

RU

Материал и стиль в белой фарфоровой пластике: фарфор из Дэхуа (blanc de Chine) и бисквитный фарфор Ленинградского фарфорового завода

Чэнь Шэнью

Аннотация. Цель статьи состоит в выявлении того, как физические свойства материала, режимы технологической обработки и культурно-художественный контекст формируют в Дэхуа и в ленинградской традиции две различные, но структурно соотносимые модели белой фарфоровой пластики. В статье рассматриваются не два «вида фарфора» как таковые, а две художественные модели: глазурованный дэхуаский blanc de Chine («фарфор из Дэхуа») и неглазурованный бисквитный фарфор Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова (ЛФЗ). Научная новизна исследования состоит в выявлении механизма, посредством которого различие между глазурованной и неглазурованной белой поверхностью фарфора формирует две разные системы художественной выразительности. Сравнение проводится по художественным параметрам – поверхность и свет, моделировка и силуэт, жанр и образность, культурная функция белизны. В результате показывается, что материал становится стилем не автоматически, а через устойчивую связь свойств материала, технологического режима, характера поверхности, светового поведения формы и культурной семантики образа.

EN

Material and style in white porcelain sculpture: Dehua blanc de Chine and the Leningrad biscuit made by the Leningrad Porcelain Factory

Shengyu Chen

Abstract. The article aims to identify how the physical properties of the material, technological processing modes, and the cultural-artistic context form two distinct but structurally correlatable models of white porcelain sculpture in Dehua and the Leningrad tradition. The article compares not two “types of porcelain” in general, but two artistic models of white porcelain sculpture: glazed Dehua blanc de Chine and the unglazed Leningrad biscuit made by the Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov. The scientific novelty of the study lies in identifying the mechanism through which the distinction between glazed and unglazed white porcelain surfaces forms two different systems of artistic expression. The comparison is conducted based on artistic parameters: surface and light, modelling and silhouette, genre and imagery, and the cultural function of whiteness. As a result, it is shown that material becomes style not automatically, but through a stable connection between the properties of the material, the technological regime, the nature of the surface, the light behavior of the form, and the cultural semantics of the image.

Введение

В истории керамического искусства белый фарфор обычно описывается через два устойчивых исследовательских ракурса. Первый связан с технологией: составом массы, режимами обжига, характером глазури, степенью плотности черепка и особенностями производственного процесса. Второй сосредоточен на иконографии, стилистике и культурной функции произведений. При такой исследовательской оптике материал чаще всего выступает либо как техническая предпосылка художественного результата, либо как нейтральная основа, на которой реализуется уже сформированная пластическая программа. Между тем именно белый фарфор особенно ясно показывает, что материал не сводится к роли пассивного носителя формы. Его физические и оптические свойства задают не только возможный диапазон технологических решений, но и сам характер пластики, ритм моделировки, тип световой организации поверхности и, в конечном счёте, эстетическую логику произведения (Каган, 1961; Некрасова, 2017).

Главный вопрос статьи заключается в том, каким образом свойства белого фарфора и способы его обработки переходят в устойчивую художественную модель. Подобная постановка вопроса приобретает особую значимость применительно к тем художественным традициям, в которых выразительность строится не на цветовой росписи, а на взаимодействии белого тела фарфора, света и формы. В таких случаях белизна перестаёт быть только колористическим признаком. Она становится самостоятельным художественным режимом, определяющим зрительское восприятие объёма, глубину поверхности и способы смысловой концентрации образа. Именно поэтому белая фарфоровая пластика требует анализа не только как разновидность декоративно-прикладного искусства, но и как особая система материально обусловленного стилеобразования. В этом отношении особенно показательны две традиции: дэхуаский *blanc de Chine*, известный своей «слоновой белизной», и ленинградская бисквитная пластика, в которой неглазуванная белая поверхность формирует иную, но столь же устойчивую модель художественной выразительности (Kerr, Ayers, 2002; Honour, 1968; Сапанжа, 2019).

Дэхуаский фарфор давно занимает важное место в исследованиях китайской керамики и мировой истории *blanc de Chine*. В центре внимания исследователей находятся химический состав белофарфоровой массы, особенности глазури, высокотемпературный обжиг, развитие местной скульптурной традиции и иконография религиозных образов, прежде всего фигуры Гуаньинь (Kerr, Ayers, 2002; Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b; 孙悦 [Сунь Юэ], 2015). Материаловедческие исследования показали, что эффект дэхуаской «слоновой белизны» непосредственно связан с высокой степенью очистки сырья, соотношением каолина, полевого шпата и кварца, а также со структурой глазурного слоя и характером его взаимодействия с фарфоровым телом после обжига (Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b). Историко-художественные работы, в свою очередь, подчёркивают сглаженность моделировки, мягкость контуров, приглушённую световую пластику и особую духовную сосредоточенность дэхуаских скульптур (刘春 [Лю Чунь], 2000; 颜新宏 [Янь Синьхун], 2014; 李敏, 王志惠 [Ли Минь, Ван Чжихуэй], 2020; Lin, Xie, 2022). Однако даже при наличии значительного числа исследований технологические и художественные параметры чаще всего рассматриваются параллельно, а не как взаимосвязанная система, в которой вещество, обработка и визуальный эффект образуют единый механизм стилеобразования.

Не менее сложной выглядит ситуация в историографии советского и ленинградского фарфора. Здесь исследовательский интерес традиционно сосредоточен на идеологической программе советского художественного фарфора, на тематике произведений, на художественной политике предприятий и на сюжетно-образной эволюции малой пластики (Андреева, 1975; Голос времени, 2017; История под глазурью, 2012). В работах, посвящённых ленинградской пластике 1950–1960-х годов, подробно исследуются детские, бытовые, сказочные и интерьерные образы, а также место фарфоровой малой скульптуры в повседневной культуре (Иванова, 2018; Иванова, 2019a; 2019b; Иванова, 2020; Сапанжа, 2019; Сапанжа, Баландина, 2019). Вместе с тем бисквит как особый тип неглазуванной белой поверхности редко становится самостоятельным предметом анализа. Он обычно упоминается либо как разновидность материала, либо как технический приём, но не как фактор, который задаёт собственную логику формообразования, светорассеяния, силуэтной собранности и скульптурной автономии формы. Это особенно заметно на фоне европейской традиции, где бисквитный фарфор уже давно рассматривается как принципиально особая разновидность белой пластики, близкая по эффекту к мрамору или гипсу и ориентированная на усиление пластической выразительности объёма (Honour, 1968; Некрасова, 2017).

