

УДК 73

DOI: 10.17223/22220836/42/4

Е.В. Васильева, Бу И.

ФАРФОР ЖУ ЯО И ПРИНЦИПЫ МИНИМАЛИЗМА: К ПРОБЛЕМЕ ЧУВСТВА ФОРМЫ

Исследование посвящено сопоставлению двух дистанцированных – и территориально, и хронологически – и в то же время идеологически близких художественных систем: китайского фарфора Жу Яо империи Сун и интернационального минимализма 1960–1980-х гг. Рассматривается сама возможность такого сравнения, поднимается вопрос о принципах и параметрах художественного соответствия. Одна из ключевых задач работы – последовательное представление основных принципов, связанных с формированием керамики Жу Яо и традицией интернационального минимализма. Сделан вывод, что основной критерий (чувство формы), по которому могут быть сопоставлены оба художественных течения, это понятие, которое сформировалось в немецком искусствознании в первой половине XX в. Это позволяет провести параллель между принципами формообразования китайского фарфора Жу Яо и классическим минимализмом второй половины XX в.

Ключевые слова: фарфор, керамика, китайский фарфор, империя Сун, Жу Яо, Сун Хуэйцзун, минимализм, чувство формы, Вильгельм Воррингер, Генрих Вельфлин.

Сопоставление различных художественных явлений, особенно разделенных географически и хронологически, – сложный процесс и небесспорный метод. Сравнение требует устойчивых критериев, а заметная пространственная или временная дистанция затрудняет их формирование. Различные исторические эпохи и художественные направления формируют собственные, часто независимые системы, которые далеко не всегда возможно сравнить напрямую. В то же время такие сопоставления не только интересны – они важны и позволяют выявить единые изобразительные или идеологические принципы не идентичных, на первый взгляд, художественных структур, определить общую платформу культуры и обнаружить целостный принцип различных художественных систем [1]. Такой подход позволяет обнаружить синтетический характер принципов, которые объединяют и одновременно разделяют художественные феномены. Он дает возможность определить общность дистанцированных художественных форм.

В этом смысле сравнение интернационального минимализма 1960–1980-х гг. и китайского фарфора эпохи Северной Сун (960–1127) [2] – парадоксальная задача. С одной стороны, два этих явления разделены не только хронологически или территориально. Интернациональный минимализм и жучжоуская керамика принадлежат разным культурным пространствам, разным представлениям об идентичности [3], разным цивилизационным и художественным системам. Они, казалось бы, не находят ни общих тем, ни формальных точек соприкосновения. В то же время фарфор Жу Яо [4] и современный минимализм [5] демонстрируют столь последовательный набор сходных принципов, что это обстоятельство сложно игнорировать. Это вопросы, связанные с чувством формы [6], восприятием и пониманием цвета [7,

8], решением проблемы зрения и видения, с ощущением и плотностью материала [9], противоречием традиционного и нового [10]. В этой последовательности и этих сопоставлениях фарфор Жу Яо и классический минимализм обнаруживают много общего. Изучение художественной традиции, сопоставление искусства древнего и современного являются одним из направлений и современного востоковедения, и современного искусствознания [11]. Целью данной работы является исследование этой общности, сравнение принципов минимализма и жучжоуской керамики, обнаружение общих основ и культурной платформы, которые можно было бы сопоставить между собой.

Жучжоуский фарфор (или фарфор Жу Яо) существовал в Китае в конце эпохи Северной Сун [12]. Это чрезвычайно редкий тип керамики сероголубого или зелено-серого оттенка, который производился около 1100 г. в районе Баофэн провинции Хэнань. Производство фарфора Жу Яо связывают с масштабным производством (15 печей для обжига), которое существовало в этом районе и относится к числу так называемых Пяти Больших мануфактур [13].

