

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

С. М. КОЧЕТОВА

ФАРФОР И БУМАГА
В ИСКУССТВЕ
К И Т А Я



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
1956

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

С. М. КОЧЕТОВА

ФАРФОР И БУМАГА В ИСКУССТВЕ КИТАЯ

КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва · 1956 · Ленинград

ПРЕДИСЛОВИЕ

Многовековая культура, наука и искусство Китая вызывают в советском народе чувство искреннего восхищения и глубокого интереса. Многочисленные и разнообразные предметы китайского художественного производства, издавна известные всему миру своим изяществом, вкусом и тонкой отделкой, свидетельствуют о наблюдательности и изобретательности талантливого китайского народа и других братских народов Китайской Народной Республики. Используя богатство природы Китая, многие поколения мастеров добились исключительных результатов. Из года в год, из века в век с большим старанием, упорством и любовью работали китайские мастера над производством различных предметов художественного ремесла, добиваясь замечательных художественных эффектов при использовании совершенных технических приемов.

Китай — родина фарфора и бумаги; из многих видов китайского художественного производства фарфор и бумага получили мировую известность и распространение.

В производстве фарфоровых предметов особенно проявилось мастерство и умелое использование природных ресурсов Китая. Многие поколения талантливого китайского народа в процессе кропотливого упорного труда сумели добиться изготовления высшего сорта керамических изделий — фарфора.

Бумага, так же как и фарфор, изобретенная китайскими мастерами, сыграла большую роль в развитии науки, литературы и искусства Китая. Особые качества бумаги предопределяли появление специфических черт в китайской живописи и обусловили ее особые приемы.

В главе I «Керамика и фарфор» автор показывает роль и значение фарфора в истории искусства Китая, отмечает места производства фарфоровых и керамических изделий, особенности декорирования фарфора, его сорта, специфику экспортных изделий и вывоз их в разные страны, начало реорганизации производства в современном Китае. При этом автор очерка не ставит себе целью показать историю развития технологии и производства фарфора, а показывает лишь вкратце общую историю фарфора и его место в истории искусства Китая.

Широкие круги советских читателей, а также те, кто специально изучает историю, литературу, науку Китая, в этом кратком очерке о фарфоре найдут сведения о сложном пути развития керамического производства и значении его в Азии и Европе еще в период средневековья.

В главе II «Бумага в искусстве Китая» показаны технические приемы выработки бумаги, изобретенной китайскими мастерами, ее особые свойства, обусловленные применением специфического китайского сырья, и значение бумаги в культуре и искусстве не только Китая, но и других стран Азии и Европы.

Глава I

КЕРАМИКА И ФАРФОР

Производство керамических и фарфоровых изделий, один из самых распространенных видов китайского художественного ремесла, имеет длительную, многовековую историю.

Китай издавна славится своими художественными изделиями, созданными талантливыми народными мастерами, которые передают свое искусство из поколения в поколение.

Мастера Китайской Народной Республики продолжают лучшие традиции китайского прикладного искусства, создавая тончайшие изделия из слоновой кости, предметы из камней самых разнообразных оттенков, изящные коробочки и шкатулки из красного лака, замечательные панорамы из дерева и пробки. Китайские мастерицы ткут и вышивают портреты вождей революции, изумляющие своей техникой. Художники пишут пользующиеся большой популярностью среди широких народных масс Китая новогодние картинки, ярко отражающие кипучую жизнь многомиллионного китайского народа и других народностей, ныне объединившихся в единую семью и с горячим энтузиазмом строящих новую, счастливую жизнь.

Современные мастера преуспевают также и в искусстве малой пластики — из глины и фарфора. Они создают высокохудожественные реалистические статуэтки героев преданий и литературных произведений, поражающие искусно переданными портретными чертами лиц и развевающимися легкими тканями одежд (рис. 1).

Производство глиняных и фарфоровых изделий издавна приобрело особое значение среди других видов художественного ремесла Китая (рис. 2). Тонкие фарфоровые чашки, замысловатой формы сосуды для вина, сверкающие

белой поверхностью и расписанные многоцветными узорами блюда неизменно вызывают в нас чувство восхищения. Невольно мы задаем себе вопрос: чьи искусные руки создавали эту фарфоровую посуду, высоко ценившуюся во всех странах мира, о которой китайские мастера говорили, что она должна быть «синей, как небо, чистой, как зеркало, тонкой, как бумага, звучной, как музыкальный камень — нефрит», что она должна отличаться «блеском и тонкой красотой».

Для того чтобы достичь производства фарфора — самого совершенного вида керамических изделий, понадобились многие века упорной, кропотливой работы, поисков наилучшего естественного материала, а также наиболее эффективных способов производства.

В Китае еще в глубокой древности изготавливались глиняные изделия. Первобытные люди, слепив из глины сосуд, высушивали его на солнце. Позднее они научились обжигать глиняные изделия в печах, а с течением времени изобрели гончарный круг; путем вращения его предмету из глины придавали правильную круглую форму. Изобретение гончарного круга в Китае еще в половине II тысячелетия до н. э. доказывается наличием иероглифа, который в схематическом виде воспроизводит это важное для развития керамического производства приспособление.

В переходном периоде от новокаменного века к бронзовому в Китае выделялась посуда из красной глины, так называемая керамика. Яншао, поверхность которой была украшена сложными узорами из завитков и спиралей черного и пурпурного цветов (рис. 3), а также чернющая керамика Чэнцзыйяй.

При раскопках в районе г. Аньяна (провинция Хэнань) была найдена посуда из белой глины, относящаяся ко II тысячелетию до н. э., к так называемому периоду Шан-Инь (XVIII—XII вв. до н. э.).¹ Узоры, украшающие ее, напоминают орнаментацию бронзовых изделий той же поры. Некоторые сосуды из Аньяна сделаны из

¹ В китайской историографии принято деление всей истории Китая на периоды, соответствующие времени правления различных династий и условно называемые — периоды Шан-Инь, Хань, Тан, Сун и т. д.



Рис. 1. Герои пьесы китайского классического театра под названием «Западный Фангсаль» («Пролитая чаша»). Статуэтки из глины современного мастера Чжан Цзин-гу из г. Тяньцзиня.



Рис. 2. Китайский фарфор с росписью
эмалевыми красками, сорт «яичная скорлупа».
XVIII в.

1 — кубок; 2 — пиала; 3 — чайник.

