

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 94(510):304.44

Л. В. БЕХ

ПОРЦЕЛЯНА В КУЛЬТУРІ КИТАЮ: СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена становленню ранньої китайської порцеляни періодів Тан (618–907), Сун (960–1279) та Юань (1279–1368). Аналізуються соціокультурні передумови формування художніх особливостей та традиційних сфер побутування порцеляни в культурі Китаю.

Ключові слова: порцеляна, керамічне виробництво, китайська культура, Тан, Сун, Юань, традиції.

Л. В. БЕХ

ФАРФОР В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ: СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ

Статья посвящена становлению раннего китайского фарфора периодов Тан (618–907), Сун (960–1279) и Юань (1279–1368). Анализируются социокультурные предпосылки формирования художественных особенностей и традиционных сфер бытования фарфора в культуре Китая.

Ключевые слова: фарфор, керамическое производство, китайская культура, Тан, Сун, Юань, традиции.

L. V. BEKH

PORCELAIN IN CHINESE CULTURE: FORMATION OF THE TRADITION

The article is dedicated to the early Chinese porcelain in the Tang (618–907), Song (960–1279) and Yuan (1279–1368) period. Sociocultural conditions of formation of artistic features and traditional areas of existence of porcelain in the Chinese culture are analysed in the article.

Key words: porcelain, ceramic production, Chinese culture, Tang, Song, Yuan, traditions.

У свідомості європейців загадкова Серединна імперія незмінно асоціюється з витонченою тонкостінною й білосніжною порцеляною, яка, без сумніву, є вершиною розвитку декоративно-прикладного мистецтва Китаю. Вироби зі «світлої, як небо, блискучої, як дзеркало, тонкої, як папір, і дзвінкої, як цин¹» [1, с. 66] порцеляни змінили уявлення європейців про керамічне мистецтво та саму Піднебесну, перетворивши останню з країни шовку (Seres) на країну фарфору (China). Без усвідомлення специфіки художньої мови та традиційних сфер побутування китайської порцеляни, основи яких були закладені в період Тан–Юань, неможливе й фундаментальне дослідження культури західноєвропейського чи вітчизняного фарфору. Окрім

¹Цин – музичний інструмент

того, дослідження китайської порцеляни та мистецтва в цілому актуалізується й у зв'язку з особливим значенням, якого набуває поняття традиції у сучасній ситуації міжкультурної дифузії.

Мистецтву китайської порцеляни присвячена значна кількість досліджень переважно іноземних авторів. Серед основної маси публікацій описового характеру особливу увагу звертають на себе ґрунтовні дослідження Carswell J. [7], Krahl R. [8], Lam Peter Y. K. [9], Wu Marshall P. S. [11], у яких поміж іншим окреслюються сфери функціонування китайської порцеляни та її зв'язок з загальною системою культури; та стаття Moll-Murata C. [10], у якій автор приділяє увагу особливостям термінології та технології порцелянового виробництва. Окрім того, при написанні статті автор спирався на роботи провідних російських дослідників – Е. Вестфалена, М. Кречетової [2] та Т. Арапової [1]. Варто також відзначити роботи загального характеру, які дозволили створити необхідне соціокультурне тло для розгляду специфіки розвитку китайської порцеляни зазначеного періоду [3; 4; 5; 6].

Важливість усвідомлення місця порцеляни в китайській культурі обумовила мету цього дослідження, яка полягає у визначенні соціокультурних передумов формування художніх особливостей та традиційних сфер побутування китайського фарфору періодів Тан, Сун та Юань.

Правління династії Тан (618–907), яка проводила активну зовнішню політику, перетворило Китай на одну з найрозвинутіших країн свого часу. Епоху Тан не дарма називають Золотою Добою в культурі Китаю, адже вона позначена розквітом філософії, поезії, театру, живопису та каліграфії. Разом з тим це була «золота доба предмету» [3, с. 423], час розвитку традиційних художніх ремесел, насамперед – керамічного виробництва. Саме з правлінням династії Тан у європейській традиції пов'язують виникнення справжньої порцеляни, хоча самі китайці схиляються до більш ранніх датувань¹.

