

# ПРЕДИСЛОВИЕ





В 2004 году в своей книге «Чжэншо Цин чао ши эр ди» («Двенадцать императоров эпохи Цин») на титульном листе я написал: «История — это зеркало, но также это искусство. В ней можно увидеть себя и ей можно любоваться». Не так давно мой друг Янь Чжунъи сказал: «Любая наука в своем пределе — это философия и искусство». Философия исследует закономерности, искусство стремится к истинному, добром и прекрасному. Научные исследования в поиске закономерностей одновременно ищут истину, добро и красоту, приближаясь к наивысшей ступени развития науки.

Поэтому эта книга начинается с рассказа о предназначении императорской керамики.

## ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ КЕРАМИКИ

В 2010–2012 годах я написал трехтомный труд «Да Гугун» («Великий императорский дворец») и прочитал 66 лекций на ту же тему в передаче Центрального телевидения «Байцзя цзянтань» («Трибуна ста школ»). Мною был затронут и такой очень важный элемент дворцовой культуры, как императорские мастерские и фарфор. Императорские мастерские располагали средствами из государственной казны и всеми ресурсами Поднебесной<sup>1</sup>, в них работали искуснейшие умельцы и мудрейшие ученые со всей страны, которые создали бесчисленное множество абсолютных шедевров фарфорового искусства исключительно для императорского двора в знак высочайшей власти правящей семьи и ее недосягаемого статуса. Фарфор использовали как дипломатический дар, им торговали, в нем воплотились дипломатические традиции щедрости и уважения, свойственные духу традиционной китайской культуры. Традиции императорской керамики продолжались со сменой династий, ее произведения распространялись всевозможными способами и стали нашим общим национальным достоянием, культурным наследием, более того, достоянием всей мировой культуры, жемчужинами мирового искусства. Поэтому я обратил свое внимание на императорские керамические мастерские и производившуюся в них керамику.

В 2014 году по приглашению «Научного форума по керамике Тан Ина» в Цзин-дэчжэне я принял участие в мероприятиях, посвященных «Дню нематериального

<sup>1</sup> Понятие «Поднебесная» традиционно используется в публицистической, художественной и разговорной речи для обозначения Китая. Связано с культом Неба — верховной сакральной сущности в Древнем Китае. — Примеч. ред.



культурного наследия», наблюдал за церемонией зажжения огня в старинной печи для обжига, причисленной к национальным сокровищам Китая, осматривал руины императорских керамических мастерских эпох Мин и Цин в Чжушане. Императорские керамические мастерские и керамика вновь потрясли меня. В 2015 году я, будучи гостем «Научного форума и церемонии открытия памятника Тун Биню», при виде статуи духа-покровителя гончаров Тун Биня, возвышающейся над площадью в музейном комплексе «Цзиндэчжэнъ», ощутил душевный трепет и почтительное благоговение. Во мне родилось сильнейшее желание написать труд, который стал бы гимном великому духу мастеров, его правдивой летописью.

Для этого я изучил исторические трактаты, архивные документы, описания провинций и уездов, сочинения и заметки, новые научные труды, статьи в периодических изданиях, собрания академических библиотек; обследовал развалины древних мастерских, музейные фонды, археологические находки; ездил в Гаолин, знакомился с технологией производства, встречался с художниками; участвовал в церемонии зажжения огня в старинной гончарной печи и запуске производства в ней; лично увидел все 72 этапа производственного процесса изготовления фарфора. Я ощутил всю глубину и многогранность культуры императорской керамики, прикоснулся к истине, добру и красоте фарфорового искусства.

Просматривая указатели литературы, я необычайно удивился! Об императорской керамике и керамике вообще писали Цзян Ци в эпоху Сун в «Тао цзи» («Записки о керамике»), Ван Цзунму в эпоху Мин в «Тао шу» («Книга о керамике»), Чжу Янь в эпоху Цин в «Тао шо» («Трактат о керамике»), Лань Пу в «Цзиндэчжэнъ тао лу» («Записи о керамике Цзиндэчжэнъ») и Тан Ин в «Таое тушо» («Иллюстрированное описание керамического дела») также в эпоху Цин и другие авторы, которые восполнили лакуны, оставленные их достойными предшественниками; однако на фоне огромного множества древних трактатов число этих книг до прискорбия ничтожно! В собрание «Сы ку цюань шу» («Собрание книг по четырем разделам») вошло 79 309 томов (цзюаней) 3 461 вида книг «Сы ку цюань шу цзуму. Чубань шомин» («Пояснение от издательства к “Указателю собрания книг по четырем разделам”»), но произведений, посвященных императорским керамическим мастерским или керамике, все равно недостаточно. Значение императорских керамических мастерских и керамики огромно, они пользовались необычайно широким влиянием, а трудов о них мало. Сколь это прискорбно, как жаль, что так сложилось! Бесполезно требовать большего в этой ситуации, и на то есть свои исторические причины.

Почитание пути (*дао*, 道)<sup>2</sup> и пренебрежение инструментарием (*ци*, 器), внимание к принципам (*ли*, 理) в ущерб технологиям (*цзи*, 技) — уязвимое место

<sup>2</sup> Дао-путь — одна из важнейших категорий китайской философии. — Примеч. ред.