белой глины и имеют тонкие стенки, другие покрыты серо-желтой и коричневой глазурью (поливой). Это указывает на большие достижения в керамическом производстве Китая в глубокой древности. Особенно важно отметить, что свыше 3000 лет тому назад применялась глазурь, которая после нанесения на изделие и обжига делала поверхность его блестящей и водонепроницаемой.



Рис. 3. Сосуд из глины с орнаментом из нарисованных яркокрасных и черных спиралей. Период Яншао, ок. 3,5 тыс. лет до н. э.

В более близкий к нам период Хань (III в. до н. э.— III в. н. э.) в китайском керамическом производстве заметны большие сдвиги. В этот период в китайском языке появилось слово *ды* — «фарфор». Однако появление этого названия в те времена еще не означало изобретения фарфора, так как название это и в более позднее время относилось не только к фарфору, но и к фарфоровидным изделиям.

В период Хань это слово означало лучший керамический материал по сравнению с тем, из которого прежде производилась простая глиняная посуда, но еще не фарфор. Сосуды ханьского периода изготовлялись по образцу бронзовой утвари. Поэтому орнамент их очень близок к орна-

менту бронзовых сосудов, состоявшему из полос. Эти полосы заполнены рельефными изображениями сцен охоты с всадниками, стреляющими из лука в несущихся зверей на фоне примитивного пейзажа. Сосуды покрывались глазуриями, которые делали их водонепроницаемыми и придавали им красивый вид. Ханьские сосуды отличаются своими блестящими белыми, зелеными и коричневыми глазуриями с точками на поверхности. Зеленый цвет глазури получился от присутствия в глазури окиси меди, коричневый — от окиси железа.

Некоторые китайские исследователи¹ полагают, что глазури появились в китайском керамическом производстве в период Хань благодаря стеклу, ввозившемуся вместе с материалом для его изготовления из Римской империи и из Кашмира (Индия). Но поскольку следы глазури обнаружены на сосудах периода Шан-Инь, произведенных за полтора тысячелетия до этого, следует считать, что привозное стекло и материал для его производства способствовали улучшению состава китайских глазури, но не их изобретению. Такие изделия периода Хань известны не только по прежним коллекциям музеев всего мира, но и по тем предметам, которые обнаруживаются сейчас в Китае во время археологических раскопок и строительства.

Во время раскопок, ведущихся в настоящее время работниками Кантонского народного музея в западной части г. Кантона, была обнаружена могила начала периода Хань (III—I вв. до н. э.). Среди многих культовых сосудов из бронзы, которые клались по обычаю вместе с усопшим в могилу, оказались также глиняные кувшины изящных форм, относящиеся к тому же периоду.

С этого времени зелеными и коричневыми глазуриями покрывали не только посуду, но и глиняные фигурки, изображавшие женщин, всадников, воинов, животных и т. д. (рис. 4, 5, 6). Эти предметы предназначались для погребений и должны были воспроизводить людей и обстановку, в которой протекала жизнь умершего и которые должны были якобы служить ему после смерти, ибо, по верованиям

¹ У Жэнь-цзин и Синь Ань-чао. Чжунго тао цы ши, история китайской керамики и фарфора. Шанхай, 1954, стр. 15.

древних людей, человек и после смерти продолжал свое существование. По этим предметам мы можем восстановить, как жили люди в древнем Китае. В те времена рабы, а также люди низшего звания и женщины-наложницы погребались живыми или убитыми вместе с правителями и сановниками, а после отмены этого обычая заменялись фигурками из разных материалов, в том числе из глины.



Рис. 4. Собака. Статуэтка из темносерой глины.
Период Сев. Вэй, IV в.

На строительстве водохранилища на р. Хуанхэ в провинции Хэнань, в местечке Байша, что означает «белые пески», в наши дни случайно было открыто около 300 могил, относящихся к тому же периоду Хань. Лишь небольшая часть из них относится к более позднему периоду Сун (X—XIII вв.). В одной из гробниц был обнаружен барельеф, изображающий чиновника и его жену, сидящих на скамейках.

Производство глазурованных глиняных изделий продолжалось и после периода Хань в период Троецарствия (220—265 гг. н. э.). Однако в этот период шли непрерывные войны между тремя царствами: Вэй, У и Шу — вплоть до нового объединения Китая под властью династии Цзинь

в 265 г. Войны, общая разруха в стране были причиной упадка керамического производства в III в. н. э. Лишь в IV в. начинается постепенное восстановление его. В это время производили зеленые сосуды в печах Юе-яо в г. Вэньчжоу (ныне г. Юнцзя, провинция Чжэцзян). Упоминание об этом виде керамических сосудов встречается в стихах поэта Шень Юе:

Наклоняю я зеленый фарфоровый кубок,
Чтоб выпить вина из него.¹

В течение IV—VI вв., несмотря на общие неблагоприятные условия смутного времени — захват северных областей Китая кочевниками и быструю смену династий, — керамическое производство продолжает развиваться. Мастера постепенно совершенствуют керамическую массу и изготавливают более близкие к фарфору изделия. Постепенно упорядочивается керамическое производство.

На севере Китая во время царствования династий Вэй и Ци (IV—V вв.) были созданы специальные управления с инспекторами, надзиравшими за производством фарфора. В северных областях были известны сосуды Гуаньчжун-яо из местности Гуаньчжун (провинция Шэньси) и Лоян-яо из г. Лояна. На юге Китая управление по надзору за производством фарфора было учреждено в 583 г. при династии Чэнь в г. Чаннаньчжэне (будущий Цзиндэчжэнь).

Наконец, к началу периода Тан (VII—IX вв.) многолетний опыт изготовления глиняных изделий в Китае привел к изобретению фарфора. Уже в эту давнюю пору Китай мог гордиться прекрасными изделиями из фарфора.

Долгое время за пределами Китая не было известно, как производится фарфор. Разгадать этот секрет было нелегко и главным образом потому, что разгадка его таилась в природных условиях и ресурсах Китая.

Сама природа Китая создала полную возможность совершенствовать керамическое производство и получать фарфор благодаря месторождениям так называемого фарфорового камня,² который представляет собой горную по-

¹ Здесь слово *цы* переводится как «фарфоровый», однако по всем данным это был фарфоровидный кубок зеленого цвета.

