

**Бех Людмила Вікторівна**

## Фарфор у культурі Китаю: до питання специфіки побутування

*У статті висвітлено особливості побутування фарфору в Китаї, розглянуто основні сфери його «життя» в лоні китайського повсякдення та специфіку сприйняття місцевим населенням. Виділено основні функції китайського фарфору. Зокрема, особлива увага приділяється проблемі культуротворчого потенціалу останнього.*

**Ключові слова:** фарфор, Китай, побутування, культуротворчий.

**Бех Л.В.**

**Фарфор в культуре Китая: к вопросу о специфике бытования**

*В статье показаны особенности бытования фарфора в Китае, рассмотрены его основные сферы «жизни» в лоне китайской повседневности и специфика восприятия местным населением. Выделены основные функции китайского фарфора. В частности, особое внимание уделено проблеме культуротворческого потенциала последнего.*

**Ключевые слова:** фарфор, Китай, бытование, культуротворческий.

**Liudmyla Bekh**

**Porcelain in China culture: some observations upon specifics of functioning**

*The article is devoted to features of the functioning of porcelain in China. The emphasis is on the major fields of functioning of porcelain in China, its peculiar perception of local population. The paper studies general function of Chinese porcelain, attention is given to the problem of its cultural and creative potential.*

**Key words:** porcelain, China, functioning, cultural and creative.

Порцеляна, яка тривалий час була провідним видом декоративно-прикладного мистецтва Китаю, увібрала в себе тисячолітній досвід традиції, втіленої в релігійно-філософських концепціях, класичному живописі, каліграфії та поезії. У сучасній ситуації посилення як практичного, так і теоретичного інтересу до культурних надбань однієї з найдавніших цивілізацій в історії людства, вивчення традиційних видів китайського мистецтва набуває особливої актуальності. Водночас без усвідомлення специфіки художньої мови та традиційних сфер побутування китайської порцеляни не можливе й фундаментальне дослідження культури західноєвропейського чи вітчизняного фарфору.

Аналіз останніх наукових публікацій свідчить про те, що, на жаль, на сьогодні серед низки досліджень феномену китайського фарфору немає фундаментальних праць, присвячених безпосередньо проблемі його побутування. Питання, які нас цікавлять, дослідники, якщо й ставлять, то аналізують побіжно. Так, варто згадати доповідь Т. Арапової «Роман Цао Сюе-циня “Сон у червоному теремі” як джерело для вивчення побутування фарфору у Китаї XVIII ст.» [1], у якій дослідниця розглядає особливості сприйняття та використання фарфору серед заможних верств населення в контексті зростання інтересу китайського суспільства до іноземних

товарів. Теми «фарфор і дипломатія», «фарфор і політика» у контексті далекосхідного досвіду частково торкаються у своїх статтях Д. Джонсон [10] та Я. Стюарт [13]. Окресленню специфіки вкорінення та побутування фарфору на теренах Китаю сприяли також дослідження, які зачіпають безпосередньо вивчення китайського керамічного мистецтва [2; 8–9; 11–12], а також окремих питань історії, культури та естетики Середньої імперії [3–7].

Отже, метою статті є спроба окреслити основні сфери побутування фарфору на китайських теренах та визначити «смісли», які набував цей матеріал у Піднебесній протягом століть.

Культура Китаю зазнала періодів фарфорової активізації та спаду, проте їй не була властива така напруга фарфорового імпульсу, яка дозволила б якусь добу китайської історії назвати «фарфоровим століттям». Вироби з порцеляни, видозмінюючись, протягом багатьох століть супроводжували повсякденне життя мешканців Піднебесної, тому для створення об'єктивного образу феномену китайського фарфору його необхідно розглянути в процесі розвитку: від ранніх зразків до занепаду, що розпочався у XIX ст.

Фарфор, зберігаючи зв'язок із давніми керамічними виробами, відігравав роль ритуального начиння. Як ритуальний матеріал він використовувався в Китаї протягом багатьох століть,

аж до падіння імперії у 1911 р. Передусім це стосувалося ритуально-церемоніальних виробів.

