

Людмила Вікторівна Бех,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОРЦЕЛЯНА В КУЛЬТУРІ КИТАЮ ДОБИ ЦИН: ПОШУК ШЛЯХІВ ООНВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена китайській порцеляні доби Цин (1644-1911). Аналізуються передумови формування нового художнього стилю китайської порцеляни зазначеного періоду та її роль в культурному та політичному житті імперії.

Ключові слова: *порцеляна, маньчжури, Цин, Європа, еkleктика, традиція, новації.*

The article is devoted to Chinese porcelain of Qing period (1644-1911). Analyzes the conditions of formation a new artistic style of Chinese porcelain of this period and its role in the cultural and political life of the empire.

Keywords: *porcelain, Manchu, Qing, Europe, eclectic, tradition, innovation.*

Порцеляна, яка довгий час була провідним видом декоративно-прикладного мистецтва Китаю, увібрала у 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. Окрім того, не варто забувати, що китайський фарфор мав надзвичайно важливе значення і для культурного поступу країн Європи. Разом з тим, проблема формування єдиного культурного простору сприяє посиленню інтересу до

співвідношення традиції та новацій, яке заявило про себе і в мистецтві порцеляни маньчжурського Китаю. Порцеляна часів династії Цин (1644-1912), пов'язана з державним ритуалом, зовнішньополітичними стосунками, придворним та міським побутом стає сферою важливих культурних перетворень, і дає можливість прослідкувати за процесом трансформації традиційної естетичної системи Китаю.

Мистецтву китайської порцеляни епохи Цин присвячена значна кількість наукових досліджень, в яких розглядаються ті, чи інші аспекти його розвитку. Так, у працях Вестфалена Е.Х. та Кречетової М.Н. [5], Арапової Т.Б. [1, 2], Avitabile G. [11] подається історія розвитку порцелянового виробництва, його художня еволюція, стилістичний аналіз пам'яток, загальна характеристика історичного тла. Проте, для нашого дослідження принципове значення мали робота Неглінської М.О. [7], присвячена проблемі цинського стилю в художньому металі періоду Кансі-Цяньлун (1662-1795), та стаття Яковлевої І.Г. [10], в якій автор дає стислий, але ґрунтовний аналіз цинської порцеляни 19 століття. Обидва дослідження торкаються важливої для нас проблеми співвідношення традиції та новацій в мистецтві доби Цин. Окрім того, окремо слід згадати публікації Яна Стюарта [13] та Девіда Джонсона [12], в яких дослідники приділяють певну увагу зв'язку мистецтва порцеляни з державною ідеологією. Автор спирався також на дослідження, які торкаються питань загальної історії, філософії, естетики та літератури Китаю [3, 4, 6, 8, 9]. Кожна із згаданих робіт, доповнюючи одна одну, створюють складну мозаїчну картину мистецтва цинської порцеляни, яка потребує подальшого осмислення та систематизації. Тож, автор вважає необхідним послідовно розглянути процес трансформації порцеляни Китаю 17–19 століть в широкому соціокультурному контексті, що дозволить окреслити ті нові ролі, які починає відігравати фарфор в умовах іноземного володарювання.

В результаті тривалих міжусобних воєн у 1644 році до влади в Китаї приходять маньчжури – розпочинається правління династії Цин, яке стає

одночасно і часом розквіту, і часом болючих пошуків, втрат та занепаду, як в житті імперії в цілому, так і в сфері мистецтва порцеляни. Віддаючи належне набагато вищому рівню культурного розвитку Піднебесної, прагнучи підкреслити легітимність наслідування влади і заручитися підтримкою китайського населення, цинські імператори значну увагу приділяли проблемі освоєння та збереження місцевих традицій. Маньчжури засвоюють китайську систему управління, місцеві звичаї та мову, і не дивлячись на те, що релігією правлячої еліти стає ламаїзм, в якості державної ідеології обирається конфуціанство.

Процес осягнення традиції потребував її систематизації, певних анатомічних втручань. Імперія на довгі роки занурилася у вивчення неосяжної маси рукописів, які стали основою для створення грандіозних енциклопедій, каталогів і своєрідних путівників по лабіринтах китайської традиції для чужоземних Синів Неба та їх вірнопідданих. Монументальні праці давали не лише загальну інформацію, чи історичну панораму певного явища, але своєрідні «рецепти» застосування досвіду попередніх поколінь. Так, у широковідомому творі «Слово про живопис із саду з гірчичне зернятко» поряд з історичним оглядом національних шкіл живопису, подаються рекомендації щодо зображення того чи іншого предмету, а також пояснюється його символічних підтекст. Таким чином, носії та опановувачі традиції виходять за межі живого тіла останньої, стаючи сторонніми спостерігачами, що сприяло консерватизму та поступовій стагнації. Отже, однією з важливих складових культури цинського Китаю стає орієнтація на «величне минуле», пов'язана з державним ритуалом і покликана підтримати престиж нової династії.