традиционной китайской культуры. Почему в Новое время Китай оказался отсталой страной, жертвой чужой агрессии, почему терял свою территорию, выплачивал контрибуции, терпел унижения? Одной из причин этого стали почитание добродетели и пренебрежение материальным, внимание к принципам в ущерб технологиям, одностороннее пренебрежительное представление об «инструментариях» как о «пустячных забавах», «хитроумных фокусах», невнимание к роли науки и техники, в чем-то спустя многие столетия до сих пор сохранившееся. Говорится ли о прошлом, настоящем или будущем, мы, китайцы, должны уделять внимание как «дао-пути», так и «технике» (*шу*, 术), как «принципам», так и «инструментариям»; почитать как знания, так и действия, как ученых, так и рабочих.

Оглядываясь назад, я вижу, что императорские керамические мастерские и керамика в том или ином виде всегда присутствовали в моих научных исследованиях. Мастерские Цзяньяо и Дэхуяо в провинции Фуцзянь, Лунцюаньяо и Дэциньяо в провинции Чжэцзян, Цзюньяо в провинции Хэнань, Бошаньяо в Шаньдуне, ЧАОЧЖОУЯО в Гандуне, Чжунхэяо в Гуанси, Ляояньяо в Ляонине и многие другие, а также большое количество археологических находок из керамики — со всем этим я периодически сталкивался. Что предопределило мой выбор?

Во-первых, фарфор стал величайшим символом китайской культуры. Это одно из выдающихся изобретений в нашей истории, наш неоценимый вклад в мировую цивилизацию. По-английски «Китай» и «фарфор» даже обозначаются одним словом — “China”. Почему так? Столица фарфора, город Цзиндэчжэн, в древности звался Чаннаньчжэн. По легенде, когда фарфор стали продавать в другие страны, иностранцы, не зная название этой утвари, стали называть ее по месту происхождения и произносили «Чаннаньчжэн» как “china”. Поэтому слово “china” якобы стало обозначать в английском не только фарфор, но и весь Китай. Чтобы понять и узнать China с большой буквы (то есть Китай), необходимо понять и узнать china с маленькой буквы (то есть фарфор). То, что название прекрасных предметов — изделий из фарфора — в английском языке превратилось в название нашей страны, — честь для фарфора и повод для нашей гордости.

Во-вторых, императорская керамика, то есть керамика императорских керамических мастерских, — важный носитель дворцовой культуры. Она была продуктом монархической эпохи, и государственная мощь послужила той основой, на которой пышно расцвела культура фарфора. Императорская керамика подчеркивала величие императорского дворца, и именно там проявлялось ее собственное великолепие. Поэтому для глубокого понимания исторической культуры Китая, особенно ее ядра — дворцовой культуры, — необходимо понимать культуру императорской керамики.



В-третьих, императорская керамика родилась в Цзиндэчжэне. В эпоху Сун «шесть знаменитых керамических мастерских», «восемь знаменитых традиций обжига»<sup>3</sup> и другие производили множество фарфоровых изделий, не уступающих друг другу своим качеством; немало этих изделий поставлялось в императорский дворец и государственные учреждения на местах. В первый год правления под девизом Цзиндэ<sup>4</sup> (1004) городу Фулянчжэню, где производился фарфор цинбай (青白) с бело-голубой глазурью, даровали имя Цзиндэ, что стало началом его истории. Впоследствии, когда наступил расцвет цзиндэчжэнских изделий, Цзиндэчжэнь превратился в столицу фарфора.

Императорские керамические мастерские и фарфор — это дань истории, квинтэссенция культуры, дар человечеству, в них заключено особое понимание жизни. Все это заставило меня углубиться в исследование исторической культуры императорской керамики, приступить к описанию и изложению ее животрепещущей истории.

Так я решил написать книгу «Тысячелетие императорской керамики», в которой освещались бы история фарфора, связанные с ним личности, события, регламенты, технологии, предметы, культура, искусство, жизнь, его влияние; книгу, в которой раскрывалась бы традиционная культура Китая и передавалась бы дух его выдающихся мастеров; книгу, в которой я мог бы поделиться своими знаниями и размышлениями.

## ЗАМЫСЕЛ ИССЛЕДОВАНИЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ КЕРАМИКИ

Цзиндэчжэнь получил свое имя по девизу правления Цзиндэ императора Чжэньцзуна эпохи Северной Сун (1004–1007). Некоторые скажут, что император даровал имя не только Цзиндэчжэню, но и Шаосину. И это действительно так: в первый день первого месяца первого года под девизом правления Шаосин (1131) «император был в Юэчжоу, во главе своих чиновников совершил поклонение императорам [Янь-ди и Хуан-ди], не принимал поздравления во дворце. Повелел изменить

<sup>3</sup> «Шесть знаменитых керамических мастерских»: Чайяо, Жуюа, Гуанъяо, Гэяо, Цзюньяо, Динъяо; «восемь традиций обжига» — цзиндэчжэнъяо, лунчюанъяо, цзичжоуяо, цзяньяо, динъяо, яочжоуяо, цзюньяо, цичжоуяо. — Здесь и далее примечания переводчика, если не указано иное.

