

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.25>

Ли Ицянь

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТОВ КЛУАЗОНЕ ЭПОХ МИН И ЦИН В КОНТЕКСТЕ ПОИСКА ИДЕНТИЧНОСТИ КИТАЙСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

В статье анализируется роль эмали типа клуазоне в истории китайской художественной культуры с акцентированием аспектов орнаментики эмалей эпох Мин и Цин. Автор выделяет наиболее важные орнаментальные мотивы, исходя из предположения, что их специфика связана с коренной системой китайской народной идентичности. Данная точка зрения особенно актуальна в наше время, когда волны глобальных изменений коснулись даже самых традиционных обществ, и Китай здесь не исключение. Мы приходим к выводу, что сохранение наших культурных устоев и возрождение подлинно народного искусства будут фундаментом будущего расцвета и культурного благополучия во имя мира и процветания. Изучение особенностей орнамента на основе исторических примеров сегодня служит одним из источников развития современного декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства Китайской Народной Республики.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/3/25.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 3(89) С. 134-138. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

о пробирном мастере Александре Стахивиче (Степановиче) Кудрине, работавшем в 1850-1860 гг. в Ярославле и в Нижнем Новгороде до 1865 г. Где он работал после 1865 года, не сообщается.

Анализируя информацию о пробирных клеймах в «Указателе клейм...» [6] можно прийти к выводу, что часть информации о временных рамках работы пробирных мастеров исследователи получали, непосредственно изучая предметы, а другую часть – из различных литературных источников [Там же, с. 352-357]. А. Н. Иванов, судя по всему, изучал архивные источники. Тем не менее мы видим, что информация этих авторов является неполной. Как нам кажется, есть смысл изучать адресно-справочные книги интересующих нас городов, тем более что часть их уже доступна в Интернете.

В результате проведённых в ГОСНИИР исследований были уточнены временные рамки работы московских пробирных мастеров второй половины XIX века. Выявлены пробирные клейма мастеров, ранее не опубликованные и не введённые в научный оборот. Определён пробирный мастер, работавший в Москве в 1879-1884 годах.

Список источников

1. **Вся Москва:** адресно-справочная книга. М.: Моск. гор. Управа, 1882. 1028 с.
2. **Дубровин М. Ф.** Методические рекомендации по фотографированию клейм на изделиях из драгметаллов в исследовательских целях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 3. С. 49-53.
3. **Дубровин М. Ф.** Московский пробирный мастер с клеймом «А • К». Кто он? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 78-82.
4. **Иванов А. Н.** Пробирное дело в России (1700-1946). М.: Русский национальный музей, 2002. 752 с.
5. **Клад фабрикантши Лихачевой:** каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. 208 с.
6. **Постникова-Люсева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.** Золотое и серебряное дело XV-XX вв. М.: ЮНБЕС; ТРИО, 1995. 374 с.

DISCREPANCIES IN THE PERIODS OF WORK OF MOSCOW ASSAY MASTERS OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY (USING LITERATURE SOURCES). WHO IS RIGHT?

Dubrovin Mikhail Feliksovich, Ph. D. in Technical Sciences
State Research Institute for Restoration, Moscow
info@gosniir.ru

In literary sources there are discrepancies in the time of the work of the assay masters, who served in Moscow assay establishments in the second half of the XIX century. The article specifies the periods of their service. The author carries out the study by the comparative analysis of the literary sources devoted to this subject, as well as the presence of the photos of assay hallmarks in the database "The Russian Hallmarks on Articles of Decorative and Applied Art Made of Precious Metals". In the process of the research, previously unpublished hallmarks of assay masters are also revealed.

Key words and phrases: assay master; hallmarks of assay supervision; period of work of assay masters; unpublished hallmarks of assay masters.