Таким образом, и в китайской, и в российской историографии существует заметный исследовательский разрыв. С одной стороны, хорошо изучены технологические основы белого фарфора и достаточно подробно описаны художественные особенности конкретных школ и производств. С другой стороны, недостаточно разработан вопрос о том, каким образом именно материальные свойства белого фарфора и способы его технологической обработки переходят в устойчивые эстетические модели. Эта проблема особенно важна в тех случаях, когда белизна выступает не фоном для росписи, а главным носителем художественного смысла. Именно поэтому сопоставление дэхуаской «слоновой белизны» и ленинградской бисквитной пластики представляется не внешним сравнением двух удалённых традиций, а продуктивным способом выявить две разные модели белой фарфоровой выразительности, каждая из которых строится на собственной связи между веществом, технологией и формой (Каган, 1961; Kerr, Ayers, 2002; Иванова, 2020).

Актуальность настоящего исследования определяется сразу несколькими обстоятельствами. На теоретическом уровне она связана с необходимостью уточнить статус материала в истории декоративно-прикладного искусства и показать, что в ряде случаев именно материал задаёт рамки художественного решения, а не только обслуживает его (Каган, 1961; Некрасова, 2017). На историко-художественном уровне актуальность обусловлена тем, что дэхуаская белая скульптура и ленинградская бисквитная пластика редко рассматриваются в общей аналитической перспективе, несмотря на очевидную сопоставимость их как двух форм белой фарфоровой пластики. На методологическом уровне актуальность определяется потребностью соединить данные материаловедения, музейной атрибуции и искусствоведческого анализа, избежав как чисто описательного стилистического подхода, так и редукции художественного произведения к совокупности технических характеристик (Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b; Некрасова, 2017).

Научная проблема статьи заключается в том, что белый фарфор в обеих рассматриваемых традициях до сих пор интерпретируется преимущественно либо как результат технологического совершенства, либо как носитель определённой сюжетной и культурной образности, тогда как механизм превращения материала в стиль остаётся недостаточно прояснённым. Между тем именно этот механизм позволяет объяснить, почему дэхуаская глазуванная белая пластика вырабатывает эффекты мягкости, светоносности, медитативной внутренней собранности и сглаженного объёма, а ленинградский бисквит — эффекты матовой плотности,

графической определённости силуэта, скульптурной автономии и дисциплинированной пластической ясности (Kerr, Ayers, 2002; Hounour, 1968; Иванова, 2018; Сапанжа, 2019).

Объектом исследования выступает белая фарфоровая пластика как особый тип художественной формы в истории керамического искусства. Предмет исследования составляет материально-технологическая обусловленность стилевых характеристик дэхуаского *blanc de Chine* и ленинградской бисквитной пластики. Выбор именно этих двух традиций обусловлен тем, что в каждой из них белизна становится не вспомогательным качеством, а основой визуального и смыслового строя произведения. При этом сравнение строится не на внешнем сходстве сюжетов, а на сопоставлении двух разных режимов белой фарфоровой выразительности: глазурированной и неглазурированной.

Принципиально важно, что сопоставление в статье строится не между двумя «видами фарфора» как таковыми, а между двумя художественными моделями белой фарфоровой пластики. Основанием для сравнения служат не только технологические различия, но и художественные параметры: поверхность и свет, моделировка и силуэт, жанр и образность, культурная функция белизны.

Для достижения цели исследования необходимо решить несколько задач:

- проследить теоретические основания понимания материала как фактора стилеобразования;
- охарактеризовать технологическую и художественную специфику дэхуаской «слоновой белизны»;
- проанализировать ленинградскую бисквитную пластику как форму неглазурированной белой скульптурности;
- провести сопоставление двух традиций на уровне поверхности, световой организации, формообразования и культурной функции.

Методологическая основа исследования носит междисциплинарный характер. Работа опирается на искусствоведческий формально-стилистический анализ, позволяющий выявить особенности моделировки, силуэтной организации, фактуры и взаимодействия объёма со светом; на историко-культурный подход, необходимый для учёта религиозных, идеологических и музейно-исторических контекстов; на сравнительный метод, обеспечивающий сопоставление двух традиций без сведения одной к другой; а также на данные материаловедческих исследований, без которых невозможно корректно описать физическую основу наблюдаемых художественных эффектов. Существенное значение имеют и музейные атрибуции, поскольку именно они позволяют соотнести аналитические выводы о поверхности, глазури и материале с подтверждённой информацией об объекте, что особенно важно для белой пластики, где визуальное сходство глазурированного и неглазурированного фарфора нередко создаёт риск неточной интерпретации.

Материал исследования включает произведения дэхуаского *blanc de Chine* из собраний The Metropolitan Museum of Art, British Museum и Rijksmuseum, а также произведения ленинградской бисквитной пластики из собрания Государственного Русского музея. Такой корпус позволяет опереться на верифицируемые музейные данные и одновременно сопоставить не единичные исключения, а репрезентативные примеры обеих традиций. В дэхуаской части особую роль играют фигуры Гуаньинь и связанные с ними формы белой пластики. В российской части ключевое значение имеют именно бисквитные образцы Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова (далее — ЛФЗ), в которых белизна и отсутствие глазури становятся средством усиления пластической и смысловой концентрации образа (Kerr, Ayers, 2002; 孙悦 [Сунь Юэ], 2015; Иванова, 2019a; 2019b; Сапанжа, Баландина, 2019).

Научная новизна статьи состоит в выявлении механизма, посредством которого различие между глазурированной дэхуаской белизной и неглазурированной матовой поверхностью ленинградского бисквита формирует две разные модели белой фарфоровой пластики. Новым является не сам факт сопоставления китайского и советского фарфора, а объяснение того, как материал, технология, поверхность, свет и культурная семантика совместно участвуют в формировании стиля (Каган, 1961; Kerr, Ayers, 2002; Иванова, 2020).

Практическая значимость исследования определяется тем, что предложенный подход может быть использован при музейном описании и интерпретации произведений белого фарфора, при разграничении глазурированных и неглазурированных вариантов, а также в учебных курсах по истории декоративно-прикладного искусства и фарфоровой пластики. Особенно важным результатом является уточнение критериев анализа белой поверхности: учитываются не только сюжет и форма, но и характер глазури, матовость, светорассеяние и связь материала с культурной функцией образа.