Порцелянове мистецтво озвалося на архаїзуючий заклик часу наслідуванням старих зразків. В першу чергу це стосувалося ритуально-церемоніальних виробів. Наслідуючи традиції попередньої династії Мін (1368-1644), вівтарні посудини, які використовувалися в храмах державного значення, зберігали архаїчні форми та регламентоване

забарвлення. Так, для вітваря Неба, Землі, Сонця та Місяця призначалися, відповідно, порцелянові вироби вкриті монохромними поливами блакитного, жовтого, червоного та білого кольорів [10, с. 77]. Окрім того, вироби жовтого кольору зайняли почесне місце при імператорському дворі, де вони використовувалися і в якості ритуального, і в якості офіційного палацового посуду. Жовтий колір здавна був символом землі і співвідносився з Центром, що сприяло запозиченню цього кольору і для позначення імператорської влади. Символічне навантаження жовтого кольору посилювалося і співзвуччям слів «жовтий» та «імператор» [13, с. 322].

Разом з тим, мода на архаїчні форми та типи декору була пов'язана з традицією колекціонування та милування антикварними речами. Представники заможних верств населення прагнули оточити себе вишуканими знаками «величного минулого». Підтвердженням того може слугувати роман Цао Сюециня «Сон в червоному теремі», який влучно називають енциклопедією китайського побуту 18 століття. На сторінках роману автор неодноразово згадує вироби з порцеляни, серед яких беззаперечно переважає опис старовинної порцеляни періодів Сун та Мін [2, с. 182-183]. Тому, поряд з новими техніками декорування зберігають свою актуальність класичні монохромні глазури, поліхромний розпис *уцай* та розпис кобальтом.

Розвитку консервативної лінії в мистецтві порцеляни доби Цин сприяли, як не дивно, і контакти з країнами Європи, адже 19 століття було часом колекційного буму та наукового інтересу європейців до китайської порцеляни. В цей час видаються перші мистецтвознавчі праці, присвячені фарфору Піднебесної, зростає попит на старовинні вироби, що спонукає китайських керамістів ретельніше вивчати власний спадок для створення переконливіших імітацій та підробок. Показово, що у багатьох англomовних виданнях кінця 19 – початку 20 століття, присвячених

китайській порцеляні, окремо розглядається проблема виявлення оригіналів та підробок.

Опановуючи досягнення китайської культури, маньчжурська влада особливу увагу приділяла писемності, яка мала фундаментальне значення для усієї імперії і як провідник традиції, і як консолідуючий фактор. Маньчжури не мали своєї сталої писемної традиції, остання була сформована штучно під тиском зовнішньополітичних факторів наприкінці 16 – початку 17 століть. Попри це, маньчжурський правлячий дім, бажаючи зберегти власну національну культуру, оголошує маньчжурську мову офіційною мовою імперії, знання якої було обов'язковим для усіх державних службовців. Однак, маньчжурська мова залишилася переважно мовою діловодства, в той час як китайська набувала все більшої популярності серед маньчжурської еліти [9, с. 121, 132]. Разом з тим, слід зазначити, що вже перші цинські імператори в питанні концепції державної влади орієнтувалися на стародавню китайську традицію священномудрих імператорів [9, с. 152], вони підтримували образ високоосвічених правителів, покровителів мистецтв та меценатів. Цинські імператори були чудовими знавцями китайської писемності, адже виступаючи в якості літераторів та вишуканих каліграфів, вони зверталися до класичних китайських літературних жанрів та перевірених тисячоліттями почерків.

