низкотемпературной свинцовой глазурованной керамики, получивший распространение в VII–X вв. Характеризуется

многоцветной глазурью с преобладанием жёлтых, зелёных и коричневых оттенков, при этом фактическая палитра может включать и другие цвета.

Сине-белый фарфор – вид китайского фарфора с подглазурной росписью кобальтом по белому черепку, получивший широкое распространение с XIV в. Крупнейшим центром производства сине-белого фарфора является Цзиндэчжэнь – имперский центр керамического искусства, расположенный на востоке Китая; сочетает в себе художественные и технологические инновации китайской керамики.

Фарфор – тонкокерамический материал с плотным спекшимся черепком, характеризующийся белизной и просвечиваемостью.

Фаянс – пористая керамика светлых оттенков с глазурованной поверхностью, отличающаяся высокой водопоглощающей способностью.

Формование – технологические методы придания формы керамической массе (литье, прессование, вытягивание и пр.).

Фэньцай – разновидность надглазурной полихромной росписи китайского фарфора, сформировавшаяся в первой половине XVIII в., известная как «розовое семейство». Характеризуется мягкой, пастельной цветовой гаммой с преобладанием розовых тонов и тонкой градацией цвета. Эффект достигается за счёт использования непрозрачной белой эмали («стеклянного белила»), позволяющей создавать плавные переходы и живописную моделировку.

Экспрессионизм в китайской керамике — направление современного керамического искусства, основанное на эмоциональной выразительности художественного образа и субъективном восприятии автора. Для данного направления характерны деформация формы, подчеркнутая фактурность поверхности и активное использование выразительных возможностей материала. Экспрессионистическая керамика выходит за пределы традиционных эстетических норм, обращаясь к передаче внутреннего состояния, эмоционального напряжения и индивидуального художественного опыта художника-керамиста.