Обсуждение и результаты

Материал как фактор стилеобразования в белом фарфоре

Постановка вопроса о материале как о стилеобразующем факторе требует выхода за пределы того понимания декоративно-прикладного искусства, при котором вещество рассматривается лишь как техническая база уже готового художественного решения. При изготовлении фарфора подобный подход оказывается особенно ограниченным, поскольку здесь структура массы, характер глазури, режим обжига, плотность черепка, степень светопроницаемости и поведение поверхности при освещении непосредственно участвуют в формировании пластического образа. Именно поэтому в исследовании белого фарфора недостаточно описывать отдельно технологию, отдельно форму и отдельно культурный контекст. Намного продуктивнее рассматривать их как единую систему, в которой свойства материала задают допустимые границы моделировки, а технологические операции переводят эти свойства в устойчивый визуальный и тактильный эффект (Каган, 1961; Некрасова, 2017).

Такой подход опирается на более широкую теорию прикладного искусства, согласно которой материал не является пассивным носителем художественной идеи. Он действует как активная среда формообразования, влияя на характер объёма, ритм силуэта, степень детализации и способы организации поверхности. Для керамики и фарфора это имеет принципиальное значение, поскольку здесь художественный результат рождается не после завершения работы с формой, а в самом процессе взаимодействия массы, влаги, температуры и покрытия. Иначе говоря, фарфоровое произведение не просто делается из определённого материала, а возникает внутри логики самого материала. Если эту логику не учитывать, анализ неизбежно будет сводиться либо к описанию сюжета, либо к перечню технических признаков, не объясняющему, почему именно данная форма и именно такой визуальный эффект оказались художественно необходимыми (Каган, 1961; Некрасова, 2017; Митрофанова, 2019).

В отношении белого фарфора проблема становится ещё более очевидной. В расписной керамике существенная часть выразительности переносится на цвет, орнамент, живописный слой и декоративные акценты. В белой фарфоровой пластике подобные посредники либо сведены к минимуму, либо вообще отсутствуют. Поэтому основная выразительность переносится с росписи и орнамента на свойства самой поверхности: белизну, фактуру, характер блика и взаимодействие формы со светом. Зритель воспринимает не столько наложенное на изделие украшение, сколько характер белизны, глубину поверхности, тип блика, способ, которым свет скользит по форме или, напротив, рассеивается в ней. Белизна в таком случае перестаёт быть нейтральным фоном и превращается в самостоятельный эстетический режим. Она не сопровождает форму, а организует её восприятие, делая материальную среду главным носителем художественного смысла (Некрасова, 2017).

Именно в этой перспективе белая фарфоровая пластика может быть осмыслена как особая форма стиля, определяемого материалом и технологией. Под этим понятием в рамках настоящего исследования понимается такая художественная система, в которой физические свойства вещества, способ обработки поверхности и визуальный режим восприятия действуют согласованно и формируют устойчивый тип образности. Для белого фарфора это особенно важно, поскольку здесь граница между технологией и эстетикой становится пронизываемой. Толщина глазури, степень её прозрачности, вязкость при обжиге, микроструктура черепка, наличие или отсутствие стекловидного покрытия прямо влияют на то, будет ли форма восприниматься как мягкая или жёсткая, светоносная или сухая, сглаженная или графически расчленённая. Иначе говоря, материал не просто ограничивает художника, а направляет сам характер стилизового решения (Каган, 1961; Некрасова, 2017).

Теоретическая значимость такого подхода особенно заметна при обращении к произведениям китайского белого фарфора Дэхуа. Уже сам корпус наиболее известных дэхуаских памятников показывает, что здесь белизна не сводится к цветовой характеристике, а выступает как комплексное художественное качество. В статуе «Гуаньинь, пересекающая море» (观音渡海; <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Guanyin-Crossing-the-Sea--4c82e20fe1368d268b706d28af67dc1>), приписываемой Хэ Чаоцзуну, белый фарфор служит не просто носителем религиозного образа, а средой, в которой вертикаль фигуры, плавность складок и мягкость светового перехода соединяются в единую модель духовно сосредоточенной пластики. Музейная атрибуция прямо определяет этот памятник как крупную скульптуру из blanc de Chine и подчёркивает его связь с элегантною моделировкой дэхуаской школы, что особенно важно для понимания материала как основы художественного строя образа.

Показательно и то, что в дэхуаской традиции белая пластика реализуется не в одном-единственном композиционном типе, а в устойчивом ряде произведений, где вариативность иконографии не разрушает общую материально-эстетическую модель. Это видно на примере скульптуры «Гуаньинь в белых одеждах» (白衣观音; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45842>), хранящейся в Метрополитен-музее (Иллюстрация 1). В музейном описании прямо указано, что именно «слоново-белый» фарфор печей Дэхуа особенно хорошо подходил для изображения Гуаньинь, прежде всего в её белоодежном облике. Существенно не только само определение материала как фарфор с белой глазурью, изделия Дэхуа, но и то, что белая глазурированная поверхность здесь мыслится как органически связанная с образом сострадания, покоя и внутренней чистоты. Следовательно, материал в данном случае не подчинён уже готовой иконографии, а усиливает и направляет её восприятие.



Иллюстрация 1. Гуаньинь в белых одеждах (白衣观音). Китай, Дэхуа. Фарфор с белой глазурью.
The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45842>

Тот же принцип проявляется в композиции «Гуаньинь, сидящая со спутником» (观音坐像侍者; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/46761>) (Иллюстрация 2). Здесь белый глазурованный фарфор организует уже не монументальную вертикаль, а камерное, более интимное пространство формы. Важна не только иконография, но и сам способ объединения фигур в мягко замкнутый объём, где глазурь не дробит рельеф бликами, а собирает его в целостную световую среду. Примечательно, что музейная атрибуция определяет произведение как фарфор с глазурью цвета слоновой кости, изделия Дэхуа. Это позволяет аналитически зафиксировать: речь идёт не об отвлечённой «белой скульптуре», а о конкретной модели художественной выразительности, основанной на согласованности фарфорового тела и светлой глазури (Kerr, Ayers, 2002; Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b).