Підвищена увага нової еліти до літературної китайської мови знайшла прояв і у мистецтві фарфору. Вже з періоду Кансі (1662-1722) з'являються вироби, в декорі яких значну роль відіграють каліграфічні написи, почасти виконані в архаїчній манері як свідчення зв'язку із «сивою давниною». Іноді на посудинах вміщували цілі літературні твори, вкриваючи ієрогліфами усю поверхню. Культ писемного знаку позначився і на формотворенні цинської порцеляни – 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 в Китаї завжди глибоко шанувався серед усіх верств населення. З одного боку, на профанному рівні, він сприймався як позначення успіху, адже оволодіння надзвичайно складною ієрогліфічною писемністю було шляхом до отримання посади та кар'єрного росту. Сам факт грамотності та освіченості, сам процес навчання був запорукою суспільної поваги та підвищення соціального статусу [4, с. 190-191]. З іншого боку, писемність була тісно пов'язана з комплексом філософсько-естетичних концепцій та поняттям «культури» в цілому. Так, широко відомо, що каліграфія була одним з провідних видів мистецтва у Китаї, яке вважалося природною формою вираження духовної досконалості [6, с. 217]. За словами В.Г. Білозерової: «[каліграфія] була стилеутворюючою сферою художньої практики. (...) Каліграфічне трактування пластичного руху є головною типологічною ознакою всього китайського мистецтва» [3].

Окрім того, поява написів на порцеляні була пов'язана із загальним процесом зближення різних видів мистецтва, який намітився в китайській культурі ще за часів правління династії Мін. В першу чергу нас цікавить зближення порцеляни з мистецтвом живопису, яке завжди було тісно пов'язане з каліграфією. Вже з періоду Кансі розпис на порцеляні знаходить все більше паралелей з живописними сувоями, достатньо точно дотримуючись традиційного в живописі розподілу на жанри «хуаняо», «женью» та «шаньшуй» [1, с. 90]. Переносячи на поверхню порцелянових виробів живописні композиції, майстри, враховуючи специфіку форм, ніби огортали шовковими сувоями прозорі стінки посудин. Разом з традиційними композиціями, серед яких в той чи інший період переважали пейзажі та зображення квітів і птахів, з живописних сувоїв на порцелянову поверхню перейшли і написи – незмінні супутники зображень. Майстри-керамісти, копіюючи живописні твори, намагалися передати усі нюанси оригіналу, «своїм виконанням змушуючи забути, що перед нами не картина видатного художника, який займається складними, суто

живописними проблемами, а робота майстра, що прикрашає фарфоровий виріб» [5, с. 19].

Подібна схильність до документально точної передачі живописного оригіналу стала можливою завдяки розвитку керамічних технологій. Майстри доби Цин вдосконалюють саму порцелянову масу, добиваючись особливої білизни фарфорової поверхні, на якій ще більш контрастно проступає розпис в нових гамах – так званій «зеленій», «рожевій» та «чорній родині», з'являються нові монохромні глазури ошатних яскравих кольорів, оновлюється й арсенал технічних прийомів. В цілому створюється розкішний декоративний стиль, який відповідав загальній атмосфері розкоші придворного життя нової династії.

Разом з тим, важливо підкреслити, що вплив живописних творів на мистецтво порцеляни не завжди був безпосереднім, тобто не вичерпувався лише копіюванням керамістами живописних зразків. Часто на фарфорових посудинах можна зустріти живописні медальйони обрамлені складним плетінням орнаменту, які відверто нагадують дбайливо розвішені на поверхні виробу сувої в шовковому монтуванні. Окрім того, відповідаючи загальній тенденції до демократизації мистецтва, у сфері живопису з'являється більш камерна та доступна широкому загалу форма – альбомні аркуші, що позначається у мистецтві порцеляни тяжінням до розчленування поверхні виробу на окремі площини, зображення в яких поєднані одним сюжетом, або темою.

Доволі часто з'єднувальною ланкою між порцеляновими виробами та класичним живописом ставали твори графіки. Так, наприклад, на замовлення імператора Сюаньє (девіз правління Кансі) була створена серія живописних творів, присвячених шовкоткацтву та землеробству – заняттям, які з давніх часів були пов'язані з ритуалом. Тим самим, Сюаньє підкреслював свою повагу та причетність до китайських традицій, прагнучи лояльно налаштувати до нової влади якомога ширші верстви населення. За наказом імператора ці твори були видані у форматі

друкованих аркушів, які супроводжувалися його власноруч написаним вступним словом подяки та віршами. З масових графічних творів ці зображення, знову ж таки під протекторатом імператора, перейшли на поверхню не менш масових порцелянових виробів, які за часів Цин сприймалися як ще один вірний спосіб пропаганди офіційної ідеології [12, с. 328].

