

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Ван С. — Принципы цветооформления в китайской живописи и росписи керамики // Философия и культура. – 2023. – № 8. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.8.43702 EDN: WRDHXO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43702

Принципы цветооформления в китайской живописи и росписи керамики

Ван Синцянь

преподаватель, кафедра искусства, Аньянский педагогический университет

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, к. 6, каб. 51

✉ wangxingqian@rambler.ru



[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.8.43702

EDN:

WRDHXO

Дата направления статьи в редакцию:

03-08-2023

Аннотация: Искусство традиционной живописи и росписи керамики в Китае имеют давние традиции, в частности в понимании роли цвета в композиционном и смысловом строе. Принципы создания цветообраза издавна были связаны с национальными особенностями восприятия оттенков и их сочетаний, а также философскими представлениями. Технологические особенности и свойства глазурей накладывали определенные ограничения на использование выразительных возможностей цвета китайскими художниками-керамистами. Объектом настоящего исследования являются произведения китайской живописи и керамики, предметом – принципы цветооформления в этих искусствах. Особое внимание уделяется выявлению сходных черт в подходах к передаче цвета в произведениях живописи и керамики. Особым вкладом автора в исследование проблемы является попытка охарактеризовать и сопоставить роль цвета в искусстве китайской живописи и росписи керамики. В статье определен ряд общих принципов соотношения и гармонизации цветов в двух искусствах. Прослежены традиции цветооформления произведений различных эпох, установлены особенности их эволюции, выявлены цвета, характерные для живописи и росписи керамики разных исторических периодов. В статье рассмотрена сущность и символика разных цветов, в

основе чего лежат национальные философские и культурные представления. Сделан вывод о значимости цветообраза и цветооформления для произведений керамики и живописи Китая.

Ключевые слова:

керамика, живопись, китайское искусство, принципы цветооформления, цветообраз, селадон, глазурь, фарфор цинхуа, концепция пяти цветов, культурно-философские представления

«Лицом» китайского искусства является керамика и живопись тушью, которые имеют давние традиции организации цвета. Примечательно то, что принципы цветооформления в китайской традиционной живописи тушью и в росписях керамических изделий имеют много общего. Изучение подобной взаимосвязи в отношении роли цвета в обоих искусствах позволит глубже понять их своеобразие в прошлом и, возможно, определить пути развития в будущем в контексте самого яркого и очень важного для национальной культуры Китая выразительного средства – цвета. Между тем, данный вопрос редко поднимался в исследованиях как китайских, так и российских искусствоведов и историков. Так, если место и семантика цвета в пространстве изобразительного искусства Китая давно стала объектом внимания, то проблема диалога искусств в рамках цветооформления, близость концепций и подходов остается дискуссионной и мало исследованной проблемой.

Наиболее ярким примером роли цвета в китайской живописи является одно из самых ранних самостоятельных живописных произведений – картина на шелке «Дама с драконом и фениксом» (см. ил. 1) неизвестного художника. Ключевым элементом в ней являются выполненные черной тушью линии. Для таких работ китайских художников, в целом, характерно наличие «минимального декорирования», «отсутствие многоцветности». Лица персонажей, как правило, написаны в технике ретуширования и окрашены в светло-охристый цвет. На предметах одежды и на фоне присутствуют слабые оттенки зеленого, красного, белого цветов и киновари. Иногда в изображении листья плакучей ивы, выполненной одним касанием кисти, присутствуют вкрапления малахитового цвета. Подобным произведениям присущи «изысканность и утонченный вкус» [\[1, с. 95\]](#).



Ил. 1. Автор неизвестен. Дама с драконом и фениксом. Картина на шелке, 31 x 22.5 см. Период Воюющих царств (476 – 221 гг. до н.э.) Музей провинции Хунань. Обнаружена

китайскими археологами в 1949 году в юго-восточном пригороде Чанша, провинция Хунань, гробница Чу [\[2\]](#).

Еще во времена династии Северная Вэй (386–534 гг.) во фресковой живописи Дуньхуана получили широкое применение минеральные краски, в основном темно-коричневого цвета. Так постепенно сформировался стиль китайской живописи с четкими очертаниями и насыщенными цветами. Мастера тяготели к использованию черного цвета с небольшими вкраплениями красного и других оттенков. Цветовая гамма фресковых картин варьировалась от «бледно-фиолетовой» монохроматической живописи династии Сун (960–1279 гг.) до принципа «применения красок сообразно объекту», сформировавшемуся в период Пяти династий (907–960 гг.) [\[1, с. 96\]](#). Таким образом, традиция цветоформления в китайской живописи отразилась в красочности и монументальности фресковых картин, изяществе и тонкости линий и пятен живописи на свитках, а также в обилии огненно-красных оттенков в лубочных картинах.