² В нашей литературе было распространено неправильно переданное китайское слово *петунзе*, которое есть ни что иное, как *бай-*

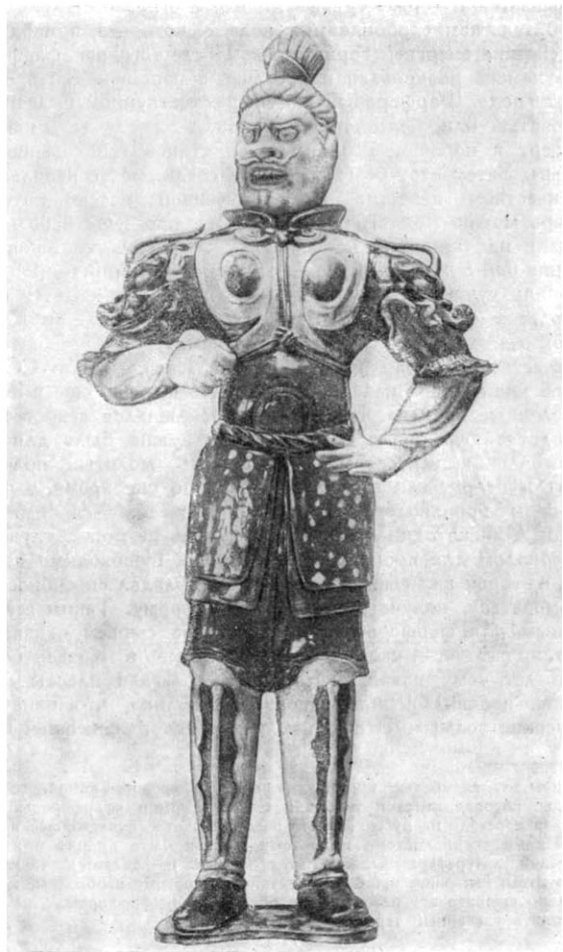


Рис. 5. Страж света (буддийское божество) в costume средневекового восточного рыцаря. Статуэтка из глины. Период Тан, VII—IX вв.

роду из полевого шпата и кварца. Этот фарфоровый камень добывается в горах, тут же на месте огромные глыбы его дробятся камнедробилками, колеса которых приводятся в действие энергией горных рек. После того как фарфоровый камень раздроблен и истолчен в порошок, его промывают в воде. Фарфоровый камень в естественном виде имеет сероватый или желтоватый оттенок, но после того как он растерт в порошок и промыт, он становится совершенно белым. Затем этот белый порошок соединяют с небольшим количеством извести. Из полученной массы, которой теперь можно придать любую форму, прессуют небольшие плитки или кирпичики, носящие у китайских мастеров название *бай-дуньцзы*, что означает «белые кирпичики». Эти кирпичи сушат на солнце и затем перевозят к месту производства фарфора. Именно благодаря наличию в Китае огромных запасов фарфорового камня, не имеющегося в естественном виде ни в Западной Европе, ни в СССР, китайские мастера начали производить фарфор еще в очень отдаленные времена. В этом-то и заключался секрет производства фарфора в Китае, где не нужно было для его изготовления искусственно смешивать молотый полевой шпат и кварц, как это имеет место по сие время в фарфоровом производстве в СССР и в ряде европейских стран. Однако один фарфоровый камень не может служить материалом для производства фарфора. Необходимо иметь еще и второй вид сырья, который бы обладал способностью формоваться, получать необходимую форму. Таким весьма ценным для фарфорового производства сырьем оказалась местная глина — каолин, обнаруженный в Китае более 2200 лет тому назад. Место, где залегали пласты этой глины, издавна носило название «Гаолин», что означает «Высокие холмы». Эти холмы находятся в нынешней про-

дуньцзы, т. е. «белые кирпичики» из фарфорового камня, горной породы, которая имеется только в Китае. Термин «фарфоровый камень» в переводе на русский язык введен в Китае в настоящее время китайскими специалистами и поэтому должен быть принят в нашей советской литературе. Однако этот камень не является также и пегматитом, как ранее ошибочно считалось. Поэтому необходимо окончательно выявить эту неточность в обозначении «фарфорового камня» и принять указанный термин.

винции Хэнань, к западу от г. Линчжансянь. «Высокие холмы» — небольшие горы, они тянутся вплоть до городка

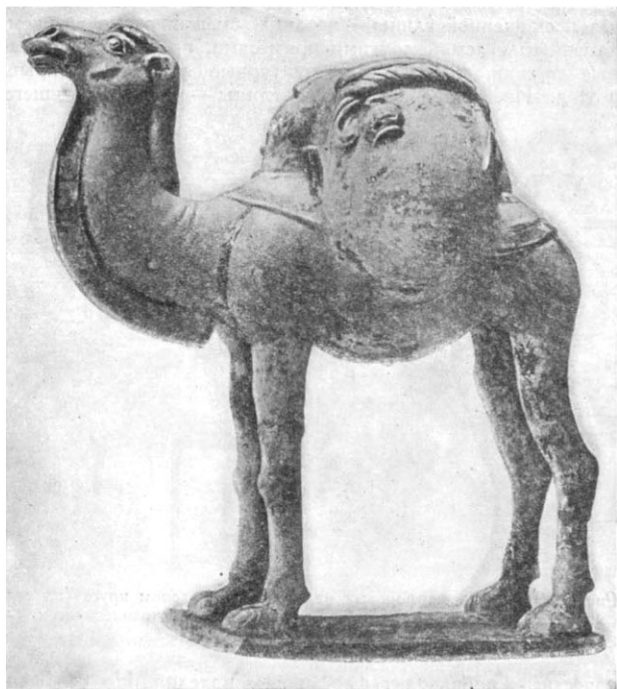


Рис. 6. Верблюд. Статуэтка из глины. Период Тан, VII—IX вв.

Цысянь (прежнее название — Цычжоу), который находится уже в пределах провинции Хэбэй.

Каолин играет также очень большую роль в фарфоровом производстве, однако глины, по составу подобные каолину, имеются не только в провинции Хэнань, но и

в других местностях Китая, а также в ряде других стран мира. Каолин — это пластичная белая глина, или водный силикат алюминия, продукт разложения полевого шпата. Из неочищенной глины — каолина, смешанного с гравием, каменным углем и другими примесями, производят глиняные горшки, плоски, архитектурные украшения крыш и т. д. Из очищенной белой глины — каолина лучшего

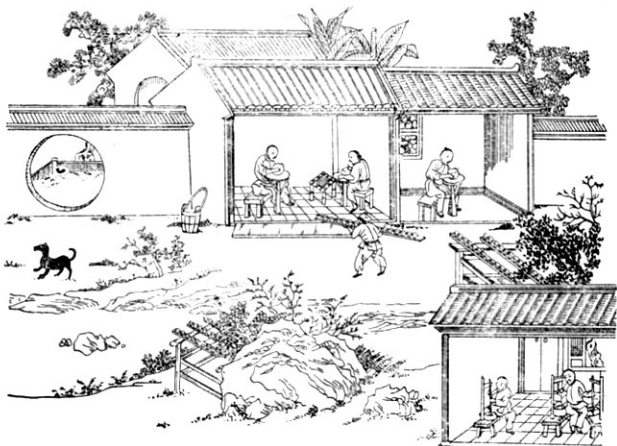


Рис. 7. Формовка фарфоровых изделий на гончарном круге (на заднем плане), сушка изделий на подставках, растирание красок (на переднем плане). XVIII—XIX вв.