Иллюстрация 2. Гуаньинь, сидящая со спутником (观音坐像侍者). Кутай, Дэхуа. Фарфор с глазурью цвета слоновой кости. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/46761>

Ещё более ясно материально-стилевой принцип обнаруживается в фигуре «Гуаньинь» (观音像; https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1980-0728-290) из собрания Британского музея, где предмет прямо атрибутирован как фигура Гуаньинь из blanc de Chine с прозрачной глазурью. Для теоретической рамки статьи этот пример важен по двум причинам. С одной стороны, он подтверждает, что дэхуаская белая пластика верифицируется не по внешнему впечатлению, а по точной музейной характеристике материала и техники. С другой стороны, формулировка «прозрачная глазурь» позволяет аналитически развести белую глазурованную скульптуру и неглазурованный бисквит, что принципиально для всего дальнейшего сопоставления с ленинградской традицией. Прозрачная глазурь в Дэхуа не скрывает белое тело фарфора, а переводит его в режим мягкой, внутренне объединённой световой пластики.

Для выработки полноценной теоретической модели важно учитывать, что в Дэхуа материал как фактор стилеобразования проявляется не только в религиозной скульптуре, но и в сосудных формах. Кувшин с крышкой «Крытый кувшин» (带盖执壶; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/50960>) из Метрополитен-музея, атрибутированный как фарфор с прозрачной глазурью, изделия Дэхуа (blanc de Chine), показывает, что белая эстетика здесь не зависит исключительно от сакрального сюжета. Та же логика чистоты поверхности, оптической цельности и приоритета формы над росписью действует и в утилитарном предмете. Это особенно важно для нашей методологии, поскольку позволяет рассматривать дэхуаскую «слоновую белизну» как широкий художественный режим, а не как частную особенность нескольких фигур Гуаньинь. Следовательно, ориентированный на материал стиль в данном случае определяется не жанром, а устойчивым типом отношения между веществом, светом и формой (Kerr, Ayers, 2002; Lin, Xie, 2022).

Обращение к дэхуаскому материалу позволяет уточнить и более общий теоретический вопрос: всякая ли белая фарфоровая пластика может быть описана в одинаковых категориях. История европейского бисквитного фарфора показывает, что ответ должен быть отрицательным. В исследованиях европейского фарфора подчёркивается, что отказ от глазури радикально меняет режим восприятия формы: исчезает блеск стекловидного покрытия, поверхность начинает рассеивать свет более равномерно, объём приобретает большую скульптурную определённую, а фарфор сближается с гипсом или мрамором (Hopour, 1968). Значит, белизна может существовать по меньшей мере в двух разных художественных режимах – глазурованном и неглазурованном. Один строится на глубине и текучести светового слоя, другой – на матовой плотности и подчёркнутой пластической собранности. Для дальнейшего сопоставления Дэхуа и ленинградского бисквита это различие имеет основополагающее значение.

В свете сказанного категория «материал как стиль» оказывается удобной не потому, что она заменяет собой привычные искусствоведческие понятия, а потому, что позволяет связать их в единую аналитическую последовательность. Она показывает, каким образом состав и техника переходят в режим поверхности, режим поверхности – в характер света, характер света – в пластическую организацию объёма, а пластическая

организация объёма – в культурную семантику образа. Для китайского белого фарфора это означает, что религиозная сосредоточенность образов Гуаньинь неотделима от тёплой белизны, мягкой глазури и сглаженной моделировки. Следующий раздел статьи будет посвящён именно этому: дэхуаская традиция будет рассмотрена не как абстрактный пример «красивого белого фарфора», а как зрелая художественная система, в которой глазурованная белизна выступает активным фактором стилиобразования (Kerr, Ayers, 2002; Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b; 刘春 [Лю Чун], 2000; 孙悦 [Сунь Юэ], 2015; 颜新宏 [Янь Синьхун], 2014; 李敏, 王志惠 [Ли Минь, Ван Чжихуэй], 2020).

Технологическая и художественная специфика дэхуаской «слоновой белизны»

Дэхуаский белый фарфор (blanc de Chine) занимает особое положение в истории керамического искусства благодаря тому, что здесь белизна становится не вспомогательным свойством материала, а основой художественной системы. В отличие от традиций, где выразительность формируется за счёт росписи или декоративного слоя, в Дэхуа именно взаимодействие фарфорового тела, глазури и света определяет характер пластики. Это позволяет рассматривать «слоновую белизну» не как метафорическое обозначение цвета, а как результат строго определённой технологической и художественной конфигурации (Kerr, Ayers, 2002; Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b).

Материаловедческие исследования показывают, что дэхуаский фарфор основан на высокоочищенной массе с минимальным содержанием окрашивающих примесей. Сочетание каолина, полевого шпата и кварца, а также высокотемпературный обжиг формируют плотный белый черепок, обладающий характерной мягкой светопрозрачностью. Существенную роль играет глазурь, которая образует относительно однородный стекловидный слой и обеспечивает специфический режим рассеяния света. В результате поверхность не даёт резких зеркальных бликов, а воспринимается как мягко светящаяся изнутри (Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b). Именно эта оптическая глубина лежит в основе визуального эффекта, традиционно описываемого как «слоновая белизна».

Художественные последствия такой материально-технологической структуры особенно ясно проявляются в скульптуре «Гуаньинь, пересекающая море» (观音渡海; <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Guanyin-Crossing-the-Sea--4c82e20fe1368d268b706d28af67dc1c>). В этом произведении вертикальная композиция, вытянутые пропорции и плавное движение складок объединены в цельный объём, лишённый резких изломов. Глазурь не подчеркивает отдельные элементы формы, а, напротив, сглаживает переходы, создавая впечатление непрерывного пластического течения. Белая поверхность здесь функционирует как единая световая среда, в которой границы между деталями ослаблены, а форма воспринимается не как сумма частей, а как непрерывное целое. Это позволяет говорить о том, что материал не просто поддерживает композицию, а сам задаёт принцип её организации (Kerr, Ayers, 2002).

Аналогичный механизм действует в скульптуре «Гуаньинь в белых одеждах» (白衣观音; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45842>) (Иллюстрация 1), где связь между материалом и образом становится ещё более очевидной. Белая глазурь не только подчёркивает чистоту и сдержанность иконографического типа, но и формирует специфический режим восприятия: мягкое рассеяние света лишает поверхность контрастных акцентов и переводит внимание зрителя на общее состояние формы. В результате фигура воспринимается как сосредоточенная, замкнутая в себе и лишённая внешней декоративной активности. Это совпадение материальных и смысловых характеристик не является случайным. Исследования дэхуаской пластики подчёркивают, что именно свойства глазурованной поверхности способствуют формированию образов, связанных с идеями покоя, сострадания и внутренней гармонии (孙悦 [Сунь Юэ], 2015; 李敏, 王志惠 [Ли Минь, Ван Чжихуэй], 2020).