Хронологические рамки производства варьируются в разных источниках. Например, известный английский исследователь фарфора профессор Джессика Роусон [4] обозначает период с 1107 по 1125 г. Близка к этим границам и классическая датировка Британского музея (1106–1125), что объяснимо, учитывая, что Джессика Роусон, долгое время работавшая в Британском музее, была одним из авторов данной периодизации [14]. Иногда называют более протяженные хронологические рамки – с 1086 по 1125 г. [13]. Исследователи сходятся, что производство этой керамики было крайне недолгим, около 40 лет. Кроме того, производство жучжоуского фарфора связывают с правлением императора Хуэйцзуна (1100–1125) [15]. Здесь возникает некоторое противоречие в определениях – собственно, относить ли к керамике Жу Яо ранние работы мануфактуры в уезде Баофэн, фактически произведенные в то же время и в том же месте, но стилистически не относящиеся к Жу Яо и не связанные с императорским производством? Или фарфор Жу Яо стал приемником уже существующей традиции? [16] Существует предположение, что производство жучжоуской керамики было налажено еще императором Чжэцзуном (1076–1100). В любом случае преемственность является важным обстоятельством для художественной традиции в целом и художественной традиции Китая в частности [17]. В то же время классические представления о жучжоуском фарфоре подразумевают императорский заказ, императорское покровительство и действия, направленные на поддержание мануфактуры при императоре Хуэйцзуне.

Императорский заказ – вообще принципиально важное обстоятельство в определении фарфора Жу Яо. Считается, что производство фарфора этого типа фактически было инициировано императором Хуэйцзуном [15]. Благодаря его поддержке – а жучжоуский фарфор закупался для императорского двора – мануфактура получила стабильный и крайне престижный рынок сбыта, что, несомненно, повлияло на стоимость изделий. Благодаря императорским заказам, мануфактуры в Баофэн приобрели новый статус и новый импульс к развитию. Тем не менее для фарфора Жу Яо участие императора Хуэйцзуна было важно не только с финансовой точки зрения. Аристократический взгляд, стремление к равновесию и рафинированный вкус императора

и императорского двора того времени определили размеренный, точный и минималистический облик керамики Жу Яо, который до сих пор остается образцом и стандартном тонкого выверенного стиля.

Императорское покровительство, принадлежность одному из самых просвещенных императорских дворов оказали влияние на стиль, внешний характер и функциональные особенности керамики Жу Яо. Мы можем предположить, что изящество, тонкость и стилистическая точность жучжоуской керамики были продиктованы личным вкусом императора, который был известен как поэт, художник. Время правления императора Хуэйцзуна (как и вообще эпоха Северной Сун) известна как особый художественный период, как время расцвета культуры и искусств – иногда ее сравнивают с европейским Ренессансом [18].

Хуэйцзуна был одним из покровителей художественной Академии Ханьлинь. Но в определении специфики художественного пространства этого времени в целом и жучжоуской керамики в частности важна не только императорская принадлежность Хуэйцзуна – важна его художественная практика и тот факт, что Хуэйцзун был художником, поэтом, музыкантом и каллиграфом [15]. Хуэйцзун считается автором «Трактата о чае», ему также приписывается авторство нескольких живописных работ, которые в настоящий момент находятся в хранении Музея императорского дворца (Тайбэй), Музея Запретного города (Пекин) и Музея изящных искусств (Бостон). Хуэйцзуна принято считать не просто императором-художником, но тонким практиком. Полагают, что он был создателем одного из направлений в каллиграфии – стиля «Тонкое золото», названного так потому, что движение кисти сравнивали с поворотами золотой нити.

В определении принципов и форм керамики Жу Яо личный вкус императора, по-видимому, имел принципиальное значение. Художественная тонкость заказчика позволила развивать фарфор этого типа как рафинированный объект – изначально он складывался как продукт, одним из важнейших критериев которого было благородство. Отличительная черта жучжоуского фарфора – тонкая полупрозрачная эмаль серо-голубого или зеленоватого оттенков, которая наносилась в несколько слоев и запекалась при относительно низкой температуре [13]. Система обжига была устроена таким образом, что на фарфоре не появлялось грубого необожженного края. Посуду помещали в печь на небольших подставках, которые оставляли лишь несколько точек в основании. Изделия были покрыты глазурью полностью, без грубых шероховатых полос по окружности днища, что, по сравнению с керамикой того времени, задавало иной качественный стандарт. По верхнему краю изделий иногда шла отделка в виде металлического обода.