УДК 745.03

Дата поступления рукописи: 03.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.25>

В статье анализируется роль эмали типа клуазоне в истории китайской художественной культуры с акцентированием аспектов орнаментики эмалей эпох Мин и Цин. Автор выделяет наиболее важные орнаментальные мотивы, исходя из предположения, что их специфика связана с коренной системой китайской народной идентичности. Данная точка зрения особенно актуальна в наше время, когда волны глобальных изменений коснулись даже самых традиционных обществ, и Китай здесь не исключение. Мы приходим к выводу, что сохранение наших культурных устоев и возрождение подлинно народного искусства будут фундаментом будущего расцвета и культурного благополучия во имя мира и процветания. Изучение особенностей орнамента на основе исторических примеров сегодня служит одним из источников развития современного декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства Китайской Народной Республики.

Ключевые слова и фразы: эмаль; клуазоне; орнамент; орнаментика; китайское искусство; китайская культура; декоративно-прикладное искусство; монументально-декоративное искусство.

Ли Ицзянь

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
liyiqianwojia@yandex.ru

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТОВ КЛУАЗОНЕ ЭПОХ МИН И ЦИН В КОНТЕКСТЕ ПОИСКА ИДЕНТИЧНОСТИ КИТАЙСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

В настоящее время одним из актуальных направлений исследований в области истории и теории искусства являются материалы, затрагивающие проблематику национальной идентичности. Хотя это понятие

в большей степени применимо к новейшим художественным течениям, все-таки стоит отметить, что его справедливо распространить и по отношению к широкому спектру явлений, касающихся области культуры и искусства. Можно также сказать, что задачей сегодняшнего дня является расширение данных характеристик по отношению к произведениям искусства, имеющим характер градостроительной символической доминанты.

Специалист по современному китайскому искусству Люй Цзюньнань заметил: «Скульптура, украшая окружающее пространство, не только приносит людям эстетическое удовольствие, но и в значительной степени выражает культуру и искусство общественной среды данного региона. Скульптура отражает культуру разных эпох и разных регионов, воплощая, таким образом, духовные запросы людей. Ландшафтная скульптура является важной составляющей городского планирования, ее расположение определяется и утверждается документально на основании генерального плана города» [2, с. 116]. В другой статье того же автора, занимающегося проблемами новейшей монументальной и монументально-декоративной скульптуры Китая, мы читаем: «Выдающаяся ландшафтная скульптура или скульптурная композиция всегда несет в себе особый смысл, символизируя или указывая на определенную личность или событие, а, кроме того, она неотделима от конкретного исторического фона и окружения» [1, с. 86]. Итак, справедливо замечание о том, что современное искусство, находящееся в общественном пространстве, должно нести в себе символическую идею, смысл которой (если иметь в виду китайское искусство) может заключаться в своеобразном «наведении мостов» между новой и старой культурой.

В настоящее время в китайских высших художественных учебных заведениях налажены программы по изучению и по возможности возрождению навыков традиционного искусства. Если относительно живописи и рисунка (живописи тушью) в этом направлении намечен определенный прогресс и даже достигнуты заметные достижения, то вряд ли то же самое можно сказать применительно к монументально-декоративному искусству. Проблема в том, что эта область художественного выражения в большей степени была в XX столетии подвержена влиянию западного искусства, так что в настоящее время это воздействие стало некоей составляющей традиции. Но это «неправильная» традиция, и теперь задачей как художественного образования в Китае, так и китайского искусствоведения является обоснование изучения подлинной традиции и по возможности ее практического осуществления в искусстве наших дней.

В этом контексте интересным представляется изучение некоторых особенностей декоративной орнаментики китайских художественных эмалей, созданных во времена Средневековья, когда китайское искусство было защищено от западного влияния и самостоятельно вырабатывало формы культурной идентичности.