В композиции «Гуаньинь, сидящая со спутником» (观音坐像侍者) (Иллюстрация 2) становится заметной ещё одна особенность дэхуаской белой пластики – способность материала организовывать сложные многофигурные структуры без утраты целостности. Несмотря на наличие нескольких персонажей, форма не распадается на отдельные элементы. Глазурь объединяет их в единый объём, а мягкое светорассеяние нивелирует второстепенные детали, подчиняя их общей пластической логике. Это свидетельствует о том, что в Дэхуа материал не только влияет на обработку поверхности, но и определяет принципы композиционного объединения.

Сравнимый эффект наблюдается и в фигуре «Гуаньинь» (观音像) из собрания Британского музея, атрибутированной как blanc de Chine с прозрачной глазурью. Прозрачность глазурного слоя здесь играет ключевую роль: он не скрывает структуру фарфорового тела, а переводит её в режим мягкой световой глубины. При боковом освещении поверхность не дробится на отдельные бликовые зоны, а формирует плавные переходы света и тени. Это усиливает ощущение пластической непрерывности и способствует восприятию фигуры как внутренней цельной. Подобный эффект невозможно объяснить только художественным замыслом скульптора; он возникает в результате конкретных свойств материала и технологии (Kerr, Ayers, 2002; Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b).

Вариативность дэхуаской пластики при сохранении единого материального принципа хорошо прослеживается на примерах «Гуаньинь, сидящей на скале с вазой лотоса» (观音坐岩持莲瓶) и «Гуаньинь с корзиной рыбы и свитком» (鱼篮观音持卷轴). Несмотря на различия в атрибутах и композиции, обе фигуры сохраняют характерную мягкость моделировки, сглаженность рельефа и равномерное световое поведение поверхности. Это позволяет утверждать, что в дэхуаской традиции иконографическая вариативность не разрушает материально-стилевую целостность, а разворачивается внутри неё. Следовательно, материал задаёт устойчивую рамку, в пределах которой возможны различные художественные решения (刘春 [Лю Чунь], 2000; 颜新宏 [Янь Синьхун], 2014).

Важно учитывать, что дэхуаская «слоновая белизна» не ограничивается скульптурой религиозного характера. Сосудные формы демонстрируют тот же принцип организации материала. В «Крытом кувшине» (带盖执壶) белая глазурь формирует непрерывную поверхность, лишённую декоративной фрагментации. Контур сосуда читается как единый силуэт, а свет распределяется равномерно, не выделяя отдельных элементов.

Подобный эффект подтверждает, что речь идёт не о специфике религиозной пластики, а о более общей эстетике материала, распространяющейся на различные типы изделий (Lin, Xie, 2022).

Сходные свойства обнаруживаются и в других сосудных формах, включая винные кувшины и чаши дэхуаского производства. Здесь особенно заметно, что белая глазурованная поверхность выполняет функцию не декоративного покрытия, а среды, в которой форма становится визуально цельной и оптически «собранной». Отсутствие росписи не воспринимается как недостаток, поскольку сама материальность фарфора обеспечивает достаточную степень выразительности. Это ещё раз подтверждает, что в дэхуаской традиции художественная ценность определяется не добавлением внешних элементов, а внутренней работой материала.

Сопоставление различных типов дэхуаских изделий позволяет сделать вывод о наличии устойчивой модели белой фарфоровой пластики, в которой ключевыми оказываются три взаимосвязанных параметра: высокая чистота массы, глазурованный светорассеивающий слой и сглаженная пластическая моделировка. Их взаимодействие формирует особый тип визуального опыта, характеризующийся мягкостью, непрерывностью и внутренней световой глубиной. В рамках предложенной теоретической рамки это даёт основание говорить о дэхуаской «слоновой белизне» как о полноценном материально-технологическом стиле, где свойства вещества, способы обработки и художественный результат образуют единую систему (Kerr, Ayers, 2002; Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b; 李敏, 王志惠 [Ли Минь, Ван Чжихуэй], 2020).

Выявленные особенности дэхуаской традиции создают необходимую основу для дальнейшего сопоставления с ленинградской бисквитной пластикой. Если в Дэхуа белая форма строится через глазурованную мягкость и оптическую глубину, то в ленинградском фарфоре неглазурованная поверхность формирует иной режим восприятия, связанный с матовостью, пластической чёткостью и иной логикой взаимодействия света и объёма. Именно к этому различию и будет обращён следующий раздел.

Ленинградская бисквитная пластика как форма неглазурованной белой скульптурности

В отличие от дэхуаской традиции, где белая пластика формируется через взаимодействие фарфорового тела и глазурного слоя, ленинградская бисквитная пластика строится на принципиально ином материально-технологическом основании. Здесь ключевую роль играет отсутствие глазури. Поверхность остаётся матовой, лишённой стекловидного покрытия, что радикально меняет оптическое поведение формы. Свет не скользит по поверхности в виде мягких бликов, а рассеивается более равномерно, выявляя рельеф и подчёркивая конструктивную ясность объёма. Это различие не сводится к технической детали, а определяет весь характер пластики и способы её восприятия (Houour, 1968; Некрасова, 2017).

В советской историографии фарфора бисквит долгое время не рассматривался как самостоятельный художественный феномен. Он упоминался преимущественно в контексте производственных характеристик или как один из вариантов обработки поверхности. Основное внимание исследователей было сосредоточено на тематике, идеологическом содержании и художественном языке произведений (Андреева, 1975; Голос времени, 2017). Между тем ленинградская практика середины XX века показывает, что неглазурованный фарфор формирует особую линию пластического мышления, в которой выразительность переносится с декоративного слоя на структуру объёма, силуэт и взаимодействие формы со светом (Иванова, 2018; 2020).

Наиболее показательным корпусом для анализа являются произведения Ленинградского фарфорового завода конца 1940-х годов, выполненные в технике бисквита. В композиции «Юное дарование» (https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-343/index.php) белая матовая поверхность устраняет визуальные отвлекающие факторы и концентрирует внимание на пластике фигуры (Иллюстрация 3). Отсутствие росписи делает особенно заметными пропорции тела, положение рук, наклон головы. Фигура воспринимается не как декоративный объект, а как скульптурная форма, существующая в пространстве. Это сближает бисквит с традицией гипсовой или мраморной пластики и подчёркивает его автономию по отношению к декоративному фарфору (Иванова, 2019a; 2019b).



Иллюстрация 3. Юное дарование. В. Ф. Богатырев, Г. С. Столбова. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор, бисквит. Государственный Русский музей, СФ-343. https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-343/index.php

Ещё более ясно особенности бисквитной пластики проявляются в композиции «Юный животновод» (Иллюстрация 4). Здесь матовая поверхность усиливает эффект плотности и телесности формы. Свет не создаёт

локальных бликов, а равномерно распределяется по объёму, благодаря чему фигура воспринимается как цельный пластический блок. В музейных описаниях подобных произведений прямо указывается, что неглазурованный фарфор создаёт впечатление скульптуры, выполненной из камня или гипса. Этот эффект имеет не только визуальное, но и смысловое значение: фигура приобретает черты устойчивости, завершенности и монументальности, что соответствует идеологическим установкам эпохи (Сапанжа, 2019; Сапанжа, Баландина, 2019).



Иллюстрация 4. Юный животновод. Богатырев В. Ф., Столбова Г. С. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор, бисквит. Государственный Русский музей, СФ-345. https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-345/index.php

В композиции «Юные мичуринцы» (https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-342/index.php) становится заметным ещё один аспект бисквитной пластики — её способность организовывать групповые сцены без утраты пластической цельности. Несмотря на наличие нескольких фигур, композиция не распадается на отдельные элементы. Отсутствие цветового различия и единая матовая поверхность объединяют персонажей в общий объём. Светорассеяние нивелирует второстепенные детали, подчиняя их общей ритмической структуре. В результате зритель воспринимает не столько отдельных персонажей, сколько целостную пластическую конструкцию, в которой каждый элемент подчинён общей форме (Иванова, 2020).

Особое место в данном корпусе занимает композиция «И. В. Сталин с пионерами» (https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-341/index.php) (Иллюстрация 5). В этом произведении бисквитная белизна используется для создания эффекта монументальной значимости. Отсутствие росписи и цветовых акцентов усиливает скульптурную строгость и придаёт фигурам обобщённый характер. Матовая поверхность устраняет декоративность и переводит образ в более торжественную и дисциплинированную плоскость. Это позволяет рассматривать бисквит не только как средство пластической выразительности, но и как инструмент идеологической репрезентации, где материальные свойства фарфора участвуют в формировании смысловой нагрузки произведения (Андреева, 1975; Голос времени, 2017).



Иллюстрация 5. И. В. Сталин с пионерами. Богатырев В. Ф., Столбова Г. С. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор, бисквит. Государственный Русский музей, СФ-341. https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-341/index.php

Сходные принципы проявляются в фигуре «Пионер-горнист» (<https://ruseumvm.ru/data/collections/sculpture/20/sf-344/index.php>). Здесь особенно заметна роль силуэта: вытянутая фигура, активный жест и направленность движения формируют чёткую графическую структуру. Матовая поверхность усиливает контраст между светом и тенью, делая силуэт более читаемым и определённым. В отличие от дэхуаской пластики, где границы формы смягчаются глазурью, в бисквите они становятся более жёсткими и структурированными. Это создаёт иной тип пластической выразительности, основанный не на плавности переходов, а на ясности и расчленённости формы (Иванова, 2018).

Для настоящего анализа важно отделять бисквитные образцы советского периода от более ранних революционных примеров белой пластики и от мемориальных рельефных изображений. Поэтому далее рассматриваются именно произведения ЛФЗ советского времени, где неглазурованная поверхность выступает самостоятельным художественным решением и непосредственно связана с задачами пластической и смысловой организации образа.

Анализ представленных произведений позволяет выделить ключевые признаки ленинградской бисквитной пластики. К ним относятся отсутствие глазури, матовая поверхность, равномерное светорассеяние, подчеркнутая читаемость силуэта и ориентация на скульптурную целостность формы. Эти характеристики формируют особый тип художественного языка, в котором материал задаёт не только технические условия, но и эстетические параметры произведения.

В рамках концепции «материал как стиль» ленинградский бисквит можно рассматривать как самостоятельную модель белой фарфоровой пластики. В отличие от дэхуаской традиции, где глазурь объединяет форму и создаёт эффект мягкой световой среды, здесь отсутствие глазури усиливает структурность и графичность объёма. Белизна приобретает иной характер: она становится не светящейся и текучей, а плотной, матовой и дисциплинированной. Это различие определяет не только визуальный облик произведений, но и их культурную функцию.

Выявленные особенности позволяют перейти к сравнительному анализу двух традиций. Именно сопоставление глазурованной дэхуаской белизны и неглазурованного ленинградского бисквита даёт возможность проследить, как различные материально-технологические решения приводят к формированию разных типов пластической организации и художественной выразительности.

Сопоставление двух моделей белой фарфоровой пластики

Сопоставление дэхуаской «слоновой белизны» и ленинградской бисквитной пластики позволяет перейти от описания отдельных традиций к выявлению двух различных, но структурно сопоставимых моделей художественной организации белого фарфора. В обоих случаях материал выступает активным фактором стилеобразования, однако способы его действия принципиально различны. Различие проявляется на уровне поверхности, световой среды, формообразования и культурной функции произведений.

Одним из ключевых параметров сравнения является характер поверхности и связанный с ним режим взаимодействия со светом. В дэхуаской традиции глазурь формирует непрерывный стекловидный слой, который объединяет форму и создаёт эффект мягкого светорассеяния. Поверхность не расчленяется на отдельные зоны, а воспринимается как единая оптическая среда. Это особенно ясно проявляется в скульптуре «Гуаньинь в белых одеждах» (白衣观音; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45842>) (Иллюстрация 1), где белая глазурь не столько покрывает форму, сколько организует её восприятие, создавая ощущение внутреннего свечения и плавности переходов (Kerr, Ayers, 2002; Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b). В ленинградском бисквите ситуация иная: отсутствие глазури делает поверхность матовой и лишённой глубинного блеска. Свет не проникает в толщу глазурного слоя, а отражается от поверхности, выявляя её микрорельеф и подчёркивая границы формы. В «Юном животновод» (Иллюстрация 4) и «Пионере-горнисте» это приводит к усилению контраста света и тени и делает силуэт более чётким и графически определённым (Сапанжа, 2019; Иванова, 2018).