Эффект глазури Жу Яо заключался не только в ее ровности и прозрачности, но и в цвете. Вокруг жучжоуского фарфора сформировалось множество поэтических образов, в том числе в стихотворных формах современников. Цвет глазури Жу Яо сравнивали с «голубым небом в облаках после дождя» [19], но ее основной оттенок идентифицировался как серо-голубой, зелено-голубой или зелено-серый [19]. Также встречается посуда глубокого зеленого цвета (Шанхайский музей). Эта зелено-голубая палитра, как полагают, демонстрировала сходство предметов с нефритом, который считался одним из самых благородных и аристократических материалов в Китае.

О строгой точности и рафинированном благородстве изделий Жу Яо говорят как многообразие форм, так и функциональная специфика изделий. Чаша для мытья кистей, чаша для цветков нарциссов, сосуд для свежей воды – помимо изящества стиля в случае с керамикой Жу Яо мы можем говорить об изяществе функции. Это керамика изначально предназначалась для повседневного быта, который был регламентирован как уравновешенный священный ритуал [20]. Еще одно обстоятельство, которое обращает на себя внимание, – разнообразие форм, которые при этом сохраняют сдержанную простоту. Классические исследования обнаруживают около 20 видов очертаний на 87 предметов [13]. Скорее, мы можем говорить о последовательном наборе силуэтов, которые редко повторялись, демонстрировали разнообразие форм и в то же время никогда не обнаруживали излишней маньеристской сложности. Изделия керамики Жу Яо выглядят как строгий минималистический объект, который интересен не столько причудливостью своих линий, сколько точностью, равновесием и стилистической чистотой.

Объекты Жу Яо были идентифицированы как чрезвычайно редкие и аристократические еще во время их создания. В настоящий момент существует 87 предметов, которые определяют как фарфор Жу Яо. По другим версиям, сохранилось только 67 предметов, подлинность которых является более или менее общепризнанным фактом. Самыми крупными являются Музей императорского дворца (Тайбэй, 21 предмет), Британский музей (Лондон, 17 предметов) и Музей Запретного города (Пекин, 15 предметов). Фарфор Жу Яо очень рано стал объектом коллекционирования и приобрел статус художественного стандарта и ориентира. Одним из первых почитателей жучжоуского фарфора оказался Цяньлун (1711–1799) – шестой манчжурский император династии Цин. По-видимому, Цяньлун был обладателем почти половины сохранившегося фарфора, который называл «редким, как звезды на рассвете» [19]. Тогда же, в середине XVIII в., фарфор Жу Яо стал предметом копирования. Изделия XVIII столетия известны как «Фарфор типа Жу Яо».

Это дополнительное и несущественное на первый взгляд обстоятельство, в действительности – важный момент. В частности, оно обращает внимание на то, что и во время своего создания, и в XVIII столетии керамика Жу Яо формировала культурный и художественный стандарт. Кроме того, важно, что этот художественный норматив был связан не с аффективными элементами, а с простой минималистической формой. Ориентиром был строгий абрис, который подразумевал уравновешенное понимание материала. Он обнаруживал в культуре интерес к строгому и brutальному; минималистическая сдержанность воспринималась как ценность. Внимание к точному абрису и тактильному качеству материала обнаруживало аристократический стандарт простой формы и фактически позволяло говорить о содержательном регламенте минимализма.

Хронологические рамки интернационального минимализма, как правило, связывают с художественными процессами 1960–1980-х гг. [5]. В ряду классических минималистов называют таких художников, как Фрэнк Стелла, Дональд Джадд, Ричард Серра, Сол Левитт, Тони Смит, Агнес Мартин, и других мастеров. Хотя и сам метод, и определяющие его категории не идентифицированы до конца.

Отправной точкой интернационального минимализма часто называют и деятельность Баухауса [21], и работы русских супрематистов [22], и систему De Stijl [23], и раннюю скульптуру модернизма. Минималистические принципы и минималистическая идея были поддержаны в рамках интернационального стиля [24] – его часто рассматривают как одну из форм европейского минимализма или, по крайней мере, как его прямой прототип – и с точки зрения идеологии, и с точки зрения тактильной устойчивости, и с точки зрения ясности визуальной системы.

Другим источником классического минимализма принято рассматривать минимализм музыкальный. Это явление связано со второй половиной 1940-х – началом 1950-х гг. В 1948 г. Ив Кляйн – в будущем один из представителей живописного минимализма, представил свою Монотонную симфонию. В 1952 г. впервые была исполнена пьеса 4'33" Джона Кейджа. Речь шла о формировании единой платформы и единого мировоззрения [25], где минимальное, суровое, сдержанное было центральным художественным инструментом. Тем не менее минимализм как прецедент художественной системы принято связывать с несколько иной платформой – американским и европейским концептуальным искусством 1960-х гг.

Институциональной основой классического минимализма принято называть несколько выставок, имевших место около 1965 г. К ним относятся выставка Дональда Джадда в Green Gallery («Зеленой галерее») на Манхэттене в 1964 г., выставка «Первичные структуры: новая американская и британская скульптура» в Еврейском музее (Нью-Йорк) в 1966 г. и «Систематическая живопись» в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке в 1966 г. Эти экспозиционные проекты позволили рассматривать работы, построенные на принципах геометрической абстракции, сырых или суровых материалах и брутальном видении единой системой и единой художественной программой.

По сути, одна из центральных идей минимализма заключалась в обращении к архаике [26], в поиске первозданных форм. Архаическая система и ее практика подразумевали обретение подлинного, изначального, первородного. Минимализм тяготел отнюдь не к математической гармонии, как, скажем, работы классического модернизма [24], а к сырой первобытной практике – например, как работы Ричарда Серра, Дональда Джадда или Фрэнка Стеллы. Обращение к аутентичному и древнему становилось приобщением к художественному абсолюту. В классическом минимализме внимание к архаическому подразумевало обращение к сырому материалу – грубоватому, брутальному и живому. Эта брутальная подлинность важна для минимализма, но не меньшее значение для его художественного смысла имеет обращение к древнему, забытому, старому как таковому. Интерес к архаическому подразумевал последовательное преодоление принципов европейского искусства. Выбор между аффектом [1], сюжетом и формой неизменно складывался в пользу последней.

Минимализм как художественный метод настаивал на преодолении иллюстративного характера живописи и его повествовательной основы. Поэтому минималистическая система обращалась, прежде всего, к скульптуре. Очертания, силуэт, нахождение предмета в пространстве, его тактильные качества были для минимализма основной темой и основным художественным инструментом. Эту идею развивал Дональд Джадд в своей работе «Специфи-

ческие объекты», которая, как принято считать, стала концептуальным манифестом минимализма [5] (Donald Judd “Specific Objects” Arts Yearbook 8, 1965). Теоретическая программа минимализма вообще была построена вокруг проблемы поверхности и формы – вопрос обсуждали как создатели минималистической доктрины, так и их оппоненты, в частности Томас Лоусон и Клемент Гринберг.

В своих классических работах – «Авангард и китч» [28] и «Модернистская живопись» (!) Гринберг определяет основными категориями модернистского искусства пространство и плоскость. Понимание современной художественной программы у Гринберга связано с противостоянием фигуративности и, в свою очередь, с нарушением принципов линейной перспективы и ее замещением плоскостным изображением как смысловой формой. В работе «Модерн и постмодерн» [29] Гринберг признает, что модернистская живопись использует фигуративную компоненту, тем не менее, фундаментальное идеологическое значение принадлежит пространству и плоскости. Эти наблюдения стали одной из точек сопротивления со стороны представителей минималистической теории, хотя многие из гринберговских положений скорее поддерживали идею минималистического метода, нежели опровергали его.