Если в живописи цвет зависел от состава и свойств туши, особенностей бумаги, то в керамических изделиях он определялся натуральным цветом глины и керамической глазури после обжига. Именно последняя предоставила китайским керамистам широкие возможности для цветового оформления фарфоровых изделий. В эпоху династии Тан (618–907 гг.) была сформирована система «южного сине-зеленого (см. ил. 2) и северного белого» [\[3, с. 22\]](#). Она отражала региональный стиль декорирования цветной глазурью с его разделением на преобладающие в разных уголках Китая хроматические и ахроматические цвета. Подобное разнообразие в использовании цвета в керамических изделиях говорит о внимательном отношении к этой проблеме со стороны китайских мастеров.



Ил. 2. Сосуд с крышкой. Керамика с синей глазурью. Династия Тан, VII в. Китай. Высота 16,5 см; диаметр 15,9 см. Метрополитен-музей [\[4\]](#).

В южных провинциях был широко распространен так называемый «селадон» (см. ил. 3) – «гладкий фарфор цвета «цин». Он представлял собой «керамические изделия, на поверхность которых наносится содержащая в составе железо глазурь, и обжигаемые в восстановительной печи» [\[5, с. 24\]](#). Оксид железа в составе глазури в идеале дает характерную сине-зеленую расцветку. Однако, при недостаточной температуре восстановительной атмосферы в печи изделия могут приобрести желто-коричневый цвет. Поэтому «селадон» бывает не только сине-зеленым, но также желтым и коричневым [\[6\]](#). Интересно то, что цвет «цин» также не имеет четкого определения среди жителей южных районов. Например, овощи цвета «цин» зеленые, а ткань цвета «цин» для них черная.

При этом небо цвета «цин» – синее. Данная особенность восприятия и интерпретации цвета является еще и доказательством того, что цветовая гамма южной селадоновой глазури по сравнению с ахроматической северной глазурью более разнообразна и вариативна, а также связана с местными особенностями.



Ил. 3. Пиала с изображением драконов и волн. Эпоха Пяти династий. Китай. X в. Резной декор, селадон. Высота 11,4 см, диаметр 27 см. Метрополитен-музей [\[7\]](#).

Глазурь как тонкий слой стекловидного покрытия, наносимый на поверхность керамической заготовки, обладает такими же физическими и химическими свойствами, как и у стекла. Как правило, в качестве сырья используются кварц, камень и глина. Химическими компонентами являются оксиды кремния, алюминия, железа, титана, кальция, магния, калия, оксид и другие оксиды. В совокупности с имеющимися в составе различными оксидами металлов и атмосферы обжига цветовая гамма изделия может варьироваться от синего, черного, желтого, красного до синего и пурпурного цветов. Определенная степень непредсказуемости результата, особенно в рамках старинных технологий изготовления керамических деталей, приводила к появлению интересных и эффектных цветовых сочетаний. Подобные смелые «эксперименты» в живописи прошлого были практически невозможны в силу ее каноничности и свойств туши [\[8\]](#).

Цветовые характеристики керамики позволяли свободнее использовать выразительные средства цвета. Из-за специфики поведения глазури при обжиге и после него менялась тональность цветов росписи. Так, пейзаж, выполненный аналогичной глазурью, на тулове сосудов мог зафиксироваться в темно-желтом, небесно-голубом, желтовато-буром, серо-стальном и других тонах. Менялась и яркость изображений. Например, оттенки темнели или, наоборот, светлели. В северных районах при обращении к излюбленным белому и черному цветам мастера при росписи учитывали их контраст по яркости, а также то, что в итоге цвета могли приглушаться по своей силе.

На восприятие цветовой гаммы в керамике влияние оказывала степень окраски (цветность), то есть степень чистоты цвета. Как известно, солнечный свет сквозь стеклянную трехгранную призму может распадаться на красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий и пурпурный, то есть базовые цвета. Их можно смешивать с другими близкими цветами, получая различные оттенки, такие как красный, красно-оранжевый, оранжевый и оранжево-желтый. Желтый – теплый цвет, а синий – холодный. Теплые цвета дают людям ощущение простора, а холодные – чувство сжатости. В керамике

династии Тан мастера стремились использовать соединение максимально чистых и теплых цветов, а работам периода правления Сун и Юань (1279–1368 гг.) свойственна монохромность и холодность. Так, роспись посуды первых создает ощущение исходящего от них тепла, а изображения бутонов цветов на них как будто раскрываются навстречу зрителю [9]. В работах последних доминирует четкость и строгость силуэта, выявить которую помогает именно цвет. Согласно научным исследованиям, цвет воздействует на человека через визуальный канал восприятия и зависит от излучения света определенной длины волны, воспринимаемой глазами [10]. Реакции зрительного нерва на воздействие света бывают разными, что говорит о непосредственном влиянии цвета на психологию людей.