<sup>4</sup> Всходя на престол, императоры принимали собственный девиз правления, обычно состоявший из двух иероглифов и означавший некий благой принцип. Часто девиз правления используется для обозначения личного имени императора и времени его правления. Цзиндэ — один из девизов правления (1004–1007) императора эпохи Сун Чжэнь-цзуна.



девиз правления [на Шаосин]» («Сун ши» («История [эпохи] Сун»), глава «Гаоцзун бэньцзи сань» («Третья часть основных записей об [императоре] Гао-цзуне»)). В десятый месяц того же года «Юэчжоу возвысили до округа (фу, 府) Шаосин» (Там же). Однако это немного другая ситуация. Во-первых, имя Цзиндэ было дано в эпоху Северной Сун, а имя Шаосин — позже, в эпоху Южной Сун. Во-вторых, Цзиндэчжэн был небольшим городом (чжэнь, 镇), а Шаосин — округом. Дарование императором имени городку указывает на его важное значение. Чжэньцзун нарекает небольшой город Цзиндэ, и тот получает высочайший указ возглавить фарфоровое производство. Позже, в эпоху Южной Сун, здесь учредили единственное на всю страну Управление по торговле фарфором (цыяо боу, 瓷窑博易务), в эпоху Юань — Фулянское управление фарфора, в эпохи Мин и Цин — Императорскую керамическую мастерскую. Обычные мастерские стали императорскими, тысячу лет пылал огонь в печах для обжига, из которых выходили прекрасные и изящные фарфоровые изделия, поставлявшиеся к императорскому двору. Знаменитые исторические керамические мастерские в других уголках страны также внесли свой вклад в развитие императорской керамики, однако, к сожалению, объем данной книги не позволяет рассказать о них подробно.

Есть два важных замечания по поводу «тысячелетия» и «императорской керамики» (а точнее, «керамики императорских керамических мастерских»), которые упоминаются в названии книги.

Что такое императорские керамические мастерские? У этого понятия есть узкое и широкое значения. В первом случае понимается создание императорских производственных структур и обжиговых печей в эпохи Мин и Цин. В широком значении — это выпуск керамической продукции для нужд императорского двора в феодальную эпоху. «Императорские керамические мастерские» в узком смысле слова действовали в эпохи Мин и Цин, в широком — зародились в эпохи Сун и Юань и достигли зрелости в эпохи Мин и Цин. Последние просуществовали свыше тысячи лет.

Теперь о «тысячелетии». По поводу него также возникают разногласия: императорские керамические мастерские эпох Мин и Цин работали немногим более семисот лет, откуда появилось «тысячелетие»? Здесь императорские керамические мастерские рассматриваются в широком смысле. Мастерские, поставляющие фарфор ко двору, сначала появились в форме государственных керамических мастерских (Гуанъяо, 官窑), затем — императорских (Юйяо, 御窑), и первые просуществовали свыше тысячи лет. Возраст императорских керамических мастерских также можно начинать отсчитывать с получения Цзиндэчжэнем своего названия вкупе с высочайшим указом о возглавлении производства фарфора, что соответствует исторической реальности. К коренным особенностям местных мастерских относились



то, что они зародились на этой земле, впитывали традиционную культуру, постоянно создавали новое, поддерживали и передавали свое мастерство тысячу лет. Не гасло пламя в печах для обжига, не прерывалась преемственность традиций, поэтому Цзиндэчжэн по праву носит почетное имя «тысячелетней столицы фарфора», и это не должно вызывать возражений.

История керамики — это также история гончарных мастеров. Они ее главные действующие лица. Вклад мастеров в процесс производства керамических изделий огромен. Некоторые из них погибли на рабочем месте, другие прославились на весь мир своими шедеврами:

*Из глины кувшин превосходит и золото, и нефрит,  
Сермяга на ванов и хоуглядит сверху вниз<sup>5</sup>.*

На международных аукционах цена одного фарфорового предмета из обожженной глины может превышать сто миллионов юаней. Действительно, кувшин из глины превосходит золото и нефрит, а мастера с высокой глядят на ванов и хоу<sup>6</sup>!

В Древнем Китае, начиная с первого императора Цинь Шихуанди<sup>7</sup>, в керамике искусство ученых мужей и искусство мастеров существовали раздельно и не пересекались. С эпохи Сун и особенно с эпохи Юань они постепенно стали сближаться. Так, в эпоху Юань придворные художники рисовали образцы и передавали их в государственные керамические мастерские Цзиндэчжэн для изготовления. В эпоху Мин и особенно в эпоху Цин к этому присоединились многие придворные каллиграфы, художники и даже императоры. В подтверждение можно привести керамические изделия обжигов ланъяо (郎窑), нянъяо (年窑) и танъяо (唐窑), названных по именам чиновников, которые заведовали императорскими керамическими мастерскими и участвовали в производстве фарфора. Искусство мастеров и искусство ученых слились воедино, дав начало новому великолепию фарфорового искусства.

«Тысячелетие императорской керамики» — неотъемлемая часть исследований истории эпох Мин и Цин, особенно дворцовой культуры того времени. В Китае изучение дворцовой истории без знания об императорских керамических мастерских будет неполным; а любое новое знание о фарфоре при изучении истории

<sup>5</sup> Этую парную надпись на закате эпохи Цин знаменитый художник Цзян Юйцзянь подарил не-превзойденному мастеру резьбы по фарфору, Чэн Гочжи. — Примеч. ред.

<sup>6</sup> Ван (王) и хоу (侯) — древние знатные титулы. — Примеч. ред.

<sup>7</sup> Цинь Шихуанди (259–210 гг. до н.э.) — знаменитый император (245–210 гг. до н.э.), правитель царства Цинь, тиран, завоеватель и реформатор. Первый объединитель Китая. — Примеч. ред.



расширит научный кругозор. История и фарфор должны отражаться друг в друге. Изучение фарфора через историю — это исследование микрообъекта через макрообъект, а истории через фарфор — наоборот. Императорские керамические мастерские и фарфор — это «слепое пятно», лакуна в моих исследованиях. Жадно поглощая новую информацию, я одновременно стремлюсь использовать накопленные мной научные знания, занимать историко-научную точку зрения, применять методологию исторических исследований; стремлюсь к тому, чтобы исторические исследования с одной стороны и императорские керамические мастерские и фарфор — с другой, словно бескрайнее море и журчащий ручей, макро- и микроскопическое, беседовали, отражались друг в друге, оживляя историю и раскрывая значимость фарфоровой утвари. Изучать фарфор через историю — значит смотреть выше, дальше, глубже, шире. Изучать историю через фарфор — значит делать ее ближе, правдивее, добруче, прекраснее.

В исторических исследованиях, в отличие от музыки, танцев, живописи, каллиграфии, важен не столько талант, сколько база накопленных знаний. Накапливать знания долгие годы, помногу собирать и помалу выдавать — это характерно для исторических исследований. Успех ученого-историка основывается на трех факторах — его таланте, исторических познаниях и понимании истории, поэтому без огромного багажа знаний, обширной эрудиции сложно достичь выдающихся результатов на поприще исторической науки. Научный кругозор историка не сводится к одной точке, линии или плоскости — это объемное, многомерное пространство, непрерывно изменяющийся поток. В исторических исследованиях важны как части, так и целое, как прошлое, так и развитие. Без обширных знаний об исторических персонажах, событиях, культурных артефактах, документах, порядках и правилах, процессах, без их досконального понимания очень сложно гарантировать общую достоверность, комплексность, последовательность, систематичность объекта исследований. Поэтому в процессе написания «Тысячелетия императорской керамики» я стремился как к пониманию и изучению деталей, так и — еще больше — к тому, чтобы понять и передать картину в целом.

Я не только систематизировал культурные познания, но и провел критические научные исследования. Так, в главе «Тан Ин чжуань» («Жизнеописание Тан Ина») хроники «Цин ши гао» («Черновики истории Цин») говорится: «В годы правления под девизом Шуньчжи<sup>8</sup> за производством [в Цзиндэчжэне] надзирал губернатор (сюньфу, 巡抚) Лан Тинцзо. [Цзиндэчжэн] прославился красотой [фарфора] и потому стал называться ланъяо». Здесь утверждается, что иероглиф 郎 (лан) из слова ланъяо (郎窑), которым назвали определенный обжиг фарфоровых изделий,

<sup>8</sup> Шуньчжи — девиз правления (1643–1661) императора эпохи Цин Фулиня.



указывает на Лан Тинцзо. Мои исследования источников показали, что под «лан» подразумевается не Лан Тинцзо, а Лан Тинцзи. Другой пример: в главе «Лан Тинцзо чжуань» («Жизнеописание Лан Тинцзо») хроники «Цин ши гао», в главе «Лан Тинцзо чжуань» («Биография Лан Тинцзо») книги «Цин ши ле чжуань» («Жизнеописания эпохи Цин»), в главе «Лан Тинцзо чжуань» («Жизнеописание Лан Тинцзо») хроники «Цин го ши» («История государства Цин»), в главе «Лан Тинцзо чжуань» («Жизнеописание Лан Тинцзо») собрания «Циндин ба ци тунчжи чу цзи» («Начальное собрание высочайше утвержденных описаний восьми знамен») — везде говорится, что Лан Тинцзо был назначен сюнъфу провинции Цзянси на одиннадцатом году правления под девизом Шуньчжи (1654), но по цинским дворцовым архивам это произошло во втором месяце следующего года. Опираясь на такие письменные источники, как цинские дворцовые архивы и хронику «Цин Шицзу шилу» («Истинные записи о цинском Ши-цзу»), я провел критическое исследование и исправил эту неточность. Еще пример: в главе «Тан Ин чжуань» хроники «Цин ши гао» говорится, что Тан Ин был из «ханьских знаменных людей». В главе о Тан Ине я излагаю свое мнение о происхождении этого выражения. Еще один пример: изучая проблему обнаружения и исследования сине-белого фарфора цинхуа (青花)<sup>9</sup> эпохи Юань, я прочел посвященные этому вопросу работы английского ученого Роберта Локхарта Хобсона (Robert Lockhart Hobson, 1872–1942) и американского ученого Джона Александера Поупа (John Alexander Pope, 1906–1982), а также ученых последующих поколений, критически исследовав историю изучения юаньского фарфора цинхуа. Я снова испытал на собственном опыте, что в науке необходимо выискивать доказательства, анализировать первоисточники. Основываясь на этом, в книге «Тысячелетие императорской керамики» я старался следовать оригинальности научного исследования и бросил все силы на поиск души тысячелетней императорской керамики.