Главным принципом минимализма один из протагонистов минималистической доктрины Томас Лоусон [30] называет Идею [24], фактически ставя знак равенства между минимализмом и концептуализмом. При этом минимальное искусство не исходило из тактики манифестов, а использовало более тонкую стратегию скрытого смысла и латентного содержания. Фактически минимализм формировал свою доктрину в создании поверхности, главным качеством которой был не столько плоскостной, сколько тактильный характер. Минимализм стремился к обнаружению Идеи, связанной с первоначальным смыслом и значением предмета. Эти категории фактически определяли содержание, заложенное в минималистической стратегии, и связывали его с искусством, находящимся за хронологическими пределами современного мира. Минимализм подразумевал художественную идентичность на уровне смысловых категорий и изобразительных принципов – это давало основания обнаруживать идеологическое и изобразительное сходство за пределами условных рамок современных художественных течений, на уровне содержания, идеи и чувства формы.

Идея расхождения и близости художественных школ, в том числе и национальных, на основании чувства формы – не новая идея для искусствоведения и истории искусства. Наиболее известный прецедент этой аналитической стратегии – книга Генриха Вельфлина «Искусство Италии и немецкое чувство формы» (1934) [6]. Исследователь выдвигает идею о том, что одной из наиболее важных категорий искусства является чувство формы и что именно чувство формы, а не формальные признаки искусства (цвет, композиция, сюжет) являются объединяющим началом для тех или иных художественных традиций. По мнению Вельфлина, именно чувство формы становится главным родственным принципом в истории искусства, способным объединить несходные на первый взгляд художественные явления.

С определением чувства формы у Вельфлина фактически связано такое понятие, как стиль. Проблема в том, что концепция чувства формы подразумевает следующее: идея стиля и шире – художественной общности может

игнорировать принцип хронологического единства, т.е. принадлежности к узкому историческому периоду, и исходить из близости, которая заложена принципами формообразования [31]. Эту идею Вельфлин развивает на примере немецкого искусства, когда фактически оказывается, что несмотря на стилистические и категориальные несовпадения, германское искусство разных исторических периодов обладает сходной интенцией, близкой идеологией и идентичными принципами восприятия формы.

Вельфлин считал форму важнейшей категорией искусства, принципом, не сводимым ни к чему другому [32]. Он полагал важнейшей особенностью искусства способность мышления посредством формы. По сути, Вельфлин оказался создателем доктрины, когда в основу цельности и единства искусства положены закономерности и общие принципы формообразования [31], а не биографии, исторические общности или социальные обстоятельства. Во многом благодаря Вельфлину форма оказалась центральным принципом искусства, его основой и смыслом.

Работа, где сходные наблюдения формировались еще в начале XX в. – книга Вильгельма Воррингера «Проблемы формы готики» (1910) [9]. В данной работе, по сути, высказывались сходные идеи. Воррингер связывал формообразование искусства с идеологией – с «северным религиозным чувством», каким бы расплывчатым и условным ни было это понятие. Воррингер, как и Вельфлин, исходил из того, что искусство, культура могут представлять собой художественную общность в силу единых умозрительных основ. Но также, поддерживая и продолжая эту доктрину, мы можем предположить, что единая содержательная программа или единое чувство формы могут быть не связаны с географическими пределами единой территории, что «чувство формы» может трактоваться как понятие, усматривающее общую программу в произведениях, которые дистанцированы друг от друга пространственно и хронологически.

Чувство формы – один из параметров, по которым возможно сопоставить керамику Жу Йо и интернациональный минимализм XX в. Линейность, плоскость, замкнутая форма, целостное единство, ясность – эти категории, обозначенные Вельфлиным [6] как основные понятия истории искусства, являются характерными и для жучжоуского фарфора, и для классического минимализма. Изначально Вельфлин определял пять классических оппозиций [31]: линейное – живописное, плоскостное – уходящее вглубь, замкнутая форма – открытая форма, множественность – единство, ясное – непонятное. Специфика фарфора Жу Йо и классического минимализма заключается в том, что они опираются на единые принципы и поддерживают их.

Сдержанный характер и аристократизм фарфора Жу Йо могут быть соотнесены с аналогичными качествами классического художественного минимализма – обращение к общим идеям может быть соотнесено с возникновением близких художественных форм. Минимальная идея, концепция достаточности малого, принцип выразительности строгого, ценность сурового стиля могут быть определены как константа искусства. Выявление сходных принципов в разных территориальных и хронологических зонах позволяет говорить об устойчивом характере системы, о ее стабильности и, возможно, позволяет поднимать вопрос об универсальной художественной ценности и универсальном чувстве формы. Сопоставление жучжоуского фарфора и интернациональ-

ного минимализма дает возможность говорить о единых художественных стандартах и принципах, которые могут быть реализованы в различных системах, несколько нарушая представления о традиционной общности стиля.

Литература

1. *Васильева Е.В.* Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды : тело, одежда, культура. 2018. № 47. С. 10–29.
2. *Рябинин А.Л., Уваров П.Ю.* Империя Сун в Китае. Всемирная история : в 6 т. / Российская академия наук, Институт всеобщей истории. М., 2012. С. 322–337.
3. *Буденкова В.Е., Савельева Е.Н.* Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 31–44.
4. *Rawson J.* Chinese pots 7th-13th century AD. London : British Museum Publications, 1977. 16 p.
5. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М. : Ad Marginem, 2015. С. 425–630.
6. *Wölfflin H.* Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl. München : Bruckmann, 1931. 289 s.
7. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (Живопись) // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде : декабрь 1911 – январь 1912 г. Пг. : Р. Голике и А. Вильбор, 1914. С. 47–74.
8. *Иттен И.* Искусство цвета. М. : Издатель Д. Аронов, 2000. 96 с.
9. *Worringer W.* Formprobleme der Gotik. München, 1911. 204 p.
10. *Васильева Е.* Система традиционного и принцип моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1–18.
11. *Неглинская М.* О стилевых тенденциях в архитектуре, изобразительном искусстве и ремесле эпохи Юань и Мин // Общество и государство в Китае. 2012. № 3 (42). С. 395–433.
12. *Аранова Т.* Фарфор и керамика Китая. Из собрания шанхайского музея. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 35 с.
13. *Vainker S.J.* Chinese Pottery and Porcelain. London: British Museum Press, 1991. 240 p.
14. *Harrison-Hall J.* Ming ceramics in the British museum. London : British Museum Press, 2001. 672 p.
15. *Ebrey P.* Emperor Huizong. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2013. 661 p.
16. *Ли Вэй.* Культура Китая эпох Тан и Сун: Синтез форм духовной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии. М. : Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2002. 25 с.
17. *Кучера С.* Проблема преемственности китайской культурной традиции при династии Юань // Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972. С. 276–408.
18. *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII веках. М. : Наука, 1976. 240 с.
19. *Gompertz G.* Chinese Celadon Wares. London : Faber & Faber, 1980. 216 p.
20. *Васильева Е.* Феномен Женского и фигура Сакрального // Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160–188.
21. *Cerver F.A.* The Architecture of Minimalism. New York : Arco, 1997. 191 p.
22. *Riese H-P.* Von der Avantgarde in den Untergrund. Texte zur russischen Kunst 1968–2006. Cologne : Wienand, 2009. 240 p.
23. *Janssen H., White M.* The Story of De Stijl. New York : Abrams, 2011. 272 p.
24. *Васильева Е.* Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72–80.
25. *Рыков А.В.* Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 2012. Вып. 3. С. 115–122.
26. *Васильева Е.* Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого // Неприкосновенный запас. 2017. № 1 (111). С. 212–225.
27. *Judd D.* Specific Objects // Arts Yearbook. 1965. № 8. P. 94–97.
28. *Гринберг К.* Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 47–54.
29. *Greenberg C.* Modern and Postmodern // Arts. 1980. No. 6. URL: www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html (дата отбашения: 29.03.2018).
30. *Lawson T.* Last Exit: Painting. Artforum, 1981. P. 145–155.

31. Власов В. Теория формообразования в изобразительном искусстве. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2017. 264 с.

32. Рыков А.В. Формализм, авангард, классика. Генрих Вельфлин как теоретик искусства // Классика в искусстве сквозь века: сб.к науч. ст. : тр. истор. факультета СПбГУ. СПб., 2015. Т. 22. С. 155–160.

Ekaterina V. Vasil'eva, Bu Yi, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russian Federation).

E-mail: ev100500@gmail.com, bovey777@gmail.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 42, pp. 43–52.

DOI: 10.17223/2220836/42/4

RU WARE POTTERY AND THE PRINCIPLES OF MINIMALISM: TO THE PROBLEM OF THE SENSE OF FORM

Keywords: porcelain; Chinese porcelain; Song empire; Ru Ware Pottery; Huizong of Song; minimalism; sense of form.

The comparison of various artistic phenomena, which are separated geographically and chronologically, is a complicated analytical precedent. The matching requires stable criteria, and a distance (spatial, temporal, cultural or artistic) makes the difficulties to the formulation of analytical principles. Different historical epochs form their own independent systems, which do not always imply the possibility of the direct comparison. At the same time, such juxtaposition gives possibility to identify common pictorial and ideological principles of artistic structures, which don't have the strict identical forms. The comparison of separated artistic phenomena allows to determine the common platform of culture and to discover the integral principle of various artistic systems.

This article is devoted to the comparing of two independent art systems. The Chinese Ru ware pottery of the Song dynasty and the international minimalism of the 1960s and 1980s are distanced one from another both territorially and chronologically. At the same time, they are close artistic systems, where the unifying factor is the idea and the sense of form. Within the framework of the article, the very possibility of comparing different artistic systems is considered. The text examines the possible criteria of such comparison. It raises the questions on the principles of the artistic relations.

The starting point of the work is the specification of the basic characteristics for the Ru ware pottery and the determination of the basic principles of international minimalism of the 1960s and 1980s. The article examines the specific features and peculiarities of Ru ware pottery, which, despite its popularity, is not enough studied in the Russian analytical space. Besides, the text indicates the specific features of European and American minimalism. This direction also presents material for systematic study.

One of the main tasks for this work is the presentation of key parameters related to the form elements of Ru ware pottery and the description of conceptual components related to the international minimalism. Comparing these two systems, authors refer to the basic categories of European theory of art, which appearance is associated with the names of Wilhelm Vorringer and Henry Welflin. The main criteria that allows to compare these artistic trends is «the sense of form» - the concept that was determined in German art-theory in the first half of the XXth century. The use of this categories and the discovery of the concept of the sense of form, allows to show a parallel between the principles of Ru ware pottery and the system of international minimalism of the second half of the XXth century.

References

1. Vasilieva, E.V. (2018) Figura Vozvyshennogo i krizis ideologii Novogo vremeni [The figure of Sublime and the crisis of the New Age ideology]. *Teoriya mody: telo, odezhd, kul'tura*. 47. pp. 10–29.

2. Ryabinin, A.L. & Uvarov P.Yu. (2012) Imperiya Sun v Kitae [The Song Empire in China]. In: Uvarov P.Yu. (ed.) *Vsemirnaya istoriya : v 6 t.* [World History: in 6 vols]. Moscow: RAS. pp. 322–337.

3. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1(21). pp. 31–44. (In Russian).