Заметим, что применительно к Китаю термин «эмаль» обычно используют для клуазоне – перегородчатых эмалей на бронзе, «эмали Цзинтай». То, что Цзинтай стало синонимом определения данной техники применительно к китайскому искусству, связано с особым распространением эмалей с голубым фоном в период правления Цзинтай (1450-1456). Тем не менее анализ исторических материалов позволяет говорить, что такая трактовка истории не вполне верна: эмаль на металле отнюдь не зарождается в период Цзинтай и не достигает своего расцвета в это время. Для эпохи Цзинтай характерна переделка и комбинирование старых артефактов, которые и носят название «придворные эмали Цзинтай». Несмотря на нелогичность, термин «эмали Цзинтай» получил широкое распространение и в настоящее время является синонимом китайской перегородчатой эмали вообще. Можно осторожно заключить, что подобная трактовка истории китайской эмали имеет под собой определенные основания.

Изделия, украшенные эмалью, проникли в Китай в XII веке из арабского региона, а само ремесло зародилось в эпоху династии Юань (1271-1368). Уже во времена династии Восточная Хань (25-220 н.э.) китайцы обжигали фарфор, и этот многовековой опыт работы с печами и обжигом послужил прекрасной основой, позволившей быстро овладеть эмальерными технологиями. Несмотря на то, что начало истории китайской эмали относится к эпохе Юань, зачастую говорят о ее возникновении в эпоху династии Цин. В начале XIII века монгольские армии начали двигаться на Запад, после того, как Чингисхан объединил разные кланы, армия разрослась и монгольские всадники отправились в походы в Европу, Азию, продвигаясь вплоть до Аравийского полуострова, привозя эмали на бронзе в Китай в качестве трофеев. Воспроизведение этих европейских артефактов для монголов открыло новую страницу китайского эмальерного искусства. Итак, эмаль на бронзе возникает в Китае в эпоху Юань и развивается в эпохи Мин и Цин. В эпохи династий Мин и Цин эмальерные произведения обладают существенными различиями, но поскольку эти династии преемствуют друг другу, то в технологии и стилистике наблюдается тесная взаимосвязь.

После того как император династии Мин Чжу Цичжэнь (1427-1464) взойшел на трон, для удовлетворения внутреннего спроса при дворе начали переделывать позолоченные эмали, собранные предыдущими династиями, они снабжались гравировкой «Года Цзинтай». Таким образом, придворные эмали периода Цзинтай в своем «новом» виде появлялись во дворце и передавались последующим поколениям. Все эти переделки можно разделить на две большие группы. В первом случае отбирались различные части непохожих по стилистике старых предметов, которые спаивались вместе, и после нанесения гравировки с датой получившееся новое произведение искусства золотилось. Подобного рода компиляции из старых предметов, как правило, обладают одним тоном эмали и собраны крайне искусно, без заметных швов. Узорам и орнаментам на старых предметах недостает целостности, пропорции изображений нестандартны, а второстепенные украшения зачастую имеют своеобразные отличия. Однако для человека, незнакомого с особенностями искусства этой эпохи, никаких существенных недостатков нет. Вторая группа «компиляций» использует основную часть более ранних эмальерных произведений, после чего дополнительно обжигаются подходящие дополнительные элементы, создавая новое произведение, после чего получившийся предмет снабжается гравировкой «Года Цзинтай» [4, с. 252].

В таком случае узоры и орнаменты дополнительных созданных частей почти полностью идентичны старому предмету, поскольку соответствуют художественной необходимости, что позволяет добиться стилистической гармонии и неделимой целостности. Однако, поскольку рецепты эмали в разные периоды различались, получившийся в результате обжига цвет мог различаться, что создавало проблему для копииста, и на произведениях второй группы можно довольно легко заметить этот недостаток.

Среди орнаментов периода Сюаньдэ эпохи династии Мин (1425-1435) были распространены мотивы хризантемы, листьев банана, чаньчжи (сплетающиеся ветки растений и цветы), «цветы и птицы». К периоду Цзинтай (1450-1456) появляются такие узоры, как «виноград», «пламя», «журавль в облаках», «львы играют в мяч», «дракон и феникс», пейзажи («горы и воды»), «павильоны и беседки», жанровые сценки, «рыбы и насекомые», «плоды» и другие. В эпоху династии Цин также часто можно было встретить узоры, объединяющие восемь «драгоценностей», или восемь благоприятных предметов. Предметы, датируемые периодами Сюаньдэ и Цзинтай, также нередко украшаются орнаментом, похожим на цветы кориопсиса; первоначально он фигурирует украшение основной части предмета, но впоследствии перемещается на такие незаметные места, как, например, обратная сторона крышки сосудов. С точки зрения компонентов узоры отличаются высокой степенью реализма и обобщенности.