## ДУША ИМПЕРАТОРСКОЙ КЕРАМИКИ

Тысячелетняя история императорской керамики показывает, что китайскую культуру фарфора на всех этапах развития пронизывала одна идея. Ее суть заключалась не в слове «императорский», а в слове «новаторство», в непрерывном созидании.

---

<sup>9</sup> Фарфор цинхуа — фарфор, в котором на белую заготовку наносятся узоры и изображения кобальтовым пигментом, после чего она покрывается глазурью и обжигается при высокой температуре.



Это и есть душа императорских керамических мастерских, душа фарфора. Вспоминается стихотворение Чжу Си «Гуань шу ю гань» («Размышляю над книгой»):

*Квадратным зеркалом в пол-му раскрыта гладь пруда:  
То свет небесный отразит, то тени облаков.  
А если спросишь, почему в нём так чиста вода?  
Скажу: причиною тому струенье родников<sup>10</sup>.*

Основная идея стихотворения — дух непрестанного обновления. Стихотворение имеет четыре слоя, связанных причинно-следственными связями: чистый источник питает пруд, поэтому вода в нем ясна и прозрачна; так как вода ясна и прозрачна, на поверхности пруда видны сменяющие друг друга облака; отражающий облака пруд подобен зеркалу. Таким образом, смысл стихотворения Чжу Си сводится к «чистому источнику», то есть к «непрестанному обновлению». В разделе «Да сюэ» («Великое учение») книги «Ли цзи» («Записи о ритуалах») приводится надпись, вырезанная на умывальном тазе шанского Тана: «Если обновишься однажды, то обновляйся каждый день, и так день за днем»<sup>11</sup>. Величие тысячелетней истории императорской керамики заключается в постоянном стремлении к новому. Поэтому я думаю, что в исторической культуре тысячелетия императорской керамики за изысканной красотой фарфора скрывается «новизна» — новаторство в мышлении, в управлении, в технологиях, в изделиях, которое можно назвать квинтэссенцией этого искусства. Новаторство не просто движет развитием китайской культуры фарфора, оно является источником ее жизненных сил. Керамика цинбай с бело-голубой глазурью эпохи Сун была «голубая как небо, ясная как зеркало, тонкая как бумага, звонкая как гонг»<sup>12</sup>; в эпоху Юань появляются фарфор цинхуа и фарфор с красной подглазурной росписью юлихун (釉里红), которые нарушили господство однотонного фарфора и открыли эру цветного фарфора; в эпоху Мин соперничают своей красотой фарфоровые изделия в полихромных техниках доуцай (斗彩) и уцай (五彩); в эпоху Цин возникают многоцветные техники фаланцай (珐琅彩) и фэнъцай (粉彩). Любой цвет, узор могли живо и непринужденно воплотиться в фарфоре — авангарде творческой мысли Китая, законодателе мод всего мира!

<sup>10</sup> Чжу Си. Размышляю над книгой / пер. Б.И. Мещерякова // Стихи тысячи поэтов. Том 2. М.: Шанс, 2022. С. 86.

<sup>11</sup> Великое учение с комментариями [Электронный ресурс] / пер. А.И. Кобзева // Записи о ритуалах. URL: [https://www.synologia.ru/a/Перевод\\_Да-сюэ\\_гу-бэнь](https://www.synologia.ru/a/Перевод_Да-сюэ_гу-бэнь)

<sup>12</sup> Вэнь Чжэньхэн. Заметки о лишних вещах // Собрание трудов по искусству Китая. Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2011.



Как Цзиндэчжэнь смог стать столицей китайского фарфора? Почему именно там тысячу лет пылал огонь в печах для обжига и расцвет не сменялся упадком? Это необходимо исследовать и обобщить. Изучение данного вопроса обогатит нас, людей современности, историческим опытом и мудростью.

Если изучать вопрос поверхностно, можно выделить четыре ответа.