Различие в световой организации непосредственно связано с особенностями формообразования. В дэхуаской пластике сглаженность рельефа и мягкость переходов обусловлены не только художественным замыслом, но и поведением глазури при обжиге. В «Гуаньинь, пересекающей море» (观音渡海; <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Guanyin-Crossing-the-Sea--4c82e20fe1368d268b706d28af67dc1c>) складки одежды и контуры фигуры не имеют резких изломов; форма развивается как непрерывный пластический поток. Глазурь нивелирует второстепенные детали и объединяет их в целостный объём, что создаёт эффект внутренней связности и текучести (Kerr, Ayers, 2002; 刘春 [Лю Чунь], 2000). В ленинградской бисквитной пластике формообразование строится иначе. Отсутствие глазури не сглаживает рельеф, а, напротив, подчёркивает его. В «Юных мичуринцах» и «Юном даровании» (Иллюстрация 3) объём структурирован более жёстко, границы между элементами формы читаются отчётливо, а переходы между ними остаются видимыми. Это создаёт ощущение конструктивной ясности и пластической дисциплины (Иванова, 2020).

Различие в работе с поверхностью и формой отражается и в характере композиционной организации. В дэхуаских произведениях даже сложные многофигурные композиции сохраняют ощущение внутренней цельности. В «Гуаньинь, сидящей со спутником» (观音坐像侍者; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/46761>) (Иллюстрация 2) фигуры объединены не только сюжетно, но и материально: глазурь формирует единое световое поле, в котором второстепенные элементы не дробят композицию. В ленинградской пластике групповые композиции строятся на иных принципах. В «И. В. Сталине с пионерами» (Иллюстрация 5) фигура сохраняет относительную самостоятельность, а объединение достигается за счёт ритма и композиционной структуры, а не за счёт растворения деталей в общей световой среде. Это различие показывает, что материал влияет не только на локальные характеристики формы, но и на способы построения сложных художественных систем (Андреева, 1975; Иванова, 2020).

Особого внимания требует сопоставление культурной функции белой пластики в обеих традициях. В дэхуаском фарфоре белизна тесно связана с религиозной и духовной символикой. В образах Гуаньинь белая поверхность усиливает ассоциации с чистотой, состраданием и внутренним покоем. Материал здесь работает на создание медитативного, интровертного образа, в котором важна не внешняя выразительность, а внутреннее состояние (孙悦 [Сунь Юэ], 2015; 李敏, 王志惠 [Ли Минь, Ван Чжихуэй], 2020). В ленинградской бисквитной пластике белизна приобретает иное значение. В произведениях конца 1940-х годов она используется

для усиления пластической ясности и одновременно для создания эффекта монументальной значимости. В «Юном животновод» (Иллюстрация 4) и «И. В. Сталине с пионерами» (Иллюстрация 5) белая поверхность подчёркивает обобщённость образа и его идеологическую направленность. Материал способствует формированию образа, ориентированного не на внутреннюю сосредоточенность, а на внешнюю репрезентативность и социальную значимость (Голос времени, 2017; Сапанжа, Баландина, 2019).

Сравнение дэхуаской скульптуры с сосудными формами дополнительно подтверждает различие двух моделей. В «Крытом кувшине» (帶盖执壺; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/50960>) и других дэхуаских сосудах белая глазурь выполняет ту же функцию, что и в скульптуре: она объединяет форму и создаёт непрерывную световую поверхность. Это свидетельствует о том, что ориентированный на материал стиль распространяется на различные типы изделий и не зависит от жанра. В ленинградской традиции бисквит используется преимущественно в скульптуре и рельефе, где его свойства максимально соответствуют задаче выявления формы. В настоящей статье такие рельефные памятные формы не рассматриваются как основной материал сравнения, поскольку центральным предметом анализа является именно белая фарфоровая пластика как скульптурная форма. Это позволяет сохранить сопоставимость дэхуаских и ленинградских примеров (Lin, Xie, 2022; Кречетова, Мельцер, Савицкая, 1961).

Существенным является и различие в степени зависимости художественного результата от технологического процесса. В дэхуаской традиции глазурь активно участвует в формировании конечного облика произведения. Её поведение при обжиге влияет на сглаженность формы, толщину контуров и характер поверхности. Художник работает с материалом не только на стадии лепки, но и опосредованно через управление технологическими параметрами (Li, Luo, Li et al., 2011a; 2011b). В ленинградском бисквите технологический фактор проявляется иначе. Отсутствие глазури делает результат более предсказуемым и переносит основную нагрузку на этап формообразования. Пластическая выразительность достигается прежде всего за счёт точности лепки и композиционного решения, а не за счёт последующих изменений в печи. Это различие позволяет говорить о двух типах взаимодействия художника с материалом: опосредованном, через глазурь, и непосредственном, через форму.

Проведённое сопоставление показывает, что дэхуаская «слоновая белизна» и ленинградская бисквитная пластика представляют собой две различные модели белой фарфоровой выразительности. Первая основана на глазурованной поверхности, мягком светорассеянии и сглаженной пластике, формирующих эффект внутренней целостности и духовной сосредоточенности. Вторая строится на неглазурованной матовой поверхности, чёткой читаемости объёма и структурной определённости формы, что создаёт эффект скульптурной автономии и идеологической дисциплины образа.

В рамках концепции «материал как стиль» это различие приобретает принципиальное значение. Оно показывает, что даже при сходстве исходного материала — белого фарфора — различные технологические решения приводят к формированию разных художественных систем. Следовательно, анализ белой фарфоровой пластики должен учитывать не только внешние признаки формы, но и глубинную связь между материалом, технологией и эстетическим результатом. Именно эта связь и позволяет рассматривать Дэхуа и ленинградскую бисквитную традицию как два самостоятельных, но сопоставимых типа материально обусловленного стиля.

Заключение

Проведённое исследование показывает, что сопоставление дэхуаской «слоновой белизны» и ленинградского бисквита становится убедительным в том случае, если предметом анализа выступают не два «вида фарфора» в общем технологическом смысле, а две художественные модели белой фарфоровой пластики. В этом ракурсе различие между глазурованной и неглазурованной белизной оказывается не препятствием для сравнения, а его главным аналитическим основанием.

Механизм превращения материала в стиль в обеих традициях можно описать как последовательность взаимосвязанных звеньев: свойства материала, технологический режим, характер поверхности, световое поведение формы, пластическая организация объёма и культурная семантика образа. В Дэхуа эта цепочка ведёт к мягкой, светоносной, медитативной и внутренне собранной белой пластике. В ленинградском бисквите она формирует иную систему: матовую, силуэтно определённую, скульптурно собранную и связанную с репрезентативными задачами советской художественной культуры.

Таким образом, материал становится стилем не сам по себе и не как отвлечённая метафора, а через устойчивое соединение вещества, технологии, поверхности, света, формы и культурного смысла. Именно это соединение позволяет рассматривать дэхуаский blanc de Chine и ленинградский бисквитный фарфор ЛФЗ как две разные, но сопоставимые модели белой фарфоровой пластики.

Материалы исследования | Research materials

1. Гуаньинь в белых одеждах (白衣观音). Китай, Дэхуа, династия Цин. Фарфор с белой глазурью (Dehua ware). The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45842>
2. Гуаньинь, пересекающая море (观音渡海). Китай, Дэхуа, XVII–XVIII вв. Фарфор (blanc de Chine). Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Guanyin-Crossing-the-Sea--4c82e20fe1368d268b706d28af67dc1c>
3. Гуаньинь, сидящая со спутником (观音坐像侍者). Китай, Дэхуа. Фарфор с глазурью цвета слоновой кости (Dehua ware). The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/46761>

4. И. В. Сталин с пионерами. Богатырев В. Ф., Столбова Г. С. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор (бисквит). Государственный Русский музей. https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-341/index.php
5. Пионер-горнист. Богатырев В. Ф., Столбова Г. С. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор (бисквит). Государственный Русский музей. <https://ruseumvm.ru/data/collections/sculpture/20/sf-344/index.php>
6. Фигура Гуаньинь (观音像). Китай, Дэхуа. Фарфор blanc de Chine с прозрачной глазурью. British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1980-0728-290
7. Юное дарование. Богатырев В. Ф., Столбова Г. С. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор (бисквит). Государственный Русский музей. https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-343/index.php
8. Юные мичуринцы. Богатырев В. Ф., Столбова Г. С. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор (бисквит). Государственный Русский музей. https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-342/index.php
9. Юный животновод. Богатырев В. Ф., Столбова Г. С. СССР, ЛФЗ, 1949. Фарфор (неглазурованный, бисквит). Государственный Русский музей. https://ruseumvm.ru/data/collections/arts_and_crafts/sf-345/index.php

Источники | References

1. Андреева Л. В. Советский фарфор, 1920-1930 годы. М.: Советский художник, 1975.
2. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017.
3. Иванова Е. В. Образ детства в скульптурной пластике мастеров Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-1960-е годы // Манускрипт. 2019а. Т. 12. № 8. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.34>
4. Иванова Е. В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950-1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора: дисс. ... к. иск. СПб., 2020.
5. Иванова Е. В. Развитие фарфоровой пластики в 1950-1960-е годы в творчестве ленинградского завода фарфоровых изделий // Культура и искусство. 2018. № 5.
6. Иванова Е. В. Сказочные образы в интерьерной пластике художников-фарфористов Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-1960-е годы // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019b. № 2. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-12009>
7. История под глазурью. Советский агитационный и тематический фарфор: каталог выставки / сост. Н. Ф. Карлюченко. М., 2012.
8. Каган М. С. О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории. Л.: Художник РСФСР, 1961.
9. Кречетова Т. Н., Мельцер П. З., Савицкая А. В. Советский художественный фарфор завода имени М. В. Ломоносова: каталог выставки. Л.: Государственный Русский музей, 1961.
10. Митрофанова Н. Ю. Текстильная скульптура. Новые возможности «старого» материала // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019. № 3.
11. Некрасова М. А. Феномен образа целостности в истории искусства русской керамики в сменах эпох, стилей и новаций // Русская художественная керамика. VIII-XXI века. Иллюстрированная энциклопедия. М.: Academia, 2017.
12. Сапанжа О. С. Пластика малых форм как часть пространства советской повседневности // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2019. № 1. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu19.2019.105>
13. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2019. № S1. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-11011>
14. Honour H. Neo-classicism. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
15. Kerr R., Ayers J. Blanc de Chine: Porcelain from Dehua. Chicago: Art Media Resources, 2002.
16. Li W., Luo H., Li J., Lu X., Guo J. The white porcelains from Dehua kiln site of China // Ceramics International. 2011a. Vol. 37. No. 1. Part I. Chemical compositions and the evolution regularity.
17. Li W., Luo H., Li J., Lu X., Guo J. The white porcelains from Dehua kiln site of China // Ceramics International. 2011b. Vol. 37. No. 2. Part II: Microstructure and its physicochemical basis.
18. Lin Z., Xie C. An Analysis on the Artistic Characteristics of Dehua Porcelain Sculptures in Ming and Qing Dynasties // Proceedings of the 2021 Conference on Art and Design: Inheritance and Innovation (ADII 2021). Paris: Atlantis Press, 2022.
19. 刘春. 漳州窑与德化窑瓷雕艺术 // 收藏家. 2000. № 3 (Лю Чунь. Фарфоровые скульптуры из печей Чжанчжоу и Дэхуа // Коллекционер. 2000. № 3).
20. 孙悦. 故宫博物院藏德化窑观音瓷器研究 // 故宫学刊. 2015. № 1 (Сунь Юэ. Исследование фарфора «Гуаньинь» из печи Дэхуа, хранящегося в коллекции Музея императорского дворца // Журнал Музея императорского дворца. 2015. № 1).
21. 李敏, 王志惠. 德化传统瓷塑艺术的审美特性探析 // 雕塑. 2020. № 4 (Ли Минь, Ван Чжихуэй. Исследование эстетических характеристик традиционной фарфоровой скульптуры Дэхуа // Скульптура. 2020. № 4).
22. 颜新宏. 论明代德化窑瓷塑的审美特征 // 中国包装工业. 2014. № 16 (Янь Синьхун. Об эстетических характеристиках фарфоровых скульптур из печи Дэхуа эпохи династии Мин // Китайская упаковочная промышленность. 2014. № 16).

Информация об авторах | Author information**RU****Чэнь Шэнюй¹**¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург**EN****Shengyu Chen¹**¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg¹ shengyu.chen@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 03.04.2026; опубликовано online (published online): 14.05.2026.

Ключевые слова (keywords): фарфор Дэхуа (blanc de Chine); бисквитный фарфор; белая фарфоровая пластика; Ленинградский фарфоровый завод; материал и стиль; Dehua porcelain (blanc de Chine); biscuit porcelain; white porcelain sculpture; Leningrad Porcelain Factory; material and style.