

## **ИСТОРИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОГО РАСПИСНОГО ФАРФОРА «ЦИНХУА»**

*Работа представлена кафедрой художественного образования и музейной педагогики.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор О. Л. Некрасова-Каратеева*

«Цинхуа» – китайское искусство росписи фарфоровых изделий кобальтовыми красками имеет историю, равную 14 столетиям, обладает самобытным национальным характером, создается посредством особой керамической технологии, выработало специфический язык художественной выразительности, имеет богатое смысловое содержание. Разнообразие тематических мотивов, организованность композиций, живость письма говорят о высокой художественности росписей «цинхуа». Но и сейчас еще не разгаданы многие тайны этого вида искусства, недостаточно исследованы его художественные особенности и достоинства, не исчерпаны возможности его познания.

«Tsinhua» means Chinese art of decorating porcelain things by cobalt paint colors. This technique's lasts nearly fourteen hundred years and it has its picture national character. It is created by one special technology so there has been invented its own language of artistic expression and rich content. Large variety of themes and very expressive images tells us about high art quality of «Tsinhua».

Even nowadays many secrets of this kind of art aren't been solved and many of its specifications aren't been discovered as well as its patience is enormous.

Фарфором «цинхуа» принято называть китайские фарфоровые изделия, расписанные кобальтовыми красками.

Археологические раскопки (1975 и 1981 гг.) на территории некогда одного из важнейших торговых городов (Янчжоу,

пров. Цзянсу) на тракте, ведущем из Гуанчжоу в метрополию, обнаружили фарфор с кобальтовой росписью, выпускавшийся еще в эпоху Тан (618–907 гг.). Эта роспись изделий отличалась от традиционной китайской орнаментики, но изделия с нею, несомненно, производились в Китае.

В эпоху Тан в связи с усилением имперской государственности, расширением границ Танской империи, налаживанием межгосударственных контактов с Тибетом, Индией, Японией и другими восточными странами произошел подъем обновленной культуры Китая. Художественно-технологические заимствования сказались и на развитии декоративно-прикладного искусства, в частности фарфорового производства. С этого времени наблюдается взаимовлияние китайской и арабо-персидской стилистической традиции. Найденные в археологических раскопках фарфоровые изделия отличались кобальтовой росписью в арабско-персидской стилистике, что, по-видимому, было связано с изготовлением их для экспорта, а внутри страны они распространения почти не имели. Указанные изделия позволяют утверждать, что кобальтовая роспись (как и сам кобальтовый краситель) исходно была заимствованием из художественного творчества Ближнего и Среднего Востока<sup>1</sup>. Эту сине-голубую краску привозили с Явы и Суматры.

При династии Юань (1271–1368) фарфор «цинхуа» начал широко производиться в мастерских Китая, обретая национальные художественные особенности.

Первый император династии Мин (1368–1644) Чжу Юань Чжан был намерен изменить идеологию династий Тан и Сун, утвердившуюся при династии Юань, но стремился сохранить и развить традиционную эстетику древнего Китая. Производство фарфора «цинхуа» при минской династии достигло новой ступени развития, подняв его художественные достоинства на небывалую высоту.

Причин расцвета фарфора «цинхуа» много, среди них есть три главные.

Во-первых, фарфор «цинхуа» удовлетворяет глубокие эстетические потребности «глаза» человека. Спокойная и тонально богатая живопись синим цветом приятна для восприятия. У Чжу Юань Чжана было цельное представление об эстетике, наполненной глубоким смыслом китайской традиции. Он долгие шесть лет был монахом в монастыре, постигал идеи буддизма, придавался сосредоточенному эстетическому восприятию природы, что описал впоследствии в своих стихах. Он покровительствовал развитию искусств и не забыл фарфор «цинхуа», поддержав старинное керамическое производство в местечке Цзин Дэ Чжэнь.

Во-вторых, производство в Цзин Дэ Чжэне под императорским покровительством стало центром производства фарфора в стране. Разные мастера, которые обладали незаурядным талантом, собирались в Цзин Дэ Чжэнь. Развитие их таланта в творчестве, как живая река искусства, гарантировало повышение уровня этого производства фарфора, обогащало художественные достоинства изделий. Образовалась следующая ситуация – мастера приезжали со всех сторон в один центр, а их фарфоровые произведения затем разлетались по всем краям земли как образцы китайского искусства.

В-третьих, эстетика традиционной китайской живописи является основой живописи на фарфоре. Китайская живопись при династиях Мин и Цин непохожа на китайскую живопись династии Юань. На смену примитивному письму приходит изысканность, созерцательность и поэтичность, в живописи появилась другая жизнь, наполненная смыслом, характерным для китайской философии культурной элиты того времени. Идея «видеть все законы в себе» (Сю Вэй) очень показательна. Оригинальное стихотворение, замечательный характер китайских иероглифов, необычная трактовка пейзажных мотивов и особенно воды, специфическая живопись кистью по фарфоровому черепку волновали художников и

создали характерные особенности фарфора «цинхуа».