Поняття ритуалу було одним із центральних у китайській культурі [5, 597]. Для нас важливим є розуміння того, що в Китаї зберігалася архаїчна сакралізація влади імператора, який був посередником між реальним і потойбічним світами, узгоджуючи дії з небесними ритмами і таким чином гармонізуючи життя Піднебесної. Імператор, іменованій «Сином Неба», був головним жерцем і, згідно з усталеною традицією, участь у ритуалах стала однією з його найважливіших функцій. Обов'язковими вважалися жертвоприношення Небу, Землі, Сонцю та Місяцю, для яких зазвичай призначалися вівтарні посудини архаїчних форм і регламентованого забарвлення. Так, для вівтаря Неба, Землі, Сонця і Місяця використовувалися фарфорові вироби, декоровані монохромною глазур'ю відповідно блакитного, жовтого, червоного і білого кольорів [8, 77]. Крім того, вироби жовтого забарвлення посідали почесне місце при імператорському дворі, де вони використовувалися як ритуальне та офіційне палацове начиння. Така традиція пов'язана з символічним навантаженням жовтого кольору, який здавна був знаком землі й співвідносився з Центром, що, у свою чергу, сприяло використанню його для позначення імператорської влади. Ця символіка посилювалася й співзвуччям слів «жовтий» та «імператор» [13, 322]. Монохромія у фарфорі часто пов'язувалася із функціонуванням виробів у галузі сакрального. Так, мінський імператор Чжу Ді (девiз правління Юнле (1403–1424 рр.)) віддавав перевагу фарфоровим виробам білого кольору, пов'язаного в буддiйській традиції з бодгісатвою Милосердя (Авалокітешварою). Водночас плитками з білого фарфору, призначеного для вшанування пам'яті своїх батьків, Чжу Ді наказав декорувати легендарну пагоду в Нанкіні. У цьому разі використовувалася космологічна символіка білого кольору — маркера Заходу, який співвідносився з процесом завершення, смертю і водночас позначав жалобу. Окрім того, білий колiр асоціювався й з синівською шанобливістю [13, 321]. Саме Нанкінська пагода, вразивши європейців, стала стимулом до створення оригінальних порцелянових споруд Заходу.

Продукція керамічних центрів, які спеціалізувалися на виготовленні монохромів, призначалася і для оснащення повсякдення. Наприклад, елітарні прошарки китайського суспільства епохи Сун також високо цінували монохромні керамічні вироби, витончена краса яких, на відміну від живописних творів, супроводжувала не окремі моменти вдумливого споглядання, а саме життя, повсякдень прикрашаючи оселю. Перебуваючи у всіх на очах, вони все ж спонукали до інтимного переживання. Зовнішня простота сунського фарфору представляла для знавців можливість

«поетапного відкриття та смакування не очевидних, а прихованих якостей предмета, своєрідної градації витонченості» [11, 317]. Проте доволі часто монохромний фарфор здавав свої позиції в межах світського простору, поступаючись місцем розкоші масивних посудин, «які не спонукали до споглядання, але радували око» [11, 318]. У таких умовах останні переважно задовольняли потреби прихильників старих традицій та іноді нової загарбницької влади (монголів, маньчжурів), яка, підтримуючи місцеві звичаї, тим самим намагалася легітимізуватися в очах китайського населення.

Для усамітнення та відпочинку від міської суєти у своїх оселях китайці облаштовували невеличкі сади, що підтримували рівновагу між природним та окультуреним простором і втілювали міський ідеал життя на лоні природи, яка «визнавалася оселею істини та абсолюту, а споглядання природи вважалось найкращим шляхом пізнання істини» [2, 89]. Іноді сади безпосередньо вторгалися в інтер'єри будівель, але частіше продовжувалися в пейзажних сувоях, живописі на фарфорі та кімнатних рослинах. Відповідно в облаштуванні інтер'єрів важливу роль відігравали порцелянові вази для квітів. У період Мін Юань Хундао навіть опублікував невелику книгу «Історія ваз» — збірку норм та правил зі складання букетів і вибору для них відповідних ваз [3, 205].

Роздивляючись живописні сувої та гравюри того часу, ми помічаємо, що і в зображеннях кабінету вченого, де не було місця зайвим речам, часто натрапляємо на вази з квітами. Заможні верстви населення мінського Китаю віддавали перевагу дорогоцінним антикварним вазам, переважно епохи Сун. Кожен старовинний предмет не просто засвідчував статус володаря, але й був стимулом для глибоких міркувань (рис. 1–2).

Так, Дун Цичан у своїх «Роздумах про антикварні речі» (XVII ст.) зазначає, що «звертаючись до предметів антикваріату, ми досягаємо межі помислів та бажань. <...> Насолода речами, досягнувши своєї межі, обов'язково відкриває нам принади простоти та скромності, а крайнє збудження раптово приводить до чистоти та спокою духу. <...> Радість зустрічі зі стародавніми людьми ладна пом'якшити серце та укріпити розм'яклий дух. Ось чому той, хто тішиться антикварними речами, може зцілитися від недугів та подовжити свої роки» [6, 459–460]. Представники заможних верств населення прагнули оточити себе вишуканими знаками «величного минулого», що осявали повсякдення їхніх власників віковою мудрістю предків. Незмінність високого статусу антикваріату, захоплення яким розпочалося ще за часів Сун, засвідчує і роман Цао Сюециня «Сон у червоному теремі», влучно названий енциклопедією китайського побуту XVIII ст. На сторінках цього твору автор неодноразово згадує старовинний



Рис. 1. Ваза мейпін. 1465–1487 рр.