Танська порцеляна була технічно досконалішою за вироби попередніх епох, проте покращення її суто технічних якостей не спричинило виокремлення її в специфічну категорію керамічної продукції. Вона не отримала нової назви, і вироби танських керамістів виконували ті самі функції, що й більш ранні зразки, тобто так само активно використовувалися у повсякденні та в якості поховального начиння і виступали маркерами соціального статусу.

Танська епоха стала часом активного міжкультурного спілкування. Розширення кордонів, розвиток торгівлі, міграція – все це спричинило інтерес китайців до іноземців, їх культурних надбань. Заможні стани гостинно зустрічали екзотичні вироби з коштовних матеріалів (металів, кістки, каміння тощо), які ставали чудовими атрибутами звичної для них атмосфери розкоші. Місцеві майстри, прагнучи задовольнити вибагливі смаки знаті, вдосконалювали технології, у тому числі й керамічні, створюючи довершені, високоякісні вироби. Завдяки зверненню до іноземної продукції розширився асортимент форм, які почасти вражають своєю вигадливістю та складністю абрисів. Глазур різних кольорів часто наносили на поверхню виробу виразними плямами, які довільно стікали, створюючи надзвичайно вишуканий декоративний ефект. Контакти з іноземцями, яких вражала та зачаровувала майстерність ремісників Піднебесної, сприяли широкому експортуванню китайської порцеляни, що вплинуло як на керамічне виробництво іноземних держав, так і на розвиток кераміки самого Китаю. Відтепер китайська кераміка починає існувати у ще одному вимірі – у вимірі комерційного виробництва.

В епоху Тан поряд з конфуціанством, яке відіграло роль державної ідеології, особливої ваги набирають вчення даосизму та буддизму. Для даосько-буддистської традиції важливими були категорії природності, стриманості, невивадливості, тому вона наvertsала митців до природи, «яка визнавалася оселею істини та абсолюту, а споглядання природи вважалося найкращим шляхом пізнання істини» [4, с. 89]. Такі настрої сприяли розвитку

¹ Такі розбіжності пов'язані з проблемою класифікації кераміки. Річ у тім, що китайці виокремлюють лише два основні типи кераміки: «тао» (*tao*) (гончарна продукція) та «сі» (*ci*) («кам'яна кераміка» та порцеляна). Таким чином, спираючись на характеристики керамічної маси, китайські дослідники відносять винайдення порцеляни до II тис. до н.е., в той час як в європейській традиції часом винайдення справжньої порцеляни вважають саме епоху Тан [10, с. 2].

садово-паркового мистецтва, пейзажної лірики та живописного жанру пейзажу. Вони позначилися і на сфері керамічного виробництва. Так, поряд зі складними за формами поліхромними виробами, які вражають сміливим поєднанням кольорів і відповідають загальній барвистій святковості свого часу, в епоху Тан була популярною й аристократична у своїй стриманій красі монохромна порцеляна, декорована білою та зеленою глазурями. Стриманий декор доповнював вишукані форми, які зачаровували освічену еліту свого часу витонченою плавністю абрисів. Монохромну білу порцеляну оспівував видатний танський поет Ду Фу (712–770), порівнюючи її звук з мелодійністю нефриту, а колір визнаючи прекраснішим за сніг та іній. Натомість автор «Чайного канону» Лу Юй (733–804) віддавав перевагу фарфору зеленого кольору, який порівнював із кригою і вважав найкращим посудом для зеленого, як і сам фарфор, чаю [3, с. 434–435]. Тож порцеляна виходила за вузькі рамки прямої функціональності, вона опоетизовувалася і сама ставала своєрідним «пейзажем», надаючи нового виміру звичному повсякденню.