Более того, в Китае подобные представления вошли в концепцию «Пяти цветов» во взаимосвязи с природными явлениями и добродетелями человека, его состоянием. Разумеется, что китайские художники учитывали это свойство. Так, зеленый цвет создает ощущение спокойствия и комфорта, он может расслабить, успокоить нервы. Натуральный зеленый цвет также оказывает определенное успокаивающее воздействие. Однако длительное пребывание в пространстве с зелеными оттенками вызывает ощущение пустынности и безлюдности. Возможно, именно поэтому китайские мастера стремились использовать его при росписи керамики и оформлении живописных работ умеренно, фрагментарно. Синий в концепции «Пяти цветов» достаточно сильный цвет и напрямую связан с зеленым. Он является отличным стимулятором воображения и вдохновения и оказывает успокаивающее действие на нервную систему.

Желтый – это самый важный «императорский» цвет в концепции «Пяти цветов» и первый цвет, который распознают люди после рождения. Это цвет, который символизирует здоровье. Его яркость обусловлена тем, что он имеет высокий спектр поглощения. Желтый способен стабилизировать психоэмоциональное состояние людей. Красный – самый возбуждающий цвет, который воздействует как агрессивный и возбуждающий стимул. Традиционно он связывается в Китае с пламенем и солнцем, а также является важным элементом любого торжества. Розовый – это производный от красного, который есть прямое олицетворение нежности.

Ахроматический белый цвет отражает весь свет видимого спектра, создавая ощущение чистоты и простора, но, вместе с тем, и пустоты. В ограниченном пространстве белый цвет выступает в роли «регулятора» состояния склонных к агрессии людей и способствует поддержанию нормального кровяного давления. В Китае этот цвет ассоциируется с ученостью и печалью, скорбью. Противоположный контрастный черный цвет выполняет успокаивающую и регулирующую функцию, но также связан с тоской и изучением непознанного.

Очевидно, что цвет в китайской живописи и росписи керамических изделий на протяжении истории определяется во взаимосвязи с эмоциями и всегда имеет рациональное объяснение, определенное сложными физиологическими и психологическими причинами, культурной традицией. Красный цвет является неотъемлемым атрибутом китайских праздников, а желтый цвет в эпоху феодального общества мог использоваться только императорами. В настоящее время, как правило, детям нравится красный и зеленый, женщины предпочитают яркие цвета, а мужчины – спокойные. Таким образом, симпатия и антипатия к цвету – это своего рода эмоциональное накопление. Поэтому процесс внедрения того или иного цвета в живопись или декор имеет как эмоциональную, так и рациональную подоплеку.

В традиционной живописи и искусстве росписи керамики в Китае в разные периоды

использовались различные цвета, как смешанные, так и чистые [9]. В росписи, как правило, применялись краски, основанные на трех базовых цветах. Они отличались лаконичностью и ясностью, а также яркостью и насыщенностью. Чем проще и ограниченнее цветовая гамма, тем выше декоративность изделия. При этом художественная выразительность живописи по фарфору подчеркивалась именно через ее простоту. Например, при использовании техники «разделения воды» в росписи фарфора «цинхуа» применяется пять цветовых градаций материалов – «самый густой («тоу-нун»), менее густой («эр-нун»), средне густой («чжэн-нун»), средне светлый («чжэн-дань»), светлый с тенью («ин-дань»». Данная техника весьма схожа с «пятиступенчатой тоновой шкалой туши» в китайской традиционной монохроматической живописи; роспись декоративного фарфора пятью цветами также относится к способу «монохроматического окрашивания». Цветопередача заключалась не в передаче светотеневых контрастов с помощью цвета, при этом густой и плотный цвет не был предназначен лишь для затенения. Все это было необходимо для детализации ближнего плана или передачи структурных отношений (например, лица человека), увеличения ощущения объема (например, темная часть рисунков одежды) и т.д.

Китайская живопись с древних времен отличалась смелостью в попытках выйти за рамки окружающих условий, стремлением в полной мере использовать тоновые градации, а также чувственностью, символизмом, свободой воображения и филигранной работой с линией и пятном. У Чаншо писал: «Во время работы над картиной не стоит придавать чрезмерного внимания чередованию цветов» [11, с. 5]. Таким образом, цвет как выразительное средство в живописи тушью существовал как, хотя и важный, но второстепенный элемент. Разумеется, это влияло на уровень развития концепции цветооформления в данном виде искусства.

В то же время в области росписи керамики отношение к цвету можно считать более продуманным. В качестве свидетельства этому можно привести тот факт, что в дополнение к цветной глазури керамических изделий, получаемой путем обжига при низких, средних и высоких температурах, в керамической росписи использовали и используют до сих пор помимо пяти основных цветов еще и контрастирующие цвета. Не менее важны и пастель, и черные узоры глазурью на белом фоне, и полихромная роспись и т.п. Стоит также отметить, что получившая в течение последних лет распространение «комбинированная роспись» также включает в себя самые разные техники и стили нанесения цветной глазури, которые известны с глубокой древности. Вместе с тем учитываются и старинные принципы цветопередачи. Например, это – вкрапления синевато-белой глазури, цветы и травы, выполненные пастелью, игра с температурой обжига для получения оригинальных цветов глазури и т.д. Здесь роль цвета вновь выступает на первый план, что говорит о продолжении традиций цветооформления прошлого современными художниками-керамистами.

Исходя из анализа роли цвета в оформлении живописных произведений и росписи керамических изделий Древнего Китая, можно выделить ряд общих принципов соотношения и гармонизации полихромных цветов:

1. Цветовой колорит строился на близких по оттенкам цветах.
2. Для чистоты все виды несовместимых цветов добавляются к одному и тому же пигменту.
3. Несовместимые цвета отделяются черными, серыми, золотыми, серебряными линиями или цветными блоками.

4. В отношении цветности уменьшалась концентрация пигмента, допустимы даже бледные оттенки (например, для изображения гор и людей).

5. Участки несочетаемых цветов уменьшались так, чтобы они непропорционально отличались друг от друга.

Несмотря на существование сходных принципов в использовании цвета при создании керамических изделий и живописных произведений, его роль в них существенно различалась. Так, китайский художник Фан Сюнь отметил: «Цвет не сложно сделать глубоким, трудно создать цветовую гармонию: гармония наполняет жизненным духом, иначе все выглядит как картина, а картина безжизненна» [12, с. 23]. Цвета, используемые в керамической росписи и китайской живописи, хотя и одинаковы, однако их сложно сопоставить и совместить. Благодаря уникальным цветовым сочетаниям в керамической росписи, богатству оттенков, которые определяются особенностями технологии ее изготовления, специфики национального восприятия цветообраза, цвет играл в ней гораздо большую роль, чем в живописи тушью. Доказательством этого может служить и тот факт, что именно керамика именуется в Китае «осмысленной формой» [5, с. 30]. Добавим от себя: «формой, осмысленной в цвете».

Библиография

1. Цзе Цян. Разговор о содержании цветовых символов в традиционной керамике // Китайская керамика, 2013, декабрь. Том 49, № 12. С. 95–97. (解强. 谈传统陶瓷中色彩符号的涵义. 中国陶瓷. 2013 (12). 第 49 卷 第 12 期. 95–97).
2. Дама с драконом и фениксом // Википедия. URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Dama_s_drakonom_i_feniksom.jpg (дата обращения: 28.07.2023).
3. Чэн Ци. Керамика. Цвет. Жизнь: об использовании цвета в дизайне керамических изделий // Керамика Цзиндэчжэня, 2001. Том 11, № 4 (94). С. 22–24. (程琦. 陶瓷·色彩·生活—论陶瓷设计中色彩的运用. 景德镇陶瓷. 2001年第11卷第4期(总第94期). 22–24).
4. Сосуд с крышкой // Метрополитен-музей. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73219> (дата обращения: 30.07.2023).
5. Сюй Лань. О форме и декорах керамических изделий // Керамика Цзиндэчжэня, 2003. Том 13, № 4 (99). С. 24–25, 30. (徐岚. 谈陶瓷造型与装饰. 景德镇陶瓷. 2003年第13卷. 第4期(总第99期). 24–25, 30).
6. Ван Гобин. Принципы оценки фарфора династий Юань, Мин и Цин. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2011. 342 с. 王国丙. 元明清瓷器鉴定口诀. 中国书店, 2011. 342.
7. Пиала с изображением драконов и волн // Метрополитен-музей. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39649?sortBy=Relevance&ft=China+Celadon&offset=0&rpp=40&pos=1> (дата обращения: 31.07.2023).
8. Юй Цинь. «Посуда» и «живопись»: единство структуры при разнице в материалах // Художественное образование, 2019. № 2. С. 162–163. 余沁. “器”与“画”:当代陶瓷绘画的异质同构. 艺术教育 2019.2. 162–163.
9. Юй Цянфэн. Связь китайской традиционной живописи гохуа с современной росписью фарфора // Цзиндэчжэньский фарфор, 2013. № 6. С. 9–10. 于强峰. 中国传统国画与现代陶瓷绘画的关系. 景德镇陶瓷. 2013年第6期. 9–10.
10. Цзян Ся. О значении и роли цвета в дизайне керамики // Керамика Цзянсу, 2007,

август. Том 40, № 4. С. 14–15. (姜霞. 论色彩在陶瓷设计中的地位和作用. 江苏陶瓷. 2007 年 8 月. 第40卷第4期. 14–15).

11. У Чаншо. Собрание произведений У Чаншо: Каллиграфия и искусство печати. Шанхай: Издательство Шанхайского народного искусства, 1986. 75 с. 吴昌硕. 吴昌硕作品集: 书法篆刻. 上海: 上海人民美术出版社. 1986. 75.
12. Фан Сюнь. Трактат о живописи уединенного места в горах. Пекин: Издательство Народного изящного искусства, 2016. 160 с. 方薰. 山静居画论. 北京. 人民美术出版社, 2016. 160

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в статье является совокупность принципов цветооформления в китайской живописи и росписи керамики, что нашло отражение в заголовке («Принципы цветооформления в китайской живописи и росписи керамики»). Используя эвристический потенциал искусствоведческой компаративистики, автор обосновывает общесистемный характер цветооформления в китайской живописи и росписи керамики, что характеризует сложившуюся за века традицию китайских мастеров. Систематизируя выработанные за века принципы цветооформления, автор прибегает к описанию технологий художественного творчества, повлиявших на использование цветов и оттенков, касается химических свойств используемых художниками традиционных материалов, раскрывает национальную специфику психологических и семиотических связей оттенков цвета, повлиявших на закрепление традиции их использования в концепции «Пяти цветов».

В целом предмет исследования раскрыт в достаточной степени и рассмотрен комплексно. Предложенная автором система принципов цветооформления в китайской живописи и росписи керамики, раскрывающая традиционные устои китайского искусства, достаточно обоснована и может использоваться в дальнейших исследованиях.

Методология исследования основана на компаративном анализе принципов цветооформления в двух традиционных для китайского искусства видов художественного творчества: китайской живописи и росписи керамики. Искусствоведческий сравнительно-стилистический анализ подкреплен психологическими и семиотическими обобщениями. Общенаучный метод типологизации позволил автору структурировать рассмотренные принципы в собственной авторской теоретической модели, вскрывающей системный характер традиционных принципов цветооформления в китайской живописи и росписи керамики. Несмотря на то, что автор не разъяснил предварительно читателю во введении программу своего исследования, структура изложения материала раскрывает прозрачность исследовательской логики и релевантность использованного инструментария решаемым задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем обстоятельством, что несмотря на достаточно хорошо изученную проблематику места и семантики «цвета в пространстве изобразительного искусства Китая...», «...проблема диалога искусств в рамках цветооформления, близость концепций и подходов остается дискуссионной и мало исследованной проблемой», имея ввиду нераскрытый потенциал сравнения принципов цветооформления в традиционной китайской живописи и не менее традиционной росписи керамики. Выбранный автором аспект, по мнению рецензента, по-новому

вскрывает ментальные особенности народа Китая, что особенно актуально в связи с усилением китайской культуры в глобальных процессах и российско-китайским сближением.

Научная новизна исследования, выраженная в обобщении тематически подобранного корпуса научной литературы и авторской систематизации пяти общих принципов цветооформления в двух традиционных для китайского искусства видов художественного творчества, не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научный, единственное выражение, требующее авторского внимания и корректировки, по мнению рецензента, связано с излишним употреблением слова «оксид»: «Химическими компонентами являются оксиды кремния, алюминия, железа, титана, кальция, магния, калия, оксид и другие оксиды».

Структура статьи, как отмечено выше, в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в целом раскрывает проблемную область исследования, хотя могла бы быть и усилена за счет краткого обзора специальной научной литературы за последние 5 лет. Описания источников в списке требуют технической доработки согласно требованиям редакции (см. https://nbpublish.com/fkmag/common_106.html).

Апелляция к оппонентам корректна и вполне уместна.

Статья после небольшой доработки будет интересна читательской аудитории журнала «Философия и культура».