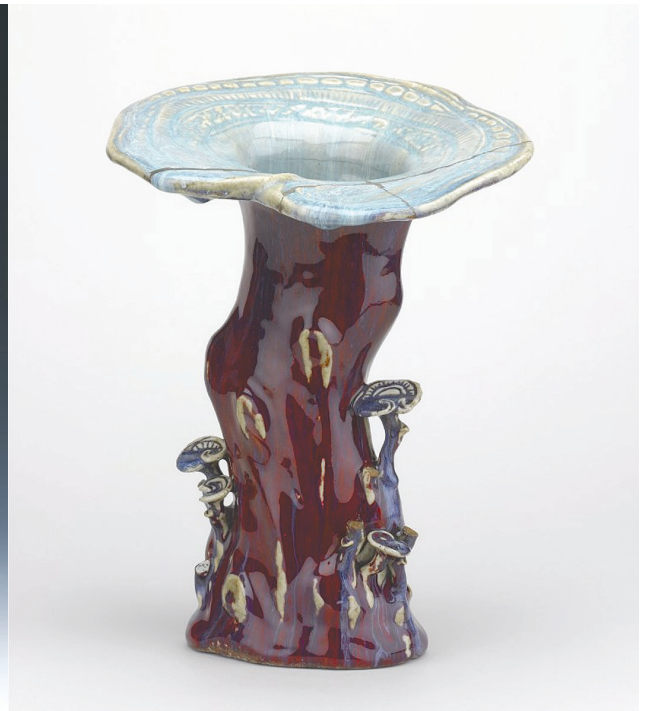


Рис. 2. Ваза у формі гриба лінджи. 1736–1795 рр.

фарфор періодів Сун та Мін, не акцентуючи уваги на сучасних порцелянових виробках [1, 182–183]. Таким чином, у контексті колекціонування фарфорові вироби набувають самоцінності як предмети мистецтва, транслятори традиції та маркери часу.

Предмети з порцеляни використовувалися безпосередньо у побуті, але, сповідуючи головний девіз китайської традиції — «дух та побут» [4, 226], вони завжди вказували на щось більше, виконуючи ще одну напролюд важливу функцію, — розширення меж сприйняття повсякдення. У предметах не було випадкових деталей, важливою була і форма, і завжди символічний декор, і розміщення в інтер'єрі, й саме співвідношення предметів між собою. Внутрішнє оздоблення будинку, як і простір саду, мало втілювати ідею метаморфізму буття, тож рухливі предмети були дуже важливими: їх переставляли, «оновлювали» за допомогою деталей (наприклад, вази декорували квітами відповідно до пори року), таким чином змінюючи зовнішню, а також і внутрішню символічну структуру приміщення.

Власне, асортимент «інтер'єрних» речей був доволі широким: вази, курильниці, письмове приладдя, настільні екрани, подушки тощо (рис. 3–7). З порцеляни виготовляли також доволі масивні предмети, такі як табурети або акваріуми. Водночас фарфорові кахлі використовувалися для оздоблення підлоги, а також стін та дахів архітектурних споруд [12, 21].

Водночас фарфор був незмінним супутником трапези. У різні історичні періоди, залежно від моди на іноземні товари, на китайському столі

порцелянові вироби сусідили з нефритом, лаком чи металом (переважно сріблом), проте ніколи не втрачали своїх провідних позицій. Із фарфору виготовляли посудини для зберігання їжі та напоїв, різноманітні піали, тарілки, блюда, чашки й чайники для вина та чаю тощо.

Окремо зупинимося на групі незвичних для європейця виробів — керамічних подушках (рис. 8). Виходячи з того, що фарфорові подушки часто знаходили у похованнях, а також зважаючи на їх побутову незручність у контексті європейських звичаїв, дослідники досить довго вважали, що такі вироби слугували поховальним начинням. Проте насправді фарфорові подушки широко використовувалися у повсякденному побуті. Наприклад, за часів Мін така подушка-підставка допомагала красуням під час сну не пошкодити вигадливої зачіски і, як вважалося, позитивно впливала на здоров'я того, хто спить. Існує припущення, що для сну її могли додатково огортати тканиною, а вранці знову розкривали, адже вишукано розписані подушки виконували ще й функцію прикраси спальної кімнати [9].