Масовий характер китайської порцеляни перетворив її на сприятливе середовище для змішання професійного та народного компонентів. Відомо, що важливим джерелом для розпису порцелянових виробів були лубочні картини *няньхуа*, які впливали і на загальне трактування малюнку, і на кольорове рішення, і стали, між іншим, основою для проникнення в мистецтво порцеляни театральної теми. Окрім того, важливим є той факт, що вироби приватних майстерень впливали на естетику продукції, яка виготовлялася на замовлення імператорського двору [10, с. 75]. Ці тенденції посилювалися після руйнування державних майстерень в результаті Тайпінського повстання, під час якого загинула більша частина керамістів Цзиндечженю. Таким чином, до державних замовлень активно долучали приватних майстрів, творче становлення яких відбувалося поза межами сталих традицій державних майстерень, і які привнесли в мистецтво порцеляни новий, більш вільний та еkleктичний стиль [11, с. 14].

Порцелянове мистецтво епохи Цин у відповідності до загальних тенденцій перетворюється у своєрідну енциклопедію класичних технік, мотивів та форм, які, однак, доволіно комбінуються в залежності від потреб та смаків нової влади. Порцеляна, яка супроводжувала державні ритуали, повсякденне життя підданих Піднебесної та зовнішні відносини імперії (виступаючи в якості дипломатичних подарунків), використовувалася як транслятор соціальних, політичних та культурних повідомлень правлячої еліти, яка усвідомлювала значення збереження традицій для існування імперії. Проте, слід пам'ятати, що китайська багатовікова спадщина трактувалася по-новому, проходячи крізь призму

пильного, але чужого ока. Тож, традиція була не лише консолідуючою силою в житті багатомільйонної імперії, але й необхідним і незмінним базисом для культурних новацій, які за часів династії Цин були пов'язані з проникненням та засвоєнням іноземних впливів.

Звертаючись до чужоземної складової китайської культури доби Цин, ми, пам'ятаючи про вплив культури Східного Туркестану та Тибету, детально зупинимось лише на розгляді європейського компоненту, який мав принципове значення для перетворень в сфері художнього життя Піднебесної і порцеляни зокрема.

Ставлення маньчжурського правлячого дому до європейців та надбань Західної культури носило двоїстий характер. З одного боку ми зустрічаємо сповнену ентузіазмом гостинність. До імператорського двору запрошуються вчені та художники, які сприяли впровадженню європейських технологій та створенню нового художнього стилю. Так, достатньо згадати славнозвісного Джузеппе Кастільоне, який творив під ім'ям Лан Шинін, сплавляючи під своїм пензлем досягнення європейського та китайського живопису. За його ж ескізами зводилися споруди у рокайльному стилі в резиденції Юаньмінюань. Разом з тим, діяльні єзуїти без перешкод розгорнули широку пропаганду, наворачтаючи до християнства підданих Піднебесної. А з іншого боку, спостерігається тенденція до гордовитого відсторонення від «рудих дияволів», представників цивілізації, яка мала сплачувати Китаю, як і інші варвари, данину. Показово, що імператор Інчжень (дивіз правління Юнчжен (1722-1735)) закриває іноземні факторії та християнські церкви, а його наступник Хунлі (девіз правління Цяньлун (1736-1795)), активно співпрацюючи з європейцями (саме під час його правління на території резиденції Юаньмінюань з'являються фонтани та споруди європейського вигляду), під кінець правління самовпевнено та зневажливо заявив, що Піднебесна не потребує жодних іноземних товарів, адже і так має абсолютно все [8, с. 188-189]. З чим пов'язана така непостійність? Дослідник китайських

емалей М.О. Неглінська відмічає, що інтерес маньчжурських імператорів до Європи мав практичне значення, оскільки перші, прагнучи підкреслити законність престолонаслідування і приналежність до китайської культури, представляли європейські здобутки як інтелектуальну данину Цинській імперії, а відтак як власний внесок в оновлення тисячолітньої китайської традиції [7, с. 34-36]. Окрім того, не слід забувати, що торгівля з європейцями була дуже вигідною для Китаю, з якого до Європи відходили вщент наповнені екзотичними товарами кораблі. Порцеляна, шовк, лаки – це далеко не повний список товарів, яких жадали європейці. А що вони могли запропонувати натомість, допоки в око їм не впав опіум? Лише срібну монету, яка підтримувала економіку Китаю. Таким чином, вибірковий підхід у ставленні до європейців та їх культури пояснюється тим, що останні цікавили маньчжурів не самі по собі, а як джерело поповнення казни та оновлення традиції, що знайшло своє відображення і у мистецтві порцеляни.