4. Rawson, J. (1977) *Chinese pots 7th-13th century AD*. London: British Museum Publications.

5. Foster, X, Krauss, R, Bois, I., Buchlo, B. & Joslite, D. (2015) *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art from 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Translated from English. Moscow: Ad Marginem. pp. 425–630.
6. Wölfflin, H. (1931) *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*. München: Bruckmann.
7. Kandinsky, V. (1914) O dukhovnom v iskusstve (Zhivopis') [About the spiritual in art (Painting)]. *Trudy Vserossiyskogo s'ezda khudozhnikov v Petrograde : dekabr' 1911 – yanvar' 1912 g.* [Proceedings of the All-Russian Congress of Artists in Petrograd: December 1911 – January 1912]. Petrograd: R. Golike i A. Vilborg. pp. 47–74.
8. Itten, I. (2000) *Iskusstvo tsвета* [The Art of Color]. Translated from German by L. Monakhova. Moscow: D. Aronov.
9. Worringer, W. (1911) *Formprobleme der Gotik*. Muenchen: R. Piper.
10. Vasilieva, E.V. (2017) *Sistema traditsionnogo i printsip mody* [The system of the traditional and the fashion principle]. *Teoriya mody: telo, odezhda, kul'tura*. 43. pp. 1–18.
11. Neglinskaya, M. (2012) On style tendencies in architecture, arts and handicrafts of Yuan and Ming periods. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae – Society and State in China*. 3(42). pp. 395–433. (In Russian).
12. Arapova, T. (2007) *Farfor i keramika Kitaya. Iz sobraniya shankhayskogo muzeya* [Porcelain and ceramics of China. From the collection of the Shanghai Museum]. St. Petersburg: The State Hermitage.
13. Vainker, S.J. (1991) *Chinese Pottery and Porcelain*. London: British Museum Press.
14. Harrison-Hall, J. (2001) *Ming ceramics in the British museum*. London: British Museum Press.
15. Ebrey, P. (2013) *Emperor Huizong*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
16. Li Wei. (2002) *Kul'tura Kitaya epokh Tan i Sun: Sintez form dukhovnoy kul'tury* [The culture of China in the Tang and Song eras: Synthesis of forms of spiritual culture]. Abstract of Diss. Moscow: Moscow State University of Culture and Arts.
17. Kuchera, S. (1972) Problema preemstvennosti kitayskoy kul'turnoy traditsii pri dinastii Yuan' [The problem of continuity of the Chinese cultural tradition during the Yuan dynasty]. In: Vasiliev, L.S. (ed.) *Rol' traditsiy v istorii i kul'ture Kitaya* [The role of traditions in the history and culture of China.] Moscow: Nauka. pp. 276–408.
18. Postrelova, T.A. (1976) *Akademiya zhivopisi v Kitae v X–XIII vekakh* [Academy of Painting in China in the 10th – 13th centuries.] Moscow: Nauka.
19. Gompertz, G. (1980) *Chinese Celadon Wares*. London: Faber & Faber.
20. Vasilieva, E.V. (2016) Fenomen Zhenskogo i figura Sakral'nogo [The phenomenon of the Femininity and the figure of the Sacred]. *Teoriya mody: telo, odezhda, kul'tura*. 42. pp. 160–188.
21. Cerver, F.A. (1997) *The Architecture of Minimalism*. New York: Arco.
22. Riese, H-P. (2009) *Von der Avantgarde in den Untergrund. Texte zur russischen Kunst 1968–2006*. Cologne: Wienand.
23. Janssen, H. & White, M. (2011) *The Story of De Stijl*. New York: Abrams.
24. Vasilieva, E.V. (2016) The Ideal and Utilitarian in the System of International Style: the Thing and the Object in the Concept of Design in the Twentieth Century. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury – International Journal of Cultural Research*. 4(25). pp. 72–80. (In Russian).
25. Rykov, A.V. (2012) The problems of form and material in Modern and Contemporary Art. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 2 – Vestnik of St. Petersburg University. Ser. 2. 3*. pp. 115–122. (In Russian).
26. Vasilieva, E.V. (2017) Fotografiya i vnelogicheskaya forma. Taksonomicheskaya model' i figura Drugogo [Photograph and non-logical form. Taxonomic model and figure of the Other]. *Neprikosnovenny zapas*. 1(111). pp. 212–225.
27. Judd, D. (1965) Specific Objects. *Arts Yearbook*. 8. pp. 94–97.
28. Greenberg, C. (2005) Avangard and kitsch. *Art Magazine*. 60. pp. 47–54.
29. Greenberg, C. (1980) Modern and Postmodern. *Arts*. 6. [Online] Available from: www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html (Accessed: 29th March 2018).
30. Lawson, T. (1981) Last Exit: Painting. *Artforum*. pp. 145–155.
31. Vlasov, V. (2017) *Teoriya formobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve* [The Theory of Formation in Fine Art]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.
32. Rykov, A.V. (2015) Formalism, avant-garde, classics. Heinrich Woelfflin as art theorist. *Trudy Istoricheskogo Fakulteta Sankt-Peterburgskogo Universiteta*. 22. pp. 155–160. (In Russian).