1. В Цзиндэчжэне сформировался важный центр новаторства. В главе «Цюань сюэ» («Наставления к учебе») трактата «Сюнь-цы»<sup>13</sup> говорится: «Когда накапливается земля, образуется гора, откуда берут свое начало ветры и дожди. Когда скопляется вода, образуется поток, в котором рождается водяной дракон»<sup>14</sup>. Скопления земли превращаются в горы, порождающие бури, скопления воды — в пучины, порождающие драконов, — то есть возникает площадка для новаторства, располагающая среда для творчества. Тан Ин, который в эпоху цинского императора Гаоцзуна, правившего под девизом Цяньлун (1735–1796), надзирал за производством фарфора, писал: «Частных мастерских — две или три сотни, они дымят круглый год, мастеровых более ста, нет никого, кто не кормился бы от фарфора»<sup>15</sup>. Цзиндэчжэнь стал инновационным центром фарфорового производства.

2. В Цзиндэчжэне собралось много творческих и талантливых людей. Множество первоклассных придворных художников и каллиграфов из управления живописи (или академии живописи. — Примеч. пер.) совместно с превосходными мастерами из простого народа, занимавшимися изготовлением заготовок, формовкой, росписью, нанесением глазури, обжигом, производили цзиндэчжэньский фарфор. За каждое звено производственного процесса отвечали выдающиеся творческие таланты, работавшие в тесной связке. Тан Ин в «Таоे тушо» писал о выдающихся мастерах формовки глиняных заготовок: «Во всем городе Цзиндэ, если отбирать лучших мастеров, будет их два–три человека». Настолько редки и драгоценны были талантливые, творческие люди в фарфоровом производстве.

3. Цзиндэчжэнь располагал финансовыми ресурсами для инноваций. Чтобы создать новый продукт, необходимо вложиться в него. Каждый новый вид фарфора требовал больших расходов. Создание новых продуктов обеспечивалось из различных источников — государственной или дворцовой казны, таможенных сборов, доходов от продажи соли, продажи государственных чинов, что делало возможным

<sup>13</sup> «Сюнь-цы» — трактат известного конфуцианского философа Сюнь-цы (313–238 гг. до н.э.).

<sup>14</sup> Сюнь-цы / пер. В.Ф. Феоктистова // Древнекитайская философия / сост. Ян Хиншун. М.: Мысль, 1973. Т. 2. С. 145.

<sup>15</sup> Тан Ин. Иллюстрированное описание керамического дела. Пекин: Чжунго шудянь чубаньшэ, 1993.





разработку и производство нового фарфора. Государство процветало — процветал и фарфор, в стране наступал упадок — то же самое происходило с фарфором. В Древнем Китае судьба фарфора стала отражением судьбы царствующей династии.

4. В Цзиндэчжэне была создана первоклассная система, ориентированная на инновации. В указах императора говорилось о новизне, чиновники и мастера отдавали все силы, чтобы их выполнить, в совместной работе использовали весь свой физический и интеллектуальный потенциал для решения поставленной задачи. Они придумывали то, что не могли придумать другие; делали то, чего не делали другие; могли то, чего не могли другие; создавали то, чего не могли создать другие, — новый, удивительный, небывало прекрасный фарфор.

Отражая в себе новаторское мышление, новый фарфор становился все прекрасней.

## МАСТЕРА ИМПЕРАТОРСКОЙ КЕРАМИКИ

В «Оде Вэнь-вану» раздела «Да я» («Великие оды») канона «Ши цзин» («Книга песен»)<sup>16</sup> говорится:

*Много достойнейших стало служилых людей —  
Царь Просвещенный в спокойствии полном живет<sup>17</sup>.*

Главную роль в императорских керамических мастерских играли люди.

При изучении истории императорских керамических мастерских следует уделять внимание как «инструментариям», так и «дао-путем»; думать как о предметах, так и о людях. Эти люди вкладывали в императорскую керамику свои силы, мудрость, жизнь. Примерами такой героической самоотверженности стали «дух-покровитель гончаров» (яошэн, 窯神) Тун Бинь и « дух-покровитель керамики» (цышэн, 瓷神) Тан Ин. Тан Ина характеризуют такие строки: «Не гнался за светом — лишь с себя самого держал спрос. Всем во всем уступал, лишь в учении был впереди»<sup>18</sup>. Как чиновник он походил на «снег пред ступенями — чист безупречно и бел, богатство

<sup>16</sup> «Ши цзин» («Книга песен») — самый ранний поэтический сборник, ценный источник сведений о жизни и культуре Древнего Китая.

<sup>17</sup> Ши цзин. Книга песен и гимнов / пер. с кит. А.А. Штукина; подг. текста, вст. ст. Н.Т. Федоренко; комм. А.А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987. С. 219.

<sup>18</sup> Тан Ин. Слова, идущие от сердца гончара. Чанша: Хунань жэньминь чубаньшэ, 2014.



и бедность — в книгах на полке его»<sup>19</sup>. Это была душа, исполненная истины, добра и красоты. Тан Ину одновременно повезло и не повезло с тем, что он происходил из слуг. Он не мог пользоваться привилегиями,ложенными китайцам из Восьмизнаменной армии<sup>20</sup>, и много трудился, переносил обиды и тяготы нищенского существования, мирился со своим низким статусом, разделял с мастерами еду и отдых. Однако, происходя из слуг и не имея возможности стать знаменным человеком, он увлекся каллиграфией, живописью, искусством, фарфором и прославился как «дух-покровитель керамики». По моему мнению, Тан Ин — главная фигура тысячелетия императорской керамики. С точки зрения истории фарфора, Тан Ина по праву можно назвать инициатором всех новаторских тенденций своей эпохи в искусстве фарфора как в Китае, так и во всем мире. Он заслуживает отдельного места в истории китайского и мирового фарфора.