Во время правления династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) Цзин Дэ Чжэнь (пров. Цзянси) был главным центром фарфорового производства Китая. Там работали казенные мастерские, обслуживавшие потребности императорского двора и высших сановников, а также многочисленные частные мастерские, продукция которых была рассчитана на широкое потребление. С течением времени казенные мастерские, не справляясь с обилием заказов, передавали их частным мастерским, которые к XVI веку по технологии не уступали, а к концу правления династии Мин иногда и превосходили казенные мастерские, обслуживая внутренний и внешний рынки фарфоровой продукции<sup>2</sup>.

Технология изготовления фарфоровых изделий и их росписи и обжига в течение длительного времени формировали особый изобразительный язык художников-фарфористов. Это искусство, которое создается в огне. Между фарфоровым «тестом», красками и огнем устанавливаются драматические отношения, руководит которыми человек – мастер и художник. Исследователь китайского фарфора из эрмитажной коллекции Т. Б. Арапова так отмечает стилистические особенности большинства изделий периодов Сун – Мин: «...изысканность и простота форм, безукоризненное владение материалом и извлечение максимума возможностей из его свойств»<sup>3</sup>.

Для фарфора «цинхуа» используется только натуральный кобальт. До обжига он имеет черный цвет, похожий на любимую китайцами тушь. Рисунок наносится специальной кисточкой по белому фарфору, потом изделие покрывается прозрачной глазурью и обжигается при высокой температуре. В результате на блестящей поверхности фарфора появляется красивая синяя роспись – «цинхуа», произведение, полное художественного очарования. По

характеру письма эта роспись напоминает китайскую живопись на рисовой бумаге, чем сближает ее с родовыми традициями китайской каллиграфии и живописи «гохуа».

Главный материал фарфоровой живописи «цинхуа» – это краска на основе кобальта, в комплексе с минералами – марганцем, железом, медью. Состояние кобальта тонко-дисперсионное, колеблется от 2 до 9%, через специальную обработку можно повышать концентрацию его содержания для производства «цинхуа». Полученный синий цвет в «цинхуа» – это не результат окисления кобальта, а процесс соединения кобальта, железа и марганца. Разное пропорциональное соотношение кобальта, железа и марганца в краске изменяет оттенки цвета. Этому же способствует и изменение соотношения кремния, алюминия, калия, натрия, кальция и магния в составе фарфоровой массы. В росписи «цинхуа» в разные времена использовали разные источники добычи кобальта, это тоже влияло на то, что «цинхуа» имели неодинаковые синие цвета росписи. Еще на цветовой эффект кобальтовой росписи влияют состав и характер глазури, дающих при обжиге вязкость или текучесть, а при остывании матовость или прозрачность. Даже при условии использования одинаковых материалов, разные технологии изготовления, особенно разные температуры обжига, соответственно изменяют цвет, обеспечивая удивительное богатство и многообразие оттенков росписи «цинхуа».

Материал «цинхуа» не требует добавления в глазурь большого количества свинца, чтобы проявить цвет и снизить температуру обжига, что позволяет избежать вирулентности условий обжига, повышает прочность черепка, который не боится кислотного и щелочного воздействия.

Роспись «цинхуа» производится разными способами, что дает свободу худож-

нику. Кисточки – тонкие, пушистые, густые, редкие, жесткие и мягкие; касания – сильные, твердые, нежные; мазки – длинные, короткие, прямые и извилистые – все способы проявляют самые разнообразные художественные возможности. Поэтому даже в одной точке можно увидеть и твердость, и нежность, и густоту, и легкость, таким образом получается эффект живого письма, как при рисовании на рисовой бумаге.

Чаще всего роспись «цинхуа» исполнялась мастерами в свободной манере широкими, энергичными (сильными, динамичными) кистевыми мазками с уточняющими легкими, тонкими линиями («ше и» – быстрое письмо).

Мотивы росписи «цинхуа» традиционны для искусства Китая, это: растительные орнаменты (цветы пионов, лотосов, орхидей, лилий, веток цветущей сливы и бамбука, абрикос муме, травы), плывущие облака, животные, точечный орнамент и орнамент «ромбические вены», композиции на зооморфные и зооморфно-фантазийные темы – изображения драконов, фениксов, тигров, львов, верблюдов, журавлей, попугаев и др.; антропоморфные композиции – жанровые сцены охоты, изображения воинов, чиновников, мудрецов, играющих детей, акробатов, пейзажные композиции – изображения погодных состояний («туманно-облачный» стиль); широкое распространение получает изображение насекомых, бабочек, птиц, а также символично-благопожелательные образы и композиции («во семь драгоценностей»).

Частыми в росписях «цинхуа» были символические образы богов, Будды, мудрецов, старцев, изображения Дракона и птицы Фэн Хуан, доброго зверя Чи-линь. Дракон, птица «Фэн Хуан» и «Чи-линь» были образами-символами счастья в народных сказаниях на протяжении нескольких тысяч лет, перед ними благоговели люди, и они считались защитниками в жизни. Говорят, что Дракон не только

может овладеть ветром и дождем, облетать облака, но и ездить на них в рай. Изображение Дракона на одежде, посуде, предметах быта значит, что бог защищает тебя. Дракон владеет дождем, помогает в сельском хозяйстве, заступает перед богами. А рисованный Дракон да закаленный в огне при обжиге – как настоящий, его нельзя удалить, на него возложена вся сила чудес Дракона.

Птица Фэн Хуан, как и Дракон, с древних пор считается людьми символом доброты и счастья. На голове ее написан иероглиф «Добродетель», на крылах – «Правда» и «Доброта», на груди – «Верность». Эта птица поет, танцует, вещает. Когда она является людям, то мир становится спокойным.

Значения Дракона и Фэн Хуан в сознании китайцев тесно связаны с основами жизни, часто считали Дракона парнем, а Фэн Хуан девушкой, поэтому Дракон и Фэн Хуан нередко изображались рядом. В росписях «цинхуа» из народных мастерских часто на одной чашке размещались рисунки Дракона и Фэн Хуан.

Фантастическое животное, добрый зверь Чи-Линь символизирует богатство, а лошадь-хайма, бегущая по морским волнам, – удачу в жизни.

Цветок и плод граната в Китае является символом многочисленного мужского потомства, и его смысл расшифровывается как пожелание: «Пусть будет столько сыновей, сколько зерен в гранате»<sup>4</sup>. Божий персик из сказки «о банкете у королевы Ван» считали чудесным фруктом, если его съесть, то можно долго жить, персик – символ долголетия. Вишня значит любовь. Произношение иероглифа «Ши» из слова хурма одинаково с произношением слова «дело», и изображение хурмы означало «все в порядке» и т. д. Определенными значениями счастливых фруктов не раз пользовались в живописи по фарфору.

Часто в роспись вводили иероглифические тексты, например, с такими значения-

ми: «счастье», «замечательное дело», «долголетие», «радость», «богатство» и другие благопожелания.

Когда Луна светила на роспись с пожеланием счастья на фарфоре, это доставляло людям чистое, спокойное, благостное чувство. Соответствовать этому чувству означало большую возможность фарфора удовлетворить эстетическую и духовную потребность людей, а это, в свою очередь, обеспечивало бесконечный коммерческий успех. Поэтому в традиционной живописи на фарфоре было и есть так много рисунков в значении счастья.

Богатство тематических мотивов, организованность композиций, живость письма говорят о высокой художественности этих росписей.

Успех фарфора «цинхуа» считается переломным моментом в истории китайского фарфора. После того как этот чистый и благородный материал соединился с красотой китайской традиционной живописи, получилось так, что древняя китайская эстетика нашла правильную форму для своего воплощения. Глубокая любовь у всех людей в мире к этому искусству способствовала быстрому развитию китай-

ского фарфорового производства и вызвала его многовековое процветание. Фарфор «цинхуа» считается истинным воплощением национальной идеи Китая, материализованной сутью китайского народного творчества.

Увлечение китайским фарфором в Европе началось с XVI века, экспорт его постоянно увеличивался. И водным путем, и по суше доставлялся этот изумительный товар в разные части света, а в XVIII столетии увлечение его коллекционированием достигло апогея. Во многих столицах придворный этикет требовал наличия в домах знати собственных коллекций китайского фарфора. Для его хранения создавались специальные помещения – «китайские домики», залы, кабинеты, шкафчики, горки, полочки. Его дорого ценили, им любовались, его дарили. Не утратил традиционный китайский фарфор своего очарования и магического эстетического воздействия и сегодня. Но и сейчас еще не разгаданы многие его тайны, недостаточно исследованы его художественные особенности и достоинства, не исчерпаны возможности его познания. Это относится и к такому феномену, как роспись «цинхуа»<sup>5</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Краснова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебн. пособие. СПб.: Лань; ТРИАДА, 2004. С. 707.

<sup>2</sup> Арапова Т. Б., Кудрявцева Т. В. Дальневосточный фарфор в России. XVIII – начало XIX века: Каталог выставки. СПб.: АО «Славия-Интербук». С. 19.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

<sup>4</sup> Там же. С. 25.

<sup>5</sup> При написании данной статьи использовались материалы из публикаций на китайском языке:

1. Чжан Чжиган, Чжан Пушин и др. Исследование кобальтовой керамики в династии Тан // Научная газета института Цзин Дэ Чжень. 1989. № 9.

2. Лан Чжицзянь. Чиновник для контроля подготовки керамики в селе Цзин Дэ Чжень // Керамика в селе Цзин Дэ Чжень. 1984. № 2.

3. Чэнь Жаочэн и др. Кобальтовая керамика и материалы для колоризации во всех династиях // Успех науки и техники китайской старинной керамики. Шанхай: Шанхайское техническое издательство, 1985.