Во времена династий Мин и Цин изделия перегородчатой эмали по большей части украшались «свернутыми листьями», чаньчжи, «сплетенным лотосом» и часто изобиловали орнаментом не только на основной части, но и на деталях. В узоре «сплетенный лотос» основу составляют S-образные линии, пространство которых плотно заполнено пышными цветками, объединяющими черты лотоса, пиона и хризантемы. Цветы здесь окружены ветвями, стеблями и листвой, гармонично сочетая простые и сложные формы, могут изображаться как в виде сверху, так и сбоку, бутоны – быть круглыми или сердцевидными. Позднее лепестки из крупных и мясистых превратились в тонкие и мелкие. Орнамент чаньчжи первоначально пришел в Китай с Запада вместе с буддистским учением и встречался на различных предметах уже в эпоху династии Тан (618-907). К эпохам династий Сун (960-1279) и Мин этот узор встречается очень часто и приобретает определенную стандартизованность. Например, Шан Ган в «Истории искусства и ремесла в Китае» пишет так: «В эпоху династии Мин чаньчжи становится популярным орнаментом, который можно увидеть на фарфоре и шелке, и для него характерна практически неизменная форма, свитая в соединяющиеся кольца» [7, с. 305].

Китайцам всегда нравились изогнутые формы, сплетающиеся спирали, закрученные кривые. Это можно проследить вплоть до узоров на керамических находках эпохи неолита. В эпохи Вэй, Цзинь, Северных и Южных династий (220-589), когда буддизм переживает свой подъем, возникает «жимолостный узор» [6, с. 107], символизирующий буддийскую непреклонность и стойкость. Он стал вдохновением для двигающихся, закрученных, изогнутых форм таких традиционных орнаментов, как «облака» и «водоросли», и считается предшественником чаньчжи. Первоначально «жимолостный узор» использовался в декоративных целях и представлял собой растительный орнамент с преобладанием трех- и четырехлистных, где S-образные кривые словно волнообразно двигаются вперед, чередуя развороты соцветий и плавно соединяясь в естественном, природном ритме, который обязательно связывает все части орнамента.

Волнообразный «жимолостный узор» относится к двойным симметричным узорам; он часто используется вместе с орнаментом «цветок лотоса» и применяется не только в ритуальной утвари, но и на предметах повседневного использования, не только став декоративной новинкой, но и заложив основу для последующего развития растительных орнаментов из стеблей и листьев. Частично его элементы можно найти в формирующемся в эпоху династий Суй и Тан узоре «скрученная трава», который постепенно становится все более зрелым и приобретает характер черты эпохи. В захоронениях, пещерных комплексах и тканях эпохи династии Тан – везде можно встретить «скрученную траву». Этот узор представляет собой непрерывную волнообразную череду S-образных стеблей, украшенных разнообразными цветами, листьями и другими декоративными элементами. Самостоятельно существовал также узор, изображавший исключительно лианообразное растение, который обладал сходной визуальной эстетикой. Поскольку этот орнамент приобретает особую популярность в эпоху Тан, в Китае и Японии он также называется «танская трава».

В Европе «танская трава» больше известен как «скрученная трава», тогда как на Ближнем востоке тот же узор называют «люза» [5, с. 89]. В зависимости от добавляемых цветов и растений этот орнамент также меняется: изображается на основе виноградной лозы или декорируется цветками граната. Таким же образом возникают варианты «скрученной травы» с цветами чая или жимолостью, лотосом или «ста цветами», или цветками пиона. В некоторых случаях этот же орнамент может украшаться и уникальными животными: фениксами, птицами, львами и т.д. Танский узор чередует сложные и простые элементы, насыщенные и разряженные детали, обладает гибким и динамичным ритмом и непрерывностью. Пышная листва и буйная жизненная сила выходящей лозы стала символом неиссякаемой жизненной энергии и сформировала уникальную эстетику и сильную художественную привлекательность. Подобного рода насыщенные орнаменты всегда становятся символом эпохи: для «эмалей Цзинтай» такими символами стали цветок кориопсиса, узоры чаньчжи и «сплетенный лотос».

Чаньчжи – это крайне популярный узор в декоративно-прикладном искусстве эпох династий Юань и Мин; «сплетенный лотос» в эпоху Юань обладает более реалистичными чертами, тогда как в эпоху Мин изображение цветков более походит на стилизацию из узора на ткани. В переосмыслении ремесленников-эмальеров этот орнамент приобретает более закрученные и полные округлые лепестки, как пишет Ян Бода в работе «Китайское искусство. Декоративно-прикладное искусство. Металл, стекло, эмаль»: «Возможно,

из-за того, что медная проволока в эпоху Мин была грубой и толстой, при создании перегородок с помощью шипцов было сложно выдерживать круглые и извилистые формы» [8, с. 110].

Однако очевидно, что узор «сплетенный лотос» в текстиле и в перегородчатой эмали имеет одну и ту же основу, с крупными и отчетливыми цветками, окруженными стеблями и листьями, и с круглыми и пышными лепестками. Поэтому, даже исключая ограничения, вызванные применением проволоки, мы можем объяснить имеющиеся в узорах общие особенности эстетикой эпохи, а не используемыми материалами. Во-вторых, структура этого орнамента заимствована из фарфора Цинхуа (бело-синего фарфора). При сравнении чаньчжи эпохи Мин с более ранним, танским, мы видим постепенный уход «волнообразности», преобладание полукруглых повторов и растительных стеблей в качестве связки между элементами узора. Поскольку Цинхуа и клуазоне – это техники, применяющиеся на одном и том же типе предметов, они делают много эстетических категорий. Подобно минскому фарфору Цинхуа, чаньчжи в эмали чаще всего дважды опоясывает основной узор орнамента. И в фарфоре Цинхуа, и в минских тканях и эмалях этот орнамент встречается довольно часто, и в фарфоре, и эмалях он объединен своим применением в качестве украшения утвари или посуды. Ткань, плоская поверхность, обладает большей свободой в размещении и компоновке орнамента, и двойные или четверные связки легко добавляются, тогда как на посуде узор должен подчеркивать особенности изделия и следовать его форме, поэтому здесь чаньчжи чаще всего имеет двойную композицию, более пригодную для сосудов.

Если мы проследим в истории развитие узора чаньчжи, от наиболее раннего «жимолостного узора», словно нанизанного на вьюнок, и до эпох Сун и Тан, когда акцент делается уже на цветки, мы увидим, что постепенно свободного пространства среди вытянутых стеблей становится все меньше, вплоть до того, что части узора становится сложно различить. Здесь цветы и лепестки уже не выглядят естественно, а приобретают формальную красоту и символическое значение. Бесконечное движение, неисчерпаемые перемены узора чаньчжи символизируют неиссякаемую жизненную силу. Как пишет Сьюзен Лангер в работе «Чувство и форма»: «Изображение обладает формой “жизни”, а не математической формой. Говоря точнее, изображение и есть облик жизни» [3, р. 30]. В горизонтальной плоскости такой узор, как чаньчжи, в застывшей форме орнамента отражает идею изменчивого движения жизни, а ранее упоминавшийся ближневосточный узор «лоза», которому свойственна строгая форма, употребляется в символическом смысле, передавая своими круговоротами спиралей идею безграничности космоса и вызывая визуальную иллюзию безостановочного вращения. То, что вводит в заблуждение в случае с арабским узором, – несмотря на название «лоза», этот орнамент намеренно ослабляет свою «растительность» и приобретает иную смысловую наполненность, чем китайский узор чаньчжи.