Хотелось бы отметить, что «Тысячелетие императорской керамики» — это не курс истории керамики. В настоящей работе исследуются исторические и культурные взаимосвязи императорского дворца с керамикой императорских керамических мастерских. Основное внимание удалено той керамике, которой наиболее богаты фонды Пекинского Музея императорского дворца (Гугун); той, о которой сохранились самые точные архивные документы и наибольшее количество литературных памятников; той, которая сильнее всего повлияла на общество. При таком выборе неизбежна некоторая односторонность работы. В ней будут освещаться в основном фарфоровые изделия из коллекций пекинского Музея императорского дворца (Гугун), тайбэйского Музея императорского дворца (Гугун), шэньянского Музея императорского дворца (Гугун), Нанкинского музея, Цзиндэчжэньского научно-исследовательского института фарфора и археологии и Гаоаньского музея. Будут упомянуты и шедевры, хранящиеся и в других музеях.

Немного отвлечемся от темы. Уже четырнадцать лет я сотрудничаю с передачей «Байцзя цзянтань» на Центральном телевидении Китая. Чтобы поддерживать связь со зрительской и слушательской аудиторией, лектор должен стремиться к достижению четырех уровней владения темой. Во-первых, необходимо знать, о чем идет речь, то есть хорошо понимать содержание собственной лекции. Недопустимо, не разобравшись в теме, запутывать других. Во-вторых, нужно уметь

<sup>19</sup> Тан Ин. Слова, идущие от сердца гончара. Чанша: Хуннань жэньминь чубаньшэ, 2014.

<sup>20</sup> Восьмизнаменная армия (Восемь знамен) — элитные войска маньчжурской династии Цин, состоявшие из восьми корпусов («знамен»). Система устройства Восьмизнаменной армии, сочетающая в себе военные и гражданские элементы, распространялась также на административное деление страны.



изложить это письменно — человек не всегда может передать на бумаге то, что он хорошо понимает; поэтому план лекций следует писать максимально четко. В-третьих, необходимо уметь изложить это устно — умение написать связный текст еще не означает внятно его изложить. Речь должна быть понятна как специалистам, так и обычным людям, звучать доходчиво и убедительно. В-четвертых, нужно уметь слушать. Зачастую лектору кажется, что он говорит понятно, а зрители и слушатели не понимают его. Тогда надо реагировать на реакцию аудитории и определить проблему. Поэтому преподаватель, лектор, работающий со зрителями, слушателями, читателями, интернет-пользователями, обязан изо всех сил стремиться к умению понять, написать, рассказать. Ввиду этого далее я объясню структуру данной книги.

Книга состоит из четырех частей, разделяющихся на шестнадцать лекций: две лекции об эпохе Сун, две — об эпохе Юань, пять — об эпохе Мин, шесть — об эпохе Цин и завершающая — о торговых путях фарфора. Работа содержит 137 тщательно отобранных иллюстраций наиболее знаковых предметов искусства из музеев и бывших дворцов. Фотографии прекраснейших предметов фарфорового искусства сопровождают текст и позволяют по ходу чтения получать эстетическое наслаждение от их созерцания.

После трех лет исследований, размышлений, планирования, написания, редактирования и печати книга «Тысячелетие императорской керамики» наконец предстала перед широкой аудиторией. Листок сдан экзаменатору, тяжелая работа завершена. Какова будет оценка? Какой балл поставят? Отвечу буддийской мудростью: «Свершай благие действия и не спрашивай о том, что станется».

На этом я завершаю свое предисловие.

## ИСТОРИЯ О ДУХЕ-ПОКРОВИТЕЛЕ ГОНЧАРОВ ТУН БИНЕ

Императорские керамические мастерские (Юяо, 御窑) — это официальные учреждения в Древнем Китае, отвечавшие за выпуск фарфора и транспортировку его к императорскому двору. Одна история произвела на меня глубокое впечатление.

В эпоху Мин, в годы правления под девизом Ванъли император повелел сделать большой чан с изображением дракона (лунган) и послал евнуха Пань Сяна надзорять за процессом его изготовления. Изделие было большим, сложным в создании, а сроки короткими. Пань Сян объявил: «Работу необходимо закончить точно в срок, идеально и без изъянов, после чего отправить в Пекин, иначе всех казнят!»



Бронзовый памятник Тун Биня

Мастера императорских керамических мастерских, напрягая все силы, день и ночь стояли у печей. Обожгли сосуд — небольшой изъян, обожгли еще раз и еще — то трещина появится, то форма исказится. Вновь и вновь мастера обжигали изделие, но ничего не получалось.

Пань Сян лютовал, мастеров бралили, наказывали плетью. Люди были запуганы. Когда выхода не осталось, а все усилия оказались тщетными, появился мастер Тун Бинь — начальник одной из смен гончаров. Чтобы как следует обжечь чан с изображением дракона и спасти товарищей, он бросился в гончарную печь и сгорел заживо, пожертвовав жизнью.

На другой день огонь прогорел, и печь открыли. На свет появился фарфоровый чан изумительной красоты. Тело Тун Биня превратилось в сизый дым, его душа воспарила на небеса. Жена мастера, рыдая, трижды совершила жертвенное возлияние и погребла супруга на горе Фэнхуан. Односельчане Тун Биня, тронутые до слез его



поступком, стали почитать его как духа-покровителя гончаров и воздвигли в его честь жертвенник. С тех пор каждый раз при зажжении гончарной печи полагается принести жертву духу-покровителю гончаров Тун Биню. Так в Цзиндэчжэне возникли храм Тун Биня и храм духа-покровителя Огня.

Сегодня в городе над площадью музеиного комплекса, посвященного древним керамическим мастерским и национальным традициям, возвышается бронзовая статуя Тун Биня, увековечившая память об этом героическом мастере. Ее высота — 9,9 метра, вес — 8,8 тонны, высота вместе с постаментом — 15,9 метра, она имеет величественный и строгий вид. В Цзиндэчжэне, в императорской керамической мастерской, эта история потрясла небо и землю, растрогала духов и небожителей. Перед ней преклонялись люди прошлого, она волнует сердца их потомков. Поистине, как сказал Тан Ин, смотритель императорских керамических мастерских в эпоху Цин: «Броситься в жестокое пламя — разве не горестно было ему расставаться с женой и детьми, разве не мучительно было ему гореть в огне? Он презрел все это и смог, с одной стороны, исполнить государственное дело, с другой — спасти жизнь сотням мастеров. Что за мужество!»

За тысячу лет, что горел огонь в печах императорских керамических мастерских, сколько произошло волнующих историй, сколько было достойных людей! Не один Тун Бинь — сотни, тысячи их!

В великом ремесле всегда будут великие герои, удивительные шедевры, волнующие истории.

Давайте оживим древнюю историю и блистательную культуру императорских керамических мастерских, рассмотрим под новым углом, в новом изложении, познавая великий дух китайской культуры, ощутим масштабы влияния китайского фарфора!

ИСТОКИ  
ИМПЕРАТОРСКИХ  
КЕРАМИЧЕСКИХ  
МАСТЕРСКИХ





Что такое императорские керамические мастерские? У этого понятия есть узкое и широкое значения. В первом значении под ним понимается создание императорских производственных структур и обжиговых печей в эпохи Мин и Цин. В широком значении — это выпуск керамической продукции императорскими производственными структурами и мастерскими для нужд императорского двора в феодальную эпоху.

Приступлю к рассказу о зарождении императорских мастерских с позиции, которая гармонично сочетает узкое и широкое толкования этого термина. С чего начать? С вертикального свитка «Вэньхуэй ту» («Собрание литераторов»)<sup>21</sup> эпохи Сун. Это знаменитое произведение, выполненное красками по шелку, высотой 184,4 сантиметра и шириной 123,9 сантиметра, хранится в Музее императорского дворца (Гугун) в Тайбэе. На нем золотом начертано стихотворение «Человек Поднебесной»: «Конфуцианство<sup>22</sup> и государство во все времена едины. Декламация и взмахи кистью отрезвляют от вина. Ученые мужи очарованы знакомством друг с другом, у корифеев радостные лица».

На свитке изображены одиннадцать мудрецов: девять сидят, двое разговаривают, стоя под сенью деревьев, в левой части картины (справа для зрителя) предположительно находится сунский император Хуэй-цзун. Прислужников всего девять: четверо расположились за большим столом, еще пять — за малым.

На большом черном столе расставлены блюда с фруктами, сладостями, посуда для вина, чайные принадлежности, чайники и прочее. На каменном столике у ивы лежит цитра. На картине присутствует четыре вида керамической утвари, всего насчитывается 145 предметов, таких как чашки (чжань), блюда (пань) для фруктов, винные чайники (чжиху), блюдца (сяоде), чаши (вань), чайные чашки (чачжань) и ложки (чачи), чайницы (чаегуань), бутыли (мэйпин) и другие.

Картина «Вэньхуэй ту» показывает, что в эпоху Северной Сун керамическая утварь достигла высокой степени развития, фарфоровые производства процветали, возникло большое разнообразие продукции высокого качества. Слава фарфора Цзиндэчжэня привлекла внимание императорского двора династии Сун, поэтому император Чжэнь-цзун даровал уезду название Цзиндэ.

<sup>21</sup> Этую картину написал император эпохи Сун Хуэй-цзун. Она содержит его стихи и выражает его точку зрения на дворцовую живопись. В данной книге при упоминании картин уделяется внимание фарфору, изображенном на них, но не самим авторам полотен. — Примеч. авт.

<sup>22</sup> Конфуцианство — этико-философская система, основанная Конфуцием (551–479 гг. до н.э.) и оказавшая огромное влияние на становление традиционной китайской культуры и общества.

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)