ЛИ ТУНСИНЬ

Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова
e-mail: litongxin1989@163.com

LI TONGXIN

Graduate student in the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov
e-mail: litongxin1989@163.com

ИССЛЕДОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО ЗНАЧЕНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ ФАРФОРА В ЭПОХУ МИН (1368–1644 гг.)

RESEARCH OF THE CULTURAL SIGNIFICANCE AND AESTHETIC VALUE OF CHINESE PORCELAIN IN THE ERA OF MIN (1368–1644)

Непрерывный прогресс технологии изготовления фарфора в эпоху Мин стимулировал развитие керамического производства в мире и способствовал распространению прикладных изобразительных искусств со времен Великих географических открытий. Значительный вклад в мировую историю культуры и искусства был внесен технологиями фарфорового производства.

The continuous progress of porcelain manufacturing technology in the Ming era stimulated the development of ceramic production in the world, and the continuous improvement of porcelain art in the Ming era promoted the rise of applied fine arts in the times after the Great Geographical Discoveries. Significant contributions have been made by porcelain production and art to the history of culture and the arts of all mankind.

Ключевые слова: фарфор, Китай, династия Мин, культурные ценности, эстетика, технический прогресс, скульптурное украшение, отверстие печи, отличия, политика самоизоляции, кон-

фуцианство, восточный деспотизм, интеллектуальные традиции, единство противоположностей.
Keywords: china, China, Ming dynasty, cultural values, aesthetics, technical progress, sculptural decoration, furnace hole, differences, self-isolation policy, Confucianism, eastern despotism, intellectual traditions, unity of opposites.

История китайского фарфора неразрывно связана со стремлением к совершенству. Не будь его, керамика, изобретённая ещё в эпоху неолита, вряд ли превратилась бы в тончайшее, полупрозрачное чудо, настолько восхитившее мир, что на западе его часто называют Чина по месту происхождения. Уточённые фарфоровые изделия по праву считают вершиной декоративно-прикладного искусства Поднебесной [1, с. 1].

Шань Цзисян, бывший начальник
Дворца-Музея-Академии
в Запретном городе Китая

Фарфор — одно из самых замечательных художественных достижений искусства Китая, ставшее образцом для творчества в других странах. Поэтически, когда речь идет об оценке художественного наследия феномена, говорят, что фарфор должен быть голубым, как небо, звонким, как гонг, прозрачным, как стекло, и тонким, как бумага. Этим высоким критериям полностью отвечали фарфоровые изделия эпохи Мин. Высочайшая художественная ценность проявляется, прежде всего, в удивительном сочетании технического совершенства фарфоровой массы, отточенной многими поколениями мастеров безукоризненности формы и совершенной красоты декора и изобразительного украшения.

Эпоха Мин охватывает около трехсот лет, начиная с 1368 года и заканчивая 1644 годом, и представляет собой один из важнейших этапов развития китайского фарфорового искусства. Изготовленные в данный период фарфоровые изделия, опиравшиеся на отточенную мастерскую технику и чудесное изобразительное эстетическое ощущение, являются шедеврами с особой культурной ценностью в истории искусств. К сожалению, в искусствоведческой сфере постсоветского времени фарфоровое искусство эпохи Мин относительно мало изучено. Вместе с тем, фарфоровые изделия как произведения китайского искусства известны уже не

одно столетие и высоко ценятся учеными всего мира. В данной работе автор намерен провести всесторонний анализ с точки зрения культурного достояния, эстетической ценности и художественного содержания.

Монгольское владычество в Китае под флагом династии Юань (1351 г. – 1368 г.) не было долгосрочным. По окончании монгольско-юаньского господства новая династия, под названием Мин, была провозглашена императором Хун У в 1368 г. с «великой миссией» вернуть Китай на путь восстановления и укрепления традиций феодального строя времени Тан и Сун. В частности, это выявилось в стремлении императора Хун У поднять развитие придворного искусства, создать дворец императора, как было в эпоху всестороннего процветания древнекитайской цивилизации Тан, с целью сосредоточения «веры в собственную культуру и традицию» и «мягких» сил империи [2, с. 17]. Собирая ко двору лучших художников, император Хун У одновременно обратил большое внимание на развитие художественных ремесел. Великий императорский секретариат (ВИС) по инициативе императора-основателя династии Мин издал приказ, относящийся к проектированию и производству фарфоровых изделий, которые позднее были сконцентрированы в районе Цзиндэчжене, в провинции Цзян-си. Национализация и государственная монополия в фарфоровом производстве сопровождалась изучением ресурсов по проектированию и технологии производства фарфора, установлению государственных планов на изготовление фарфоровых изделий и дворцовых заказов и мн. др.

Общий характер нововведений в области фарфорового искусства в эпоху Мин основывался на общественной интеграции процессе проектирования и производства. Это отличалось от других династий нового периода древней истории (с династии Сун до середины династии Цин). Интеграция, или так называемое «единство», было исторически неизбежно и соответствовало динамике развития и повышения уровня производительности. Централизация власти в ее наиболее ярком виде была доведена до вершины в период средневекового Китая в эпоху Мин, основой которого стало развитие сельскохозяйственного производства.