Детальніше зупинимося на такому явищі як експортна порцеляна, нерозривно пов'язаному зі сферою комерції. Порцеляна з давніх часів сприймалася в Китаї як важливий для поповнення державної казни експортний товар, проте ще ніколи виробництво фарфору на продаж не досягало таких масштабів як за правління маньчжурів. Звичайно, Європа була не єдиним ринком збуту «білого золота», але беззаперечно одним із найбільш значущих. Порцелянова лихоманка, що охопила європейські країни, стала поштовхом не лише для перетворень західної, але й китайської художньої культури, зокрема традиційних видів декоративно-прикладного мистецтва.

Європейські замовники надсилали зразки форм та мотивів розпису фарфорових виробів, які сумлінно відтворювалися китайськими керамістами, що сприяло появі в китайській порцеляні, призначеній для внутрішнього ринку, нових форм, елементів європейських орнаментів, технічних прийомів тощо. Проте, проникнення і вкорінення європейських

впливів не було виключно стихійним явищем, воно свідомо підтримувалося маньчжурським правлячим домом. Слід пам'ятати, що порцелянове виробництво знаходилося під безпосереднім наглядом імператорів, чії смаки визначали шляхи його розвитку. Так, наприклад, з емальєрного мистецтва, що мало європейське походження і підтримувалося маньчжурами, керамістами був запозичений розпис емаллями. Це нововведення суттєво спрощувало та прискорювало процес виробництва, роблячи порцелянові вироби більш доступними та масовими. Нові яскраві, насичені емалеві фарби, які поміж іншим давали можливість детальніше проробляти малюнок, виписуючи найдрібніші деталі, докорінно змінили зовнішній вигляд традиційного китайського фарфору. Проте, саме порцеляна була головним провідником іноземних впливів, і, між іншим, одним з головних скарбів, що як магнітом притягував до Піднебесної європейських пілігримів.

У порцеляні цинського періоду на базі плідного поєднання місцевих традиційних та новітніх, запозичених ззовні, форм відбувається становлення нового еклектичного стилю, який стає характерною ознакою часу. Еклектика була вірним способом оновлення традиції, а відтак і важливою складовою творення міфу нової династії. Таким чином, ми можемо говорити про виключну роль порцеляни доби Цин як одного із важелів ідеологічної пропаганди, і як однієї з експериментальних лабораторій, на базі якої відбувалося доленосне перетворення багатовікової традиції, результатом поступу якої було і саме порцелянове мистецтво.

Використані джерела

1. Арапова Т.Б. Основные тенденции развития фарфорового производства в Китае периода Канси / Т.Б. Арапова // IV научная конференция

- «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. Выпуск I. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1973. – с. 87-97.
2. Арапова Т.Б. Роман Цао Сюэ-цин «Сон в красном тереме» как источник для изучения бытования фарфора в Китае XVIII в. / Т.Б. Арапова // V научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. Выпуск II. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1974. – с. 179-186.
 3. Белозёрова В.Г. Эстетика каллиграфии [Электронный ресурс] / Белозёрова В.Г. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/Эстетика_каллиграфии. – Название с экрана.
 4. Васильев Л.С. Культы, традиции, религии в Китае / Л.С. Васильев. – М.: Восточная литература РАН, 2001. – 488 с.
 5. Вестфален Э.Х., Кречетова М.Н. Китайский фарфор / М.Н. Кречетова, Э.Х. Вестфален. – Л.: Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 86 с.: ил.
 6. Мартынов А.С. Традиции и политика в период Цяньлун / А.С. Мартынов // Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1982. – с. 207-230.
 7. Неглинская М.А. Цинский стиль в китайском художественном металле и эмалях периода трех великих правлений (1662-1795): традиция и новации: автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра искусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразит., декор.-прикл. искусство и архитектура» / Неглинская Марина Александровна; Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств. – М., 2007. – 52 с.
 8. История Китая с древнейших времен до наших дней / [М.В. Крюков, Л.С. Переломов, Э.П. Стужина]; ответств. ред. Л.В. Симоновская, М.Ф. Юрьев. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1974. – 536 с.

9. Пан Т.А. Маньчжурские письменные памятники по истории и культуре империи Цин XVII-XVIII вв. / Т.А. Пан. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – 228 с.
10. Яковлева И.Г. Китайский фарфор эпохи поздней Цин (1796-1911) в системе национальной культуры / И.Г. Яковлева // Горный журнал. Спецвыпуск. – М.: Руда и металлы, 2008. – с. 64–71
11. Avitabile G. Vom Schatz der Drachen. Chinesisches Porzellan des 19. Und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Weishaupt (Frome the Dragon's Treasure. Chinese Porcelain from the 19th and 20th centuries in the Weishaupt Collection) / Gunhild Avitabile. – London: Bamboo Publishing, 1987. – 168 p.: il
12. 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
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