Свого визнання та подальшого розвитку монохромний фарфор зазнав за часів правління династії Сун (960–1279)¹ – періоду розквіту не лише керамічного мистецтва, а й науки, літератури та живопису Китаю.

На відміну від орієнтованої назовні династії Тан, яка вела загарбницьку політику та активно підтримувала контакти з іноземцями, династія Сун з її антимілітаристськими настроями зайняла позицію захисту і була зосереджена передусім на внутрішньому житті країни. В атмосфері самозаглиблення особливої ваги набуває зв'язок з національними традиціями, суспільство звертається до досвіду та цінностей минулого. Поширюється практика колекціонування антикварних речей, серед яких значне місце займають бронзові та керамічні посудини. Отже, керамічні вироби набувають самоцінності як предмети мистецтва, транслятори традиції та маркери часу.

Орієнтація на минуле у мистецтві порцеляни знайшла безпосередній вияв у використанні архаїчних форм бронзових ритуальних посудин. Однак сунські керамісти, прислухаючись до особливостей матеріалу, майстерно використовували можливості керамічної маси. Тому бронзові форми не механічно повторювалися у порцеляні, а творчо переосмислювалися відповідно до специфіки останньої і отримували повноцінне друге життя в новому матеріалі [2, с. 5].

Ідеологічною основою культурних перетворень епохи Сун була нова філософська система, яка синтезувала ідеї конфуціанства, даосизму та буддизму, і в європейській традиції отримала назву «неоконфуціанство». У сфері декоративно-прикладного мистецтва естетичні вимоги неоконфуціанства проявилися в схильності до простоти і природності та у відмові від відвертої, нарочитої розкоші. Керамічні вироби остаточно скидають свої екзотичні, барвисті шати і звертаються до монохромії, яка переносить акценти з декору на сам предмет, на принади самого матеріалу.

У керамічних майстернях Сун, яких нараховувалося сотні, а то й тисячі [8, с. 315], для оформлення виробів застосовували різноманітні монохромні глазурі стриманих кольорів. Доволі часто майстри використовували гравійований орнамент, переважно рослинний, який збагачує, урізноманітнює тонкою грою світлотіні красу кольорового рішення. У сунських виробках форма і декор співіснують напрочуд гармонійно. Не заглушаючи одна одну, ці дві варіації на тему граційної простоти зливаються в єдину довершену мелодію.

Мабуть, найбільшою славою серед керамічної продукції епохи Сун користувалися вкриті зеленою глазур'ю вироби, які європейці назвали селадонами². Поєднання у виробках вишуканої стриманості зеленої глазури, вкритої тонкою сіткою цеку, простоти відточених форм

¹ Епоха династії Сун ділиться на два періоди: Північна Сун (960–1127) та Південна Сун (1127–1279).

² Назва «селадон» походить від імені героя французького роману «Астрей» Оноре д'Юрфе – Селадона, який носив одяг світло-зеленого кольору, що нагадував колір китайських порцелянових виробів. Також поширеною є думка, що «дана назва походить від арабського слова салудун, що означає «міцний, твердий камінь», і вказує на характерну міцність китайської порцеляни» [6, с. 699].

та особливої міцності самої порцелянової основи спонукали китайців порівнювати селадони з нефритом – найціннішим каменем Піднебесної. Проте селадони не розглядали як заміник нефриту, а скоріше цінували за ті ж самі якості. Схожими були не лише колір міцного, гладенького та прохолодного, як і сам нефрит, фарфору, природність плавних форм виробу, але й мелодійність звуку, отриманого при ударі, і, власне, процес створення, визначений самою природою: керамісти ніколи достовірно не знали, якими після випалу будуть колір та малюнок тріщин, варіації яких залежали не лише від досвідченості майстрів, але насамперед від могутньої та примхливої стихії вогню [8, с. 318].

Принцип природності, нерукотворної краси, знайшов своє втілення й у виробках *цзюньяо*¹, які для необізнаного ока могли видатися непримітними. Вони відрізняються неперевершеною красою зелено-блакитної глазури, в оксамитовому мерехтінні якої розчиняються плями лілового кольору, ніби випадково залишені на поверхні виробу за чиєюсь примхливою уявою. Павутиння тріщин, що затягує поверхню посудин, викликає в пам'яті розчепірені гілки дерев з сувоїв знаменитого Го Сі².

Особливою популярністю користувалася тонкостінна білосніжна порцеляна, вкрита глазур'ю кольору слонової кістки, що виготовлялась у печах Дінчжоу (провінція Хебей) й отримала назву *діняо* [5, с. 162]. Поверхню білосніжних виробів діняо, як і селадонів, часто прикрашав тонкий гравійований орнамент. Проте частина виробів декорувалася виключно білою глазур'ю, що давало можливість повною мірою оцінити красу самого матеріалу, граційну пластичність форм.

Елітарні прошарки суспільства високо цінували керамічні вироби, які, на відміну від живописних творів, супроводжували не окремі чарівні моменти вдумливого споглядання, але саме життя, з дня у день прикрашаючи оселю. Знаходячись у всіх на очах, вони все ж спонукали до інтимного переживання. Розкіш не була самоціллю. Колекціонування, споглядання дорогоцінних предметів було насолодою, а не способом самоствердження. Тож кожен предмет вимагав уваги, розкриваючи свою красу лише пильному оку. Тонкий малюнок гравійованого орнаменту, прихований під глазур'ю, ставав чітким при певному освітленні, на якусь мить проступаючи у граційному танку ліній. Зовнішня простота сунської порцеляни в магнетичному мерехтінні однотонних полив чи багатозначному мовчанні білої поверхні розкривала перед знавцями можливість «поетапного відкриття та смакування не очевидних, а прихованих якостей предмета, своєрідної градації витонченості» [8, с. 317].

Творами народного мистецтва в Китаї вважали вироби Цичжоу (провінція Хебей), які відрізнялися широким асортиментом (посудини для зберігання напоїв та зерна, подушки, різноманітні чаші тощо). Для оздоблення таких виробів поряд з гравірованим орнаментом широко застосовували контрастний розпис у вільній манері чорною та коричневою фарбами по білому або кремовому ангобу, що надавало їм більшої декоративності, святкової ошатності [1, с. 66–67].

Інтереси еліти та широких верств населення сходяться в контексті звичаю чаювання, який в період Сун стає загальнопоширеним. Чаювання, перетворене на справжню церемонію, вимагало відповідного антуражу і дотримання певних правил. Уважне ставлення до вибору чаю, керамічного посуду, спосіб заварювання – все це свідчило про витончений смак, підкреслювало індивідуальність і маркувало статус. Безумовно, кожен відповідно до своїх смаків та потреб віддавав перевагу чи звичайним гончарним виробам, чи посуду з різних сортів порцеляни. Не можна сказати, що вибір матеріалу залежав виключно від платоспроможності, важливе значення мали мода та звичаї. У той час, як при дворі поширилася і вкоренилася мода пити чай з білого порцелянового посуду, широкі верстви населення, до яких приєдналися і деякі представники освіченої еліти, продовжували дотримуватись старих звичаїв, не бажаючи поривати з традицією [11, с. 382; 388].

¹ Назва походить від місцевості Цзюньчжоу (провінція Хенань), у якій виготовляли порцеляну зазначеного сорту.

² Го Сі (1020 – близько 1090) – художник-пейзажист Північної Сун.

Керамічні досягнення епохи Сун – небачене до того кольорове розмаїття керамічних глазурей, які стали більш прозорими, порівняно з попереднім періодом, вдосконалення керамічної маси та процесу випалу стали можливими завдяки бурхливому розвитку науки. Самі ремісники, експериментуючи, сприяли вдосконаленню технологій. Взагалі професія кераміста у період Сун була неймовірно популярною [3, с. 492], що не дивно, враховуючи стабільно зростаючий попит на керамічні вироби як в середині країни, так і за її межами. Необхідність виготовлення величезної кількості предметів сприяла освоєнню вже у кінці XI – на початку XII століття методів поточного виробництва, що, безумовно, позначилося на якості продукції [5, с. 162].

З приходом до влади іноземної монгольської династії Юань (1279–1368) у художньому житті Китаю відбуваються значні зміни. Безумовно, загарбники піддалися впливу набагато розвиненішої китайської культури, проте нова політична ситуація вносила свої соціокультурні корективи. Монголи вподобали китайську ієрархічну систему і не стали руйнувати управлінську драбину, проте її вищі щаблі, які раніше належали освіченому стану, зайняли монголи, за ними йшли вихідці з іноземних країн, а вже потім – зневажене корінне населення. За таких умов частина китайської еліти, не бажаючи працювати на загарбників, полишала міста і вела усамітнений спосіб життя, зберігаючи національні традиції. Припинила своє існування Академія живопису, а живописці та інші представники освіченої еліти розділилися на два табори, створивши опозицію «служба-відлюдництво» [5, с. 171].

Що ж відбувалося у сфері керамічного виробництва? Не дивлячись на значні руйнації, у цей час продовжувало працювати багато майстерень, серед яких особливе місце займають майстерні міста Цзиндечжень (провінція Цзянсі), яке з цього часу стає провідним керамічним центром Китаю. Піднесення Цзиндечженю було пов'язане з найважливішою керамічною інновацією часу – синьо-білою порцеляною. Завдяки чудовій сировинній базі майстри Цзиндечження створювали вироби зі справді білосніжною основою, якою не могли похвалитися інші керамічні центри. Біла поверхня якнайкраще підходила для контрастного розпису кобальтом – барвником, який при випалюванні набував розкішного синього кольору. Традиція кобальтового розпису прийшла до Китаю з Близького Сходу і була відома ще за часів династії Тан. Проте свого розвитку розпис кобальтом зазнав саме за правління монголів у результаті активного культурного обміну між країнами Азії та радикальної зміни смаків нової еліти.

Під впливом мусульманської культури докорінно змінюються кулінарні звичаї монголів, у зв'язку з чим виникає потреба у великій кількості нового посуду. На зміну невеликим китайським посудинам, призначеним для індивідуального прийому їжі, приходять величезні тарелі, які використовували для спільної трапези. Прототипом для нового посуду виступала мусульманська торевтика [7, с. 10]. Окрім того, змінюється і савлення до декору, який стає важливішим, ніж якості самого матеріалу. Причини цього слід шукати у багатьох факторах: у вдосконаленні якостей порцелянової основи, у впливі мусульманської продукції, яка завжди відрізнялася багатством насиченого декору, у втраті китайською освіченою елітою, яка виступала гарантом збереження традицій високої культури, своїх провідних позицій, у зростанні соціальної ролі іноземців та забагатілого середнього класу купців, які більше тяжіли до естетики народної продукції.

Проте саме техніка розпису кобальтом відкрила нову блискучу сторінку розвитку китайської порцеляни. Починаючи з цього часу, як відзначають Вестфален та Кречетова, шляхи порцеляни та інших видів керамічної продукції поступово розходяться [2, с. 8]. Фарфор починає займати домінуючі позиції, адже білосніжна основа нових виробів відкривала широкі можливості перед художниками-керамістами, які відтепер майже повністю зосередилися на проблемах декоративного розпису. Малюнок синьою фарбою відтіняв білизну порцелянової поверхні, яка у свою чергу підкреслювала принади контрастного розпису. Хоча в багатьох випадках, можливо, під впливом мусульманської торевтики, майстри, не залишаючи на виробі живого місця, вкривали зображеннями майже всю поверхню, забуваючи про сам матеріал і сприймаючи таку цінну білосніжну фарфорову поверхню просто як вдале для розпису тло.

Монохромна ж порцеляна поступово здавала свої позиції. У цей час ще працювали старі керамічні центри, які спеціалізувалися на виготовленні монохромів, призначених в основному

для задоволення потреб прихильників старих традицій та іноді – нової влади. Так, монголи високо цінували вироби, вкриті простою білою глазур'ю, які використовували як церемоніальний посуд [9, с. 50]. Проте, на жаль, золота доба витонченої простоти дійшла кінця, прийшов час вражаючої розкоші масивних посудин, «які не спонукали до споглядання, але радували око» [8, с. 318].

Розширення міжнародної торгівлі, прагнення нової еліти оточувати себе предметами розкоші сприяли зростанню попиту на порцелянові вироби. Зі свідчень відомого венеціанського мандрівника Марко Поло нам відомо, що порцеляновий посуд за правління монголів продавався у великих кількостях, а якісні вироби можна було придбати за доволі помірною ціною [7, с. 53]. Зрозумівши, що стабільно високий попит на керамічну продукцію, а особливо синьо-білі вироби майстерень Цзиндечжєня – чудове джерело поповнення державної казни, монголи встановили безпосередній державний контроль над порцеляновим виробництвом. Таким чином, з цього часу порцеляна починає виступати, окрім усього іншого, ще й у ролі стратегічно важливої для імперії сировини.

Отже, китайська порцеляна періодів Тан-Юань завдяки своїй поліфункціональності стає своєрідним дзеркалом поступу традиційної естетичної системи та соціокультурних перетворень Китаю і містком між різними культурами. Саме у зазначений період закладаються основи художньої мови та намічаються основні функції китайського фарфору. Визначна роль останнього і в китайській, і в іноземних культурах обумовлена унікальним положенням не менш унікального матеріалу – існуванням одночасно у сферах побуту, мистецтва та комерції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арапова Т. Б. Фарфор и керамика Китая / Т. Б. Арапова // Горный журнал. Спецвыпуск. – 2008. – С. 64–71.
2. Вестфален Э. Х., Китайский фарфор / Э. Х. Вестфален, М. Н. Кречетова. – Л. : Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 86 с.
3. Елисеєфф В. Цивилизация классического Китая / Вадим Елисеєфф, Даниэль Елисеєфф ; [пер. с франц. Д. Лоевского]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 640 с.
4. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – М. : Искусство, 1975. – 440 с.
5. Искусство Восточной Азии / [Г. Фар-Бекер, З. Хеземанн, М. Дунн и др. ; пер. с нем. Бушуева Ю. С., Яшина Г. А., Цимбалова О. Б. ; науч. ред. Молотников В. Р.]. – Потсдам : h. f. ullmann, 2007. – 740 с.
6. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : Учебное пособие / Марина Кравцова. – СПб. : Лань, Триада, 2004. – 960 с.
7. Carswell J. Blue and White : Chinese Porcelain around the World / John Carswell. – London : British Museum Press, 2007. – 208 p.
8. Krahl R. A New Look at the Development of Chinese Ceramics / Regina Krahl // Chinese Ceramics : Selected articles from Orientations 1982–2003. – Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. – P. 315–320.
9. Lam Peter Y. K. Jingdezhen Wares of the Yuan Dynasty / Peter Y. K. Lam // Chinese Ceramics : Selected articles from Orientations 1982–2003. – Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. – P. 50–61.
10. Moll-Murata C. Guilds and Apprenticeship in China and Europe : The Ceramics Industries of Jingdezhen and Delft / <http://www2.lse.ac.uk/economicHistory/Conferences/Epstein%20Memorial%20Conference/PAPER-MollMurata.pdf>.
11. Wu Marshall P. S. Black-glazed Jian Ware and Tea Drinking in the Song Dynasty / Marshall P.S. Wu // Chinese Ceramics : Selected articles from Orientations 1982–2003. – Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. – P. 379–388.