По приказу Великого Императорского Секретариата проектирование и производство фарфора было сосредоточено в центре, который стал именоваться столицей фарфора, округа Цзиндэчжэнь с непосредственно подчиненным ВИС учреждением единого органа по управлению фарфорового дела. Изобразительное и декоративное оформление

фарфора в это время было полностью созвучно эстетическим вкусам императоров и высших слоев интеллигенции с предпочтением «непёстрости». Изготовленный в эпоху Мин фарфор имел бело-синий цвет, и по этой причине, в наши дни эти фарфоровые изделия называются фарфором Цинхуа эпохи Мин — бело-синий фарфор. Отличаясь от фарфора с подобным окрасом во время Юань, фарфор Цинхуа эпохи Мин стал более сбалансированным и скромным с некоторым затенением яркости синего блеска и упрощением избыточно-усложненных узоров. Придворная элита эпохи Мин считала, что декор разноцветными красками и изобилующий деталями надо считать варварством, и в эстетическом отношении фарфор Цинхуа эпохи Мин характеризуется понятием школы «восточного минимализма».

Кроме выше отмеченного фарфора «минимализма» эпохи Мин, также весьма много было изготовлено фарфора Доцай (сочетание Цинхуа с отчасти яркими цветами, чаще всего с красным, желтым, зеленым, фиолетовым и мн. др.) Данный вид фарфора часто встречался в качестве интеллектуальных игрушек, которые можно держать и вертеть в руках для поддержания душевного покоя или вдохновения в творческом процессе.

С XV в. мастера начали использовать, наряду с кобальтом, красную краску, а с XVI в. наступила эра полихромной росписи, сочетающая подглазурный кобальт и яркие эмалевые цвета. Сложнейшая технология двойного обжига включала нанесение кобальтовой краски, высокотемпературный обжиг, наложение надглазурных красок — эмалей желтого, зеленого, фиолетового и красного цветов — и повторный обжиг.

Фарфор Доцай в середине эпохи Мин стал основой фарфора Уцай (пятицветный фарфор), который отличался роскошными цветами. Однако данный вид фарфора не был распространенным по масштабности производства. В основном, он выполнялся под заказ императорской семьи, влиятельных сановников или других знаменитых политических фигур или деятелей культуры.

Формы фарфора, кроме традиционных, создавались исключительно с одобрения Управления, и в эпоху Мин возник ряд «специфических» «творческих» образов с «индивидуальным дизайном», которые в дальнейшем тиражировались в производстве, к примеру, чашка «Press-hand», плоская амфора, ваза «небесной сферы», винная чара с петухами, «драконовая чара», квадратная пиала, квадратная многоугольная кружка, ваза «тыква-горлянка» и др.

Подлинное восхищение вызывает многообразие тематики росписи. Основными мотивами считались цветы и различные животные — рыбы, лани, драконы, львы, олени. Мастера росписи использовали при создании композиций изображения людей, детей. Все рисунки имели благожелательный смысл и были глубоко символичными. Так, пионы означали пожелание богатства и процветания, лотос означал благородство, дракон олицетворял власть и силу, аисты — долголетие. Изображение играющих малышей несло пожелание многочисленных, образованных сыновей.

По мере технического прогресса, образы изобразительного украшения фарфора также развились до нового уровня, декорирование стало основной манерой изобразительного украшения. В ранний период Мин главной изобразительной частью на фарфоре была «живопись идей» в относительно свободном стиле с ярким характером потока создания, а с середины династии Мин мастера уже начали переформировывать картинку в более реалистическом стиле.

Характер фарфорового искусства в эпоху Мин заключаются в следующем.

Основными формами фарфора были безыскусственные, простые и старинные, отвечающие эстетике традиционной китайской культуры, основанной на учении конфуцианства и Даосизма.

«Тело» фарфорового изделия было весьма массивным по сравнению с последующей династией Цин.

Фарфор Цинхуа в ранний период Мин отличается сияющим окрасом, в средний период Мин — особым роскошеством, а в поздний период Мин — в весьма утонченном едином колорите.

Самым выразительным характером глазурованного покрытия фарфора является проявление «сочного» и «влажного» бирюзово-голубого оттенка.

Декор в первую половину эпохи характеризуется понятием «живописи идей» (символичности). Живопись в более реалистичном стиле на фарфоре появляется не ранее середины эпохи.

До императора Чжу Ди, на днище сосуда с внешней стороны резной и выпуклой надписи не было, а со времени его правления были установлены «девизы царствования» в качестве стандартной надписи. Клеймо в позднем периоде видоизменилось, исчез двойной круг, характерный для ранней династии, остались только каллиграфические знаки.