Фарфорові вироби часто виготовляли для конкретних цілей: оснащення палаців, храмів, для подарунків, поховальних обрядів тощо. У цьому разі на вироби наносили відповідні написи або ж символічні зображення, наприклад, курей на чашках для вина, призначених в подарунок молодим, або квітучої гілки сливи, якщо подарунок був новорічним. Почасти фарфор жертвували храму, щоб вшанувати померлих родичів, попросити про народження сина тощо. Для таких цілей вибирали дорогий, вишукано



Рис. 3. Глечик у формі ієрогліфа «щасття». 1505–1566 рр.



Рис. 4. Табурет. 1662–1722 рр.



Рис. 5. Чашка з блюдцем із зображенням Розп'яття. 1740–1760 рр.



Рис. 6. Пензель із фарфоровою ручкою. 1573–1620 рр.



Рис. 7. Підставка для пензлів у формі гірського пасма. XVI ст.



Рис. 8. Подушка. 1127–1279 рр.

декорований посуд [12, 25–26]. Поширеним було нанесення на вироби, призначені для оснащення імператорського побуту, написів, які позначали або функцію предмета, або ж місце його розташування [12, 21]. Така практика, з одного боку, захищала імператорське майно, а з іншого — сприяла чіткому функціональному розподіленню предметів.

Зрозумівши, що стабільно високий попит на керамічну продукцію — чудове джерело поповнення державної казни, імператорський двір встановив безпосередній державний контроль над фарфоровим виробництвом. Таким чином, порцеляна починає виступати, окрім усього іншого, ще й у ролі стратегічно важливої для імперії сировини. За кордон китайський фарфор потрапляв не тільки як предмет торгівлі, але і як дипломатичний подарунок.

Використання фарфору для підтримки державного престижу і як засобу зміцнення позицій правлячої еліти можна продемонструвати на прикладі діяльності імператора Сюаньє (девiз правління Кансі (1662–1722 рр.)). Так, з ініціативи Сюаньє була створена серія живописних творів, присвячених шовкоткацтву та землеробству — ремеслам, з давніх часів пов'язаних із ритуалом. Тим самим Сюаньє підкреслював свою повагу та причетність до китайських традицій, прагнучи лояльно налаштувати до нової загарбницької влади якомога ширші верстви населення. За наказом імператора ці твори були видані у форматі

друкованих аркушів, що супроводжувалися вступним словом подяки та віршами, написаними ним власноруч. З масових графічних творів ці зображення, знову ж таки під протекторатом Сюаньє, перейшли на поверхню не менш масових фарфорових виробів, які за часів Цин сприймалися як ще один дієвий спосіб пропаганди офіційної ідеології [10, 328].

У мистецтві фарфору проявилась і підвищена увага цинської еліти до літературної китайської мови. Це пояснюється тим, що маньчжурські імператори в питанні концепції державної влади орієнтувалися на стародавню китайську традицію священномудрих правителів [7, 152]. Уже з періоду Кансі з'являються вироби, в декорі яких значну роль відіграють каліграфічні написи, почасти виконані в архаїчній манері як свідчення зв'язку з «сивою давниною». Іноді на посудинах вміщували цілі літературні твори, вкриваючи ієрогліфами усю поверхню. Культ писемного знаку позначився і на формотворенні цинського фарфору: популярними стають посудини у формі ієрогліфів доброзичливого значення. Такі вироби були своєрідними провідниками для послань правлячої еліти, яка використовувала будь-яку можливість підняти свій престиж, а писемний знак у Китаї завжди глибоко шанувався серед усіх верств населення.

Отже, порцеляна, що супроводжувала державні ритуали, повсякденне життя підданих Піднебесної та зовнішні відносини імперії (роль

дипломатичного подарунка), використовувалася як транслятор соціальних, політичних та культурних повідомлень правлячої еліти, що усвідомлювала значення збереження і водночас оновлення традицій для існування імперії.

Із перших кроків фарфор перетворився на бажаний товар як у межах імперії, так і за її кордонами. Контакти з іноземцями сприяли все більшому розширенню експортування порцеляни, що вплинуло і на керамічне виробництво іноземних держав, і на розвиток кераміки самого Китаю. Фарфорові вироби ставали не лише потужним експортером місцевих традицій та каталізатором розвитку іноземних керамічних виробництв, але й полем сприйняття та адаптування зовнішніх впливів.

Таким чином, китайська кераміка була тісно пов'язана з галуззю комерційного виробництва й стала міцною основою для плідного міжкультурного обміну (формування світової, загальноприйнятої традиції) і водночас каталізатором розвитку регіональних виробництв (формування специфічних, суто національних звичаїв), у тому числі й оновлення власної традиції фарфорового виробництва.

У цьому контексті варто згадати і про саму технологію виготовлення фарфору. Використання порцеляни елітою у церемоніальних і побутових цілях, а також виробництво фарфору для широкої, в тому числі й заможної публіки, яка слідувала за модою, та для іноземних споживачів, підштовхувала китайських керамістів до пошуків інновацій у галузі вдосконалення маси та глазури, формотворення та декору. Таким чином, фарфорове

виробництво сприяло технічному прогресу, а отже — науковому збагаченню імперії.

Таким чином, можемо зазначити, що фарфор у Китаї, не полишаючи сакралізованої царини ритуалу, широко побутував і у світському культурному просторі. Втілюючи багатівкову традицію та виступаючи її провідником, порцеляна створювала простір для новацій і художніх перетворень; сприймаючись водночас як освячений звичаєм вишуканий матеріал і матеріал поширений, масовий. Отже, мистецтво фарфору було пов'язане з державним ритуалом, стриманим традиційним життєвим укладом освіченої еліти, розкішним придворним життям, масовими смаками широких верств населення. Окрім того, китайська порцеляна перетворюється на привабливий товар, поступово розширюючи галузь свого впливу. Налагоджується широке експортне виробництво, орієнтоване на смаки замовників, що перетворює китайський фарфор на простір для культурного обміну та рецепції іноземних традицій. Порцеляна, пронизуючи товщу китайської історії, побутувала на перехресті ритуалу, мистецтва, повсякденного вжитку, політики та комерції. Вона визначила пріоритетні галузі свого функціонування, за межі яких у подальшому практично не виходила. Водночас незмінний інтерес до фарфору як у межах імперії, так і поза ними сприяв створенню умов для реалізації його культуротворчого потенціалу, що проявилось як у впливі на культуру іноземних держав (у тому числі й на розвиток керамічного мистецтва), так і в засвоєнні іноземного досвіду й оновленні, підтриманні життєздатності національної традиції.

## ДЖЕРЕЛА

1. Арапова Т. Роман Цао Сюэ-циня «Сон в красном тереме» как источник для изучения бытования фарфора в Китае XVIII в. / Т. Арапова // Пятая научная конференция «Общество и государство в Китае»: тезисы и доклады. — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1974. — Вып. 2. — С. 179–186.
2. Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. Завадская. — М.: Искусство, 1975. — 440 с.: ил.
3. Искусство Восточной Азии / [Г. Фар-Бекер, З. Хеземанн, М. Дунн и др.; пер. с нем. Ю. Бушуева, Г. Яшина, О. Цимбалова; науч. ред. В. Молотников]. — Потсдам: h. f. ullmann, 2007. — 740 с.: ил.
4. Малявин В. Китай в XVI–XVII веках. Традиция и культура / В. Малявин. — М.: Искусство, 1995. — 288 с.: ил.
5. Малявин В. Китайская цивилизация / В. Малявин. — М.: Астрель, 2000. — 531 с.: ил.
6. Малявин В. Мудрость китайского быта. Успех. Здоровье. Радость / В. Малявин. — М.: АСТ, Астрель. — 464 с.: ил.
7. Пан Т. Маньчжурские письменные памятники по истории и культуре империи Цин XVII–XVIII вв. / Т. Пан. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. — 228 с.
8. Яковлева И. Китайский фарфор эпохи поздней Цин (1796–1911) в системе национальной культуры / И. Яковлева // Горный журнал: Спецвыпуск. — М.: Руда и металлы, 2008. — С. 72–80.

9. Beattie K. A Study of a Ming Dynasty Ceramic Pillow [Electronic resource] / Kirstin Beattie // V&A Online Journal. Issue No. 4 Summer 2012. — Mode of access : <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/a-study-of-a-ming-dynasty-ceramic-pillow>. — Title from the screen.
10. Johnson David T. Narrative Themes on Kangxi Porcelains in the Taft Museum / David T. Johnson // *Chinese Ceramics: Selected articles from Orientations 1982–2003*. — Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. — P. 328–333.
11. 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.
12. Pierson S. From Object to Concept: Global Consumption and the Transformation of Ming Porcelain / Stacey Pierson. — Hong-Kong : University Press, 2013. — 252 p. : il.
13. Stuart J. Imperial Porcelain and Court Values / Jan Stuart // *Chinese Ceramics: Selected articles from Orientations 1982–2003*. — Hong Kong : Orientation Magazine Ltd, 2004. — P. 321–327.