Шарлю Бодлеру приписывается высказывание: «Среди всех узоров арабская лоза обладает наибольшей идейной насыщенностью» [6, с. 350]. Эта идейность укореняется в вероисповедании – в исламе Коран запрещает изображать что-либо живое, – поэтому орнамент также теряет свою «живость» и трансформирует эстетическую и смысловую составляющие согласно идеям ислама. Исламская культура широко проникла в Китай в середине эпохи династии Мин. При императоре Чжэндэ (11-й император династии Мин, годы правления 1505-1521) уже исповедовали ислам и на многих произведениях эмальерного искусства того времени можно увидеть арабскую вязь.

Китайская культура всегда обладала большим потенциалом для принятия и ассимиляции других культур, достигая новых высот именно за счет слияния всего лучшего. Мы не знаем, был ли тот неизвестный ремесленник, что придумал орнамент чаньчжи, – «свернутый лотос» вдохновлен арабским узором или нет. Создание идеи какого-либо орнамента совершенно иной вид творческой деятельности, чем написание картин, и здесь история не сохраняет имен создателей.

Другой характерной особенностью фарфора и эмалей эпохи династий Мин и Цин стала тенденция к изменению декоративного стиля на более светский. Начиная с эпохи Сун, орнамент и узор в декоративно-прикладном ремесле приобретают свои стилистические особенности и в декоративные изображения проникают цветы, птицы, жанровые сценки – все то, что можно увидеть в светской жизни. Эта тенденция такого придворного ремесла, как эмаль, еще более ярко видна в народном искусстве того времени. Пройдя через короткий период эпохи династии Юань, ко времени Мин и Цин этот декоративный стиль достиг кульминации своего развития. Помимо светских тенденций, в декоративных изображениях начинают встречаться исполненные во внезапно реалистической манере обыденные для зрителя жанровые сюжеты: играющие дети, придворные красавицы, цветы и травы, рыбы и насекомые и т.д. Частое применение благожелательных символов и надписей в орнаментах утвари конца эпохи Мин также можно отнести к проявлению этой тенденции.

Подглазурный узор для перегородчатой эмали так же важен и заметен, как основной тон для других видов искусства. По технологии работы сначала вытягивается филигрань, потом закрепляются перегородки – не медная проволока, а пластинки определенной высоты, ячейки между которыми затем по одной заполняются цветной эмалью необходимого цвета. В эпоху Мин чаще всего фон и узор эмальерного произведения определялись выбранным орнаментом и совпадали с ним, как, например, в случае чаньчжи, который заполнял все пространство. В случае если изготавливаемый предмет был в форме животного, то подглазурным узором становилась естественная для данного вида зверей шерсть или перья – природа определяла художественный подход. Вне зависимости от сюжета или типа изображаемых предметов следование прототипу, естественности и энергичность связаны с фоновым узором и придают предмету законченный вид и «живость». Пожалуй, самым символически насыщенным орнаментом в китайском искусстве мы можем считать чаньчжи, с его бесконечным движением, где цветы представляют удачу, фигуры – счастье и согласие, а сам орнамент – надежду на лучшее и восхваление жизни.

Подводя итог, мы можем отчетливо увидеть, что китайская эмаль сильно отличается от западной в типах декоративно-прикладного искусства, в орнаментах и ремесленных техниках. В Европе эмаль использовалась для украшения предметов религиозного культа, передавала мифологические сюжеты; В Китае эмалью декорировали бытовые предметы и ритуальную утварь. В сравнении мы натолкнемся не только на художественные различия, но и на отражение национальной истории, народной культуры. Следует заметить, что в Китае эмальерное искусство развивалось под очевидным влиянием истории и ограничением эпох. Эпохи Канси, Юнчжэн и Цяньлун – это три периода династии Цин, известные миром и процветанием, за эти сто с небольшим лет декоративно-прикладное искусство, постоянно обогащаясь народной культурой и впитывая иностранное влияние, совершило скачок в развитии, кульминацией которого стал период Цяньлун, с его зрелым и целостным стилем – новая глава в истории китайского искусства. Однако после того как в 1789 году придворные мастерские были упразднены и производство перегородчатой эмали при дворе прекратилось, хотя оно и было возрождено в годы Цзяцин, эпоха китайской эмали начала клониться к закату. Японское вторжение также повлияло на эту отрасль – многие ремесленники были угнаны в Японию и продолжили кустарно заниматься творчеством там, тогда как в Китае эмальерное дело, как и другие декоративно-прикладные ремесла, замерло на грани выживания.

В настоящее время только в Пекине существует единственная семейная мастерская, продолжающая изготовление эмалей. Их высокохудожественные работы – это по большей части ювелирные украшения на заказ. Помимо этого, в настоящее время эмаль в Китае – туристический продукт, грубо исполненный и дешевый. За рубежом эмаль в первую очередь используют для изготовления изысканных ювелирных изделий на заказ, украшения циферблатов наручных часов и создания уникальных предметов обстановки. Без сомнения, эта эмаль – историческое наследие и драгоценное художественное ремесло, и на нас лежит ответственность по его сохранению и защите для последующих поколений.

Список источников

1. Люй Цзюньнань. Современная городская и ландшафтная скульптура в контексте актуальных явлений глобальной культуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии. 2016. № 2. Ч. 1. С. 82-88.
2. Люй Цзюньнань. Художественно-практические закономерности городской и ландшафтной скульптуры: опыт аналитического размышления // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 3 (65). Ч. 1. С. 116-119.
3. Langer S. K. *Feeling and Form*. L.: Macmillan Pub. Co., 1953. 430 p.
4. 卢永祥. 繁体中文工艺品, 产品来自金银和景泰蓝珐琅 (Лу Юнсян. Традиционные китайские ремесла. Изделия из золота и серебра и перегородчатая эмаль. Хэнань: Дасян, 2004. 322 с.).
5. 江林都没有. 中国与西方: 艺术设计的比较 (Ни Цзянлинь. Китай и Запад: сравнение художественного дизайна. Чунцин: Изд-во Чунцинского университета, 2004. 352 с.).
6. 张绍霞 世界艺术和手工艺史 (Чжан Шаоя. История мирового искусства и ремесла. Шанхай: Шухуа, 2010. 580 с.).
7. 尚刚. 图说中国工艺美术史 (Шан Ган. История искусства и ремесла в Китае. Шанхай: Шухуа, 2016. 488 с.).
8. 扬博达. 物质文化: 景泰蓝珐琅 (Ян Бода. Китайское искусство. Декоративно-прикладное искусство. Металл, стекло, эмаль. Пекин: Чжунго фанчжи, 1980. 480 с.).

TYPICAL FEATURES OF CLOISONNÉ ORNAMENTS OF THE MING AND QING EPOCHS IN THE CONTEXT OF THE SEARCH FOR CHINESE DECORATIVE ART IDENTITY

Li Yiqian

*Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
liyiqianwojia@yandex.ru*

The article analyzes the role of cloisonné enamel in the history of Chinese artistic culture. Focusing on the ornamentation of the Ming and Qing epochs enamel the author identifies the key ornamental motifs relying on the hypothesis that their specificity is determined by the Chinese original system of national identity. This viewpoint is especially relevant nowadays when global changes affect even the most traditional societies, and China is not an exception. The author concludes that preservation of cultural traditions and revival of truly national art will serve as a foundation for the coming cultural bloom for the sake of peace and prosperity. Studying the ornament peculiarities on the basis of historical examples contributes to the development of the modern decorative and applied and monumental-decorative art of the People's Republic of China.

Key words and phrases: enamel; cloisonné; ornament; ornamentation; Chinese art; Chinese culture; decorative and applied art; monumental-decorative art.