Фарфоровые фабрики (мастерские-заводы) в районе Цзидэчжэнь эпохи Мин, существуют до настоящего времени и по-прежнему считаются столицей китайского фарфора. При Минской власти были созданы многие другие известные гончарные центры, к примеру, Юнлэяо, выпускавший знаменитые фарфоровые изделия изумрудно-зеленого, красного цветов, Сюаньдэяо — изделия Чэнхуаяо и Цзяцзинъяо, известные своими изяществом и цветами. Эти предметы главным образом применялись при церемонии поклонения. Во времена династии Мин возникли центры Шиваньяо, их называли и Гуанцзюнь. Это были небольших размеров мастерские, где создавались предметы прикладного искусства, статуэтки различных животных и людей. Можно охарактеризовать их как проявление художественного реализма древних времен.

Несмотря на контроль и государственную монополию на фарфоровое производство, по мере возникновения и развития ростков капитализма в Китае в эпоху Мин существенно увеличилось количество маломасштабных частновладельческих печей для обжига фарфора. К сожалению, технология обжига фарфоровых изделий в древности была категорически засекречена властями, и использование декоративных орнаментов было строго ограничено для общедоступного потребления, поэтому художественные особенности фарфоровых изделий государственного производства и частных мастерских в эпоху Мин существенно различаются между собой.

Фарфоровое искусство являлось одним из важных видов культуры «добродетельного» (интеллектуального) сообщества, стремящейся к демонстрации идей и совершенству духовной жизни, в синосфере (китайский мир). После столетнего господства монгольской династии Юань над китайским народом добродетельное (интеллектуальное) сообщество с собственными манерами культурной жизни клонилось к упаду. Плюс к этому, централизация власти и абсолютизм в ранний период Мин перешли на новый уровень. Склонности и особые предпочтения правителей, прежде всего, сильно повлияли на форму фарфоровых изделий.

Таким образом, эпоха Мин представляла собой важный переход с традиционной «добродетельной» эстетики (文人审美) к «автократической» и «простонародной» (皇权审美及世俗审美) в контексте истории искусств. «Добродетельная» эстетика занимала доминирующее положение с решающим характером в разновидных искусствах с эпохи Хань по эпоху Сун. Что такое «добродетельная» эстетика? Автор пытается дать более четкое объяснение данному определению: интеллектуаль-

ное сообщество во главе с «добродетелями», с уклоном, демонстрирующим идеи при помощи разнообразия носителей культуры и искусства, являлось ядром и опорой китайской культуры. Данная «эксклюзивная» и «элитарная» эстетика имеет стремление к старинной простоте, минималистичной изящности и культурной коннотации без модных предпочтений властей или народных масс, и добродетельную эстетику можно охарактеризовать как «не от мира сего».

В этом отношении важнее всего два понятия.

«Жэнь» (仁), (можно приблизительно перевести как «гуманность» «человечность» или «человеколюбие»). Этот принцип можно сформулировать следующим образом: «Не делай другим того, чего не желаешь себе, и помогай им достичь того, чего хотел бы достичь сам». Или в другом переводе: относись к людям так, как ты хотел бы, чтобы они относились к тебе». Конфуций считал, что человеколюбие — это «почтительность, обходительность, правдивость, сметливость, доброта. Если человек почтителен, то его не презирают. Если человек обходителен, то его поддерживают. Если человек правдив, то ему доверяют. Если человек сметлив, он добивается успехов. Если человек добр, он может использовать других» [3, с. 5].

«Ли» (礼), с значением соблюдения ритуала (обрядов, порядка, традиций). Это сводится к тому, что человек должен четко следовать нормам, предписываемым ему обществом, соблюдать все правила, без чего, с точки зрения Конфуция, нормальное функционирование общества было невозможно.

Т.е. в долгое время в Китае, в культурных кругах интеллигенции, соблюдение принципов «жэнь» и «ли» было важнее, чем быть в полном согласии с самодержавием (императорской властью) и вкусами народных масс. Эпоха Мин находилась на границе между двумя образами эстетического восприятия, и фарфоровое искусство являлось одним из ключевых воплощений и доказательств данного значительного перехода в истории искусств Китая.

Примечания:

1. Доклад с выступлением Шань Цзисян перед ежегодным совещанием-форумом по литературе и искусству по объединенной инициативе Рабочего отдела пропаганды и агитации при ЦК КПК, Отдела по делам Единого фронта при ЦК КПК и Министерства культуры КНР, дек. 2014 г.

2. Лю Сяобо, «Феномен (запись) периода всестороннего процветания династии Тан», 2012.

3. «Великое учение (Да сюэ)» из «Четверокнижия» при «Конфуцианском каноне» (Сбор классических трудов учения великих учителей Конфуция и Мэнцзы).

Список литературы:

1. *У Чжэньцзин, Синь Анчжао*. История китайского фарфора. — Пекин, 1997. — С. 59–60.

2. *Лю Сяолин*. Китайская эстетика в контексте фарфорового искусства. — Пекин, 2010. — С. 102–103.

3. *Цинь Вэй*. История керамики и фарфора. — Пекин, 1999. — С. 244–245.

4. Редакционный коллектив Комиссии по делам древних памятников культуры при Управлении по охране культурного наследия г. Шанхай; Иллюстрированная энциклопедия по истории изобразительного искусства Китая. — Шанхай, 2015. — С. 171–172.