качества — производят фарфоровые изделия. Но без фарфорового камня каолин плохо сплавляется. Между тем, если фарфоровый камень в твердом виде (до измельчения) накалять при очень высокой температуре $+1800^{\circ}$, то он плавится и становится прозрачным, как стекло. Это свойство после смешения молотого фарфорового камня с каолином придает массе способность хорошо сплавляться. Изделия, изготовленные из такой массы, после обжига получаются белыми, звонкими, прозрачными. Китайские

мастера называют каолин костями, а фарфоровый камень — мясом фарфора.

Прежде чем использовать каолин для производства фарфоровых изделий, надо подвергнуть его тщательной обработке.¹ Сначала каолин размалывают, затем отмачивают. Для этого размолотую глину разбалтывают в воде и пропускают через чан. Вода уносит легкие примеси песка, гравия, после чего очищенная глина оседает на дно. После

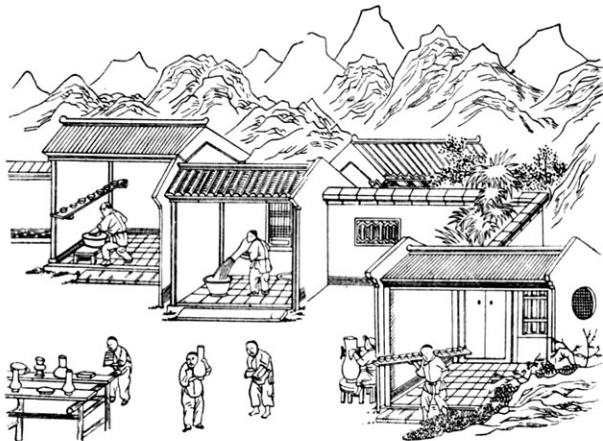


Рис. 8. Глазурирование фарфоровых предметов. Период Цин, XVIII—XIX вв.

удаления воды получается масса, которую особым образом прессуют. Затем глину подвергают гниению для того, чтобы она стала еще мягче и нежнее.

После такой длительной и сложной обработки каолин поступает в производство. Его смешивают с размельченным фарфоровым камнем в большом чане, наполненном

¹ В данном очерке описание процесса производства фарфора в феодальном Китае дается на основе сведений из классической китайской книги о фарфоре «Цзиндэчжэнь тао-лу», повторяемых в ряде современных китайских источников.

водой, затем размешивают при помощи деревянной лопаточки. Эту суспензию¹ со взвешенными частицами пропускают через тонкое сито из конского волоса, а затем через мешок из плотного шелка. Полученную суспензию переливают в несколько глиняных сосудов. В них она отстаивается, после чего вода сливается. Влажную смесь заворачивают в полотно, кладут на стол и прессуют кирпичами. Затем бросают ее на каменные плиты и переворачивают деревянными лопатками, пока она не станет более пластичной. Только тогда искусный мастер начинает лепить из этой массы разнообразные изделия. Он вертит ногами, а чаще руками гончарный круг и придает желаемую форму лежащему на нем глиняному шару из фарфоровой массы. Круглые сосуды изготавливаются на гончарном круге целиком. Возможно, предметы более сложной формы изготавливались по частям. Иногда фарфоровая масса в разжиженном виде разливается в формы (рис. 7).

После лепки изготовленные предметы просушиваются (причем иногда сушка продолжается около года) или подвергаются легкому обжигу. большей частью поверхность их покрывается глазурью (рис. 8). Глазурь состоит из размельченного каолина, полевого шпата, кварца и гипса, смешанных с водой. В нее окунают оформленные предметы. Глазури бывают бесцветными, но если в них добавить окислы некоторых металлов, они приобретают тот или иной цвет.

Нередко до нанесения глазури сосуд расписывается синей или красной подглазурными красками или разрисовывается после нанесения глазури. Для росписи используются специальные керамические краски, которые являются преимущественно окислами металлов: медь дает зеленый цвет, марганец — фиолетовый, золото — розовый, иридий — черный, медь с толченым рубином дает красный цвет, а кобальт — синий цвет. Перед тем как нанести краску на фарфоровое изделие, ее растирают, прибавляют к ней стекловидный легкоплавкий порошок — так называемый флюс (разведенный на скипидаре) и затем тонкой кисточкой наносят ее на фарфор.

¹ Суспензия — это жидкость, не являющаяся раствором. Частицы вещества находятся в ней во взвешенном состоянии, т. е. равномерно распределены между молекулами воды.

Роспись бывает подглазурная и надглазурная. Характерной особенностью подглазурной росписи является нанесение узора на поверхность фарфорового предмета, подвергнутого уже обжигу, после чего предмет покрывается сверху глазурью и обжигается вторично при температуре 1200—1400°. В печи глазурь расплавляется и покрывает всё изделие ровным стекловидным слоем, причем через глазурь просвечивают краски нанесенной ранее росписи. Позднее была изобретена надглазурная роспись эмалевыми красками¹ — высшее достижение в разрисовке фарфора, когда узор рисуется на глазури. У китайских мастеров эта роспись получила название *у-цай*, что означает «пятицветная».

Изобретение надглазурной росписи, закрепляющейся при невысокой температуре, дало возможность значительно увеличить количество керамических красок: зеленый, синеватый, фиолетовый, желтый, пурпурный и коричневый оттенки стали применяться для украшения фарфоровых изделий. Техника надглазурной росписи дает возможность использовать разнообразные керамические краски. Изготовленный таким способом из фарфоровой массы и покрытый глазурью сосуд сначала обжигается в печи при высокой температуре, затем на поверхность его наносится роспись, после чего он подвергается вторичному, легкому, так называемому муфельному обжигу.²

¹ Китайская эмаль — это сплав свинца, олова и других окислов с бурой, стекольным порошком и кварцем. Это смесь более легкоплавкая, чем стекло, непрозрачная, белая. При прибавлении окислов металлов она приобретает разную окраску. Сплав этот разбивается на куски и затем размалывается в порошок в ступке; этим порошком покрывают поверхность металлических изделий, которые до расплавления порошка стоят в муфельной печи. Порошок этот применяется также в качестве красящего вещества для нанесения росписи на керамические сосуды.

² При муфельном обжиге предметы с росписью ставятся в печь в муфелях. Так называются капсулы (подобие коробок) из огнеупорной массы, служащие для нагрева различных материалов и изделий без доступа к ним частиц продуктов горения. Материал муфеля должен обладать необходимой термической устойчивостью, значительным механическим сопротивлением и плотностью. В китайском фарфоровом производстве муфель нагревается в особых печах с использованием древесного угля.

При невысокой температуре глазурь лишь слегка расплавляется и нанесенные на нее краски приплавляются к поверхности фарфорового изделия. Если эти краски обжигать при высокой температуре, они могут перегореть и потерять свой цвет.

Подготовленные для обжига фарфоровые изделия ставили в печь в капсулах из огнеупорной глины, способных

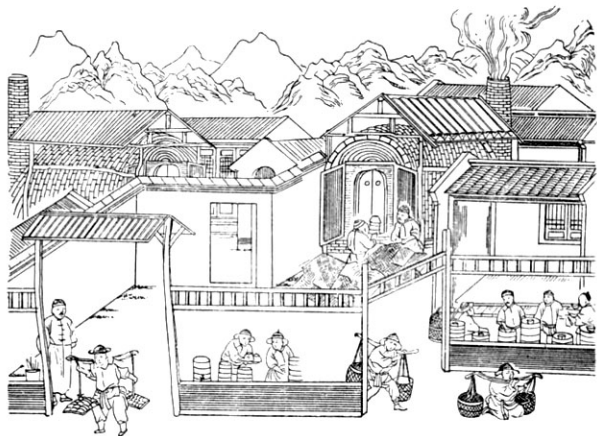


Рис. 9. Обжиг фарфора в печах, закладка фарфора в печь (на заднем плане), закладка фарфора в ящики (на переднем плане). Период Цин, XVIII—XIX вв.

выдерживать сильный жар печи (рис. 9). В такой капсуль ставились до десятка маленьких или один большой сосуд. Наиболее тонкие и хрупкие сосуды ставились ближе к центру. Для обжига фарфоровых изделий особо высокого качества использовался двойной капсуль, чтобы жар проникал к ним постепенно. Для больших ваз были приготовлены целые столбики из глиняных небольших капсулей, поставленных один на другой. Доньшко имел лишь послед-

ний, нижний капсоль, а у остальных были только глиняные круглые стенки, стоящие одна на другой и слепленные вместе серой глиной. Такая форма необходима для изготовления большого сосуда. Печь, в которой обжигался фарфор, была похожа на дом: имела высоту 3 м, ширину 20 м, длину 6 м, глубину фундамента 4 м; позади нее находилась труба. Отверстие печи закладывалось кирпичами и замуровывалось глиной; незамурованным оставалось только место для топки. На самом вершуге печи находились 4—5 небольших отверстий, закрытых черепками, через которые опытный мастер наблюдал за обжигом. В течение 24 часов поддерживалась температура 750°, потом жар увеличивался и доводился до 1350°. Мастер, осторожно отодвигая крышку верхнего глиняного капсуля, наблюдал, как сначала фарфор накалялся докрасна, а потом до ярко-желтого цвета. Обжиг продолжался несколько дней. Открывали печи по истечении одного-трех дней после обжига, так как капсули, в которых производился обжиг фарфора, раскалялись докрасна и войти в печь было невозможно. На четвертый день рабочие надевали перчатки, сделанные из десяти слоев ваты и вымоченные в холодной воде, голову, плечи и спину закрывали сырой одеждой и тогда только входили в печь за готовым фарфором. Пока печь не остыла, в нее закладывали новую партию изделий для подсушки.

При росписи фарфора надглазурными красками он подвергается вторичному обжигу в муфельных печах. Печь окружает двойная стена, в промежутке между стенками закладывается уголь, во внутренней стене внизу имеются отверстия для прохождения воздуха. Когда фарфоровые изделия уже помещены в печь, ее стены смазывают плотным слоем глины, затем дверцу печи герметически закрывают и держат закрытой в течение суток или трех. Вынутые из печи изделия должны долгое время остывать.

Из приведенных сведений о технике производства фарфора ясно, что весь процесс далеко не так прост. Для успешного проведения всех операций от мастеров требовалось хорошее знание керамической массы, условий обжига, свойств и качества красок, способов глазурирования предметов. Кроме этого, мастер должен был обладать большим

практическим опытом работы. Именно наблюдательность мастеров, творческая способность их к эксперименту, тщательность работы, стремление постоянно совершенствовать формы фарфоровых изделий, способы и характер росписи создали в конечном итоге высокохудожественное фарфоровое производство.

В каких же исторических условиях могло развиваться в Китае изготовление керамических изделий из фарфора?

При династиях Суй-Тан (VI—IX вв.), в период нового объединения китайских земель после трехвековой раздробленности, китайская империя превратилась в мощное феодальное государство с высокой культурой и большими, развитыми торговыми связями. В этот период вновь завязываются сношения с другими странами. В танскую столицу приезжают купцы из Индии, Ирана, Сирии, Японии. Для изучения наук и ремесел в Китай посылаются японская молодежь.

Период Тан известен расцветом поэзии, появлением новых форм литературы, развитием театрального искусства. Всё больше и больше развиваются художественные ремесла, в особенности керамическое производство. О производстве фарфора нам известно из разных источников. Одним из таких источников служат издавна составлявшиеся описания отдельных областей и уездов Китая. В них отмечались исторические события, происходившие в данной местности Китая, указывались особенности разных видов растений и животных, давались сведения о различных достопримечательностях и выдающихся людях, рассказывалось о различных видах производства. Из много томного историко-географического труда «Описание местности Фулян» (уезда, в котором находился центр фарфорового производства г. Цзиндэчжэнь, провинция Цзянси) стало известно о мастере Тао Юе, поставлявшем ко двору в начале периода Тан (618—626 гг.) большие партии фарфора. В это время фарфор считался настолько ценным, что его сравнивали с очень дорогим камнем — нефритом и называли «подражанием нефриту». С 621 г. из этого города, переименованного в Синьпин, а позднее в Цзиндэчжэнь, мастер Хэ Чжун-чу и его помощники регулярно поставляли тонкий, блестящий, как нефрит, фар-

фор и многочисленные фарфоровые изделия к императорскому двору.

О танском фарфоре нам известно из многих раскопок, ведущихся сейчас в Китае, а также из раскопок XIX в. в Самарре близ Багдада и из коллекций китайских предметов в старых японских храмах, где среди реликвий, культовой утвари и статуэток также сохранились древние китайские художественные изделия. Эти предметы вывозились японцами, приезжавшими в Китай в период Тан для того, чтобы учиться у китайских мастеров и ученых. Есть также сведения о сортах танского фарфора в «Книге о чае», изданной в Китае.

В период Тан фарфор производился во многих местах: в Юечжоу (провинция Чжэцзян), в Синчжоу (провинция Шаньси), в Хунчжоу (провинция Цзянси), в Даи (провинция Сычуань) и т. д.

Из танских сортов наиболее ценным считался фарфор из г. Синчжоу (ныне г. Синтай, провинция Хэбэй). Об этом свидетельствуют стихи о фарфоре из Синчжоу в «Книге о чае»:

Синчжоуский фарфор ценят выше сосудов Юе,
И верно, фарфор из Синчжоу, как снег, серебро,
Есть белый, коричнево-красный.
Пожалуй, этот фарфор лучше фарфора Юе.

Другой сорт тонкостенного фарфора из Даи, провинция Сычуань, воспел знаменитый танский поэт Ли Бо:

Фарфор печей Даи и тверд, и тонок...
А белизной своей он превосходит снег и иней...

После изобретения в период Тан настоящего просвечивающегося фарфора, отличающегося спекаемостью и стекловидностью, китайские мастера стали вести упорную, кропотливую работу по отбору опытным путем лучших материалов для глазурей, по установлению норм и условий обжига.

Глазурь, как уже известно, является одним из важнейших элементов в процессе изготовления фарфоровых изделий. С ее помощью китайские мастера добивались и

добиваются ныне больших художественных эффектов. Глазурь — это стекловидный слой, покрывающий поверхность глиняного или фарфорового предмета. Он представляет собой, как и все стекла, переохлажденную жидкость.

В период Тан для глазурей использовалось главным образом окисное железо, присутствие которого в глазури давало желтоватые, коричневые, черные расцветки, а также окисная медь, благодаря которой получался зеленоватый оттенок, и марганцевая руда, дававшая яркий пурпуровый оттенок. Во время раскопок, которые велись в последнее время в Китае, обнаружены некоторые образцы фарфора периода Тан с трехцветными свинцовыми глазурями — *сань-цай*. До недавнего времени эти глазури были известны преимущественно по изделиям периода Мин (XIV—XVII вв.). В этот же период большое распространение приобрели сосуды из фарфора и глины, служившие музыкальными инструментами. В сосуды наливалась вода. Прибавляя и убавляя ее при постукивании палочкой о сосуд, музыканты получали разные ноты гаммы. Из современных раскопок известно также, что позже, в период «Пяти династий» (918—960) изготовлялся очень тонкий коричневый фарфор.

Таким образом, сравнительно скудные сведения дают возможность установить общую картину керамического производства в Китае в период Тан.

Следующий период, период Сун (960—1276) был временем расцвета средневековой культуры, философии, поэзии и искусства: в это время была открыта Академия живописи и каллиграфии, всё более и более совершенствовалось производство художественных изделий. От периода Сун дошли замечательные образцы каталогов и сочинений по искусству и, в частности, по художественному ремеслу.

В Китае археология, ограничивавшаяся главным образом собиранием и коллекционированием, существовала очень давно. В течение многих веков китайские ученые и любители серьезно изучали памятники древности различных периодов, собирали коллекции старинных картин и рисунков, бронзовых сосудов, резных камней, керамических изделий, вышивок. Разъезжая по стране, они снимали эстампажи с каменных стен и других памятников, чтобы

изучить надписи на них. В результате такой кропотливой работы многих поколений до нас дошли в каталогах сведения о большом количестве несуществующих ныне памятников древности, с их точным описанием и рисунками. Подобные каталоги собирались и составлялись еще с V—VI вв., но наиболее достоверными оказались каталоги сунских ученых.

В годы Сюаньхэ (1119—1125) отмеченные созданием Академии живописи и каллиграфии, были собраны специальной комиссией ученых следующие каталоги: «Иллюстрированное описание знаменитых древностей периода Сюаньхэ», «Описание образцов каллиграфии», «Описание картин» (каталог дворцовой галереи). Во время вторжения в Китай иноземцев — сначала чжурчженей в 1127 г., потом монголов в 1279 г. и маньчжуров в 1644 г. — многие картины и предметы искусства погибли. Поэтому особое значение приобрели сунские каталоги, которые дают очень много важных сведений из истории более раннего китайского искусства.

В период Сун орнаментирование сосуда заключалось в разного рода способах нанесения узора на черепок сосуда до покрытия его глазурью. Узор или гравировался с помощью ножа, или прокалывался тонкой иглой и шилом. В других случаях на сосуд наносился рельефный контурный орнамент или налепы из глины. Сосуды периода Сун отличались своими красивыми, гармоничными пропорциями и одноцветной глазурью, но были и сосуды с подглазурной синей росписью, пользовавшиеся большой известностью. Для производства этого сорта фарфора арабские купцы привозили в Китай синюю краску *сумани* с о. Суматры, или *боцин* с о. Пенанг у западного побережья полуострова Малакка, или синюю краску для голов, точнее волос статуэток будды — *фотоуцин* из Индии.

Самый факт ввоза этой краски свидетельствует о тех оживленных сношениях, которые продолжались в это время, как и в период Тан, со странами Азии. Об этом рассказывал и знаменитый путешественник Марко Поло, побывавший в XIII в. в Китае.

Помимо сорта с подглазурной синей росписью в период Сун было известно много других сортов фарфоровых и

фарфоровидных изделий, носивших особое название со словом *яо* (керамика). К этому слову *яо* прибавлялось обычно название местности, где изготовлялся данный сорт, а иногда особое название. В период Сун в Лунцюане



Рис. 10. Ваза из фарфора, сорт «саладон» или лунцюань-яо, цвета зеленого нефрита с рельефным узором из пионов. Период Юань, XIII—XIV вв.

(провинция Чжэцзян) и в других местностях производились фарфоровидные изделия, носившие название *лунцюань-яо*, *гуань-яо*, *гэ-яо* (рис. 10) и т. д. В Европе все они были известны под общим именем «саладонов». Эти сорта были особенно популярны из-за своих красивых зеленоватых, голубоватых, сероватых оттенков. Кроме того, такая посуда считалась якобы способной реагировать на яд, т. е. менять окраску, если в питье или пище был яд. Название «саладон» обычно объясняют так: это слово происходит от имени героя французского романа «Астрея» Онорэ д'Юрфэ — Саладона, носившего одежду светлозеленого цвета, напоминавшего цвет сорта китайских фарфоровидных изделий *лунцюань-яо*, хорошо известный в Европе. Кроме такого объяснения, высказывается еще мнение о том, что это название происходит от арабского слова *салудун*, что означает «твердый, крепкий,

как камень». При этом слово *салудун* является неотъемлемым прилагательным к сорту «глиняный горшок» (*кыдрун салудун*) из очень твердой, как камень, массы. Ближкое к этому термину слово *салудун* означает «кремень, очень твердый». Все эти качества в целом очень близки к действительным качествам черепка саладона,

обладающего большой твердостью серовато-белой массы. По моему мнению, этот взгляд является наиболее правильным.

Селадоны имеют различные оттенки, переходящие от бледнозеленого через голубовато-зеленый в оливково-зеленый оттенок, с дальнейшими тонами темносерого цвета почти до черного. Эти оттенки зависят от природы самой прозрачной глазури, содержащей закисное железо, а также в значительной степени от температуры обжига глазури.

В период Сун производились также пятнистые селадоны — с пятнами в виде брызг на фоне сосуда, возникавшие благодаря способности закисного железа массы брать кислород из окиси меди в глазури.

В различных местностях производились различные виды селадонов, отличавшиеся коричневато-желтым ободком у края глазури на ножке или «ступне» и на горлышке — «рот». Такие ободки носили название «железная ступня» и «коричневый рот». Этот ободок был разных оттенков — от светлокоричневого до кирпично-красного. Появлялся он вследствие окисления железа у края глазури, не покрывавшей дно сосуда с внешней стороны.

Одним из сортов селадона был сорт *гуань-яо*, что означает «казенная керамика». Этот сорт начали производить в конце периода правления династии Северный Сун, а именно в 1107—1117 гг. в г. Кайфэне для поставок двору. После переезда двора в 1127 г. на юг, в г. Ханчжоу, из-за нашествия врагов — чжурчженей и завоевания ими северных областей Китая, мастер Шао Чэн-чжан вновь создал мастерские в Ханчжоу около храма Неба, где производили селадон *гуань-яо*, еще лучше прежних, более тонкостенный, приравнивавшийся к лучшим сортам фарфора.

Из прежних сортов селадонов периода Северный Сун лучшими считались голубые селадоны и «трещинистые» (*краклэ*, или *цек*). Сорт *краклэ* отличался трещинами на поверхности глазури. Сетка трещин на таких сосудах получалась благодаря разным коэффициентам расширения стенок сосуда и покрывающей его глазури, которая расширялась меньше, чем сам сосуд и соответственно сжималась. Вследствие этого при охлаждении глазурь разры-

валась, покрываясь сеткой трещин. Этот способ декорирования изделий из фарфора применяется в Китае и в настоящее время. Путем изменения состава глазури и массы можно получить значительную разницу в степени сжатия и этим добиться большего или меньшего растрескивания. Кроме обычного *краклэ*, может быть двойное *краклэ* или так называемый замедленный *цек*, который может дать трещины через длительное время — через месяц, год. Все эти приемы изготовления изделий изучались на практике китайскими мастерами, которые умели придавать нужный художественный эффект в окраске глазури с *цеком* или без него. Одному из сортов селадона с *цеком* было дано образное название «тающий лед с кровью угря»: под выражением «тающий лед» подразумевались стенки сосуда, покрытые голубовато-серой глазурью, а трещины на них закрашивались корейским кармином, носящим название «кровь угря».

Подобный способ орнаментирования селадонов и фарфора применяется в Китае и в настоящее время.

Образцы селадона под названием *гуань-яо*, изготавливавшиеся мастером Шао Чэн-чжаном, имели зеленые с розовым цвета темных и светлых оттенков. Среди них были изделия с орнаментом, напоминавшим «клешни краба», а также сосуды с «железной ступней» и «коричневым ртом», имевшие красные и коричневые ободки вследствие окисления железа у края глазури на ножке и у слива (носика) изделия. Среди изделий этого сорта были чарки, чаши, кубки, кувшины, блюда, а также многие письменные принадлежности: бокалы и подставки для кистей, капельницы для туши, тушечницы.

Другой сорт, близкий к сорту селадонов *гуань-яо*, носил название *гэ-яо*, что означает «керамика старшего брата». Этот сорт изготавливался в Лунцюаньсяне (провинция Чжэцзян), где работали два брата — Чжан старший и Чжан младший. Старший брат изготавливал лучшие сорта фарфоровых изделий беловатого и горохового цветов, имевших, как и сорт *гуань-яо*, «железную ступню» и «коричневый рот». Сорт, изготавливавшийся там же младшим братом Чжан, носил название «керамика Чжана», или *ди-яо* — «керамика младшего брата», или *лунцюань-яо* — «керамика

из Лунцюаня». Это были изделия голубого и изумрудного цвета.

Кроме многочисленных сортов селадонов, в период Сун производились и другие сорта. В Динчжоу, в окрестностях г. Кайфэна, вырабатывался настоящий фарфор *дин-яо* — или «керамика из Динчжоу». Белые сосуды *дин-яо* отличались своими тонкими, просвечивающими стенками, покрытыми глазурью молочно-белого цвета. Это были уже не фарфоровидные изделия, а настоящий фарфор, и поэтому он ценился особенно высоко. Лучшими изделиями этого сорта считались изделия периода Сюаньхэ (1119—1126). Белые *дин-яо* различались по своему орнаменту — рельефному, вдавленному, нарисованному, наклепному, с изображением пионов, водорослей, фиников. Другая часть белых *дин-яо* не имела орнамента, оставаясь гладкой и блестящей, но не теряла при этом своей ценности.

Кроме того, производились сорта не только белых *дин-яо*, но и *дин-яо* с желтой, коричневой и черной глазурью. «Новыми» *дин-яо* назывались изделия этого сорта, изготовленные мастером Пэном в период засилья монголов в Китае в первой половине XIV в. в подражание северным изделиям *дин-яо*. Однако этот вид уступал по своим качествам северным изделиям *дин-яо*. Ранее, в период Южного Сун из-за потери мастерских в области Динчжоу (после захвата северного Китая иноземцами) чувствовался большой недостаток в изделиях сорта *дин-яо*. Поэтому было приказано создать производство этого сорта в центре изготовления фарфоровых изделий — Цзиндэчжэнэ. Кроме того, создали сорт «голубой» *дин-яо* в Жусяне (провинции Хэнань), где изготовляли также фарфоровидные предметы под толстым слоем блестящей глазури белого, темнолилового, «темносерого, как рак», цвета или коричневого цвета «истертых в порошок чайных листьев». Отличительным признаком этого сорта являлось множество точечных отверстий в виде пор в густой глазури.

В провинции Чжэцзян (на родине современного великого писателя Лу Синя), г. Шаосине, изготовлялся фарфор с синей подглазурной росписью.

В провинции Сычуань изготовлялся очень ценный, тонкий фарфор; его называли «твердым и легким, как на-

стоящий нефрит, превосходящим снег и иней» по своей белизне.

В тот же период Сун изготавливали сорт *цычжоу-яо*, или *цы-яо*, названный так по имени местности Цычжоу (Цысянь, провинция Хэбэй), наиболее древней области керамического производства в Китае, которое развилось здесь благодаря большим залежам каолина на «Высоких холмах» («Гаолин») неподалеку от Цычжоу. Под названием *цычжоу-яо* был известен особый сорт фарфоровидных изделий, главным образом сосуда для вина: кубки, чаши, цветочные вазы, горшки, имевшие коричневую роспись на фоне цвета слоновой кости (рис. 11).

Судя по последним сведениям из китайских источников,¹ в период Сун существовали также имеющие большое значение для истории фарфора керамические мастерские в северных областях Китая, где изготавливалась утварь для населения. Поэтому эти изделия еще в большей степени, чем другие сорта, отражают вкус свободно создававших их мастеров из народа, работавших не по заказу двора и знати, а для удовлетворения потребностей населения бассейна р. Хуанхэ — от провинции Шэньси и до Желтого моря, особенно в северных районах Китайской низменности. Во времена феодальной власти к этим изделиям относились с большим пренебрежением и не считали их одним из лучших сортов. Поэтому в исторических записях о них нет сведений. Эти изделия назывались «имитацией или подражанием сорту *цычжоу-яо*». Впервые на них стали обращать внимание 30—40 лет тому назад, но почти не изучали. Только сейчас началось изучение этого сорта, причем установлены следующие места его производства: известны печи *Даньянгу-яо* (уезд Сюу, провинция Хэнань), *Шэньцзянь-яо* (уезд Дэнфен, провинция Хэнань), *Пацунь-яо* (уезд Юйсянь, провинция Хэнань), *Хуанбао-яо* или *Яочжоу-яо* (уезд Тунчуань, провинция Шэньси). Вероятно, впоследствии следы производства этих изделий будут найдены и в других местах.

¹ Чэнь Вань-ли. Народный фарфор северных областей в период Сун. Пекин, 1955 (на китайском языке).

Лучшие изделия этого сорта изготовлялись в Даньянгу. Сейчас Даньянгу — это деревня к северо-востоку от городка Цзяоцзо в провинции Хэнань. Около деревни была обнаружена кумирня из глины, в которой оказалась стэлла (каменная высокая плита на фундаменте) с гравированной



Рис. 11. Сосуд с крышкой из фарфора, сорт *цзычжоу-яо* с черным цветочным узором на фоне цвета слоновой кости; детали узора гравированы. Период Мин, XIV в.

надписью. Из содержания ее выяснили, что в этом месте были сосредоточены керамические мастерские, производившие хорошие сорта фарфоровых и фарфоровидных изделий в 1100 и 1105 гг.

По всем данным, производство этих изделий особенно развилось в период 1086—1105 гг., но потом в связи с наступлением чжурчженей, в 1127 г. завоевавших северные области Китая, пришло в упадок.

В надписи на стэлле оказалась песенка:

В Даньяне удивительные бронзовые сосуды,
Но еще прекрасней керамические изделия искусных мастеров.

Сведения из надписи на стэлле о сосредоточении здесь керамических мастерских подтвердились множеством найденных поблизости обломков из глины и фарфора.

Здесь производились тонкостенные сорта белого фарфора и более толстостенные, с сероватым черенком фарфоровидные изделия.

Для сорта из печей Даньянгу-яо типичны изделия с белой глазурью в узоре на сероватом фоне. Такой фон получился благодаря выскабливанию белой глазури с полей фона между деталями узора. На других изделиях имеется черный узор на белом фоне. Этот узор получался благодаря покрытию сосуда белой глазурью. После первого обжига сосуд покрывался черной глазурью, а после второго обжига в прожилках, тычинках и других штрихах в самом узоре черная глазурь осторожно соскабливалась и на этих местах оставалась белая глазурь.

Кроме Даньянгу, в других местах производства, помимо наиболее распространенных бело-черных изделий, применялся также способ орнаментирования изделий черной глазурью в узоре на зеленом фоне или светлозеленой глазурью в узоре на темнозеленом фоне. Были также сосуды с красным фоном и узором цвета чайных листьев. На некоторых сосудах на фоне вне узора рассыпан ряд белых кружков. Такой способ носил название «жемчужного фона». Орнаменты этих изделий часто похожи на вышивки — наиболее народный вид искусства. Узоры или гравированы, или гравированы и выскоблены (в местах, где нет узора), или в фоне заполнены сплошь гравированными кружками («жемчужный фон»).

В орнаментах можно видеть изображения людей и животных; чаще встречаются драконы, птицы, например черный лебедь на белом фоне среди водорослей. Но больше всего прекрасных узоров из ветвей цветущих деревьев и цветов.

Эти изделия сделаны народными мастерами с большим вкусом и любовью. Орнаменты их больше всего отражают

прекрасную флору Китая в свободной, единой композиции соответственно форме сосуда.

В период Сун производился также сорт фарфоровидных изделий *цзянь-яо* в Цзяньяне и Дэхуа — местностях, находящихся на севере провинции Фуцзянь. Изделия этого сорта отличались своими плотными белыми блестящими, а также и коричнево-черными и черными глазуриями большой вязкости, покрывавшими толстым слоем тулово сосуда. Там же выделялись прекрасные статуэтки.

Сорт *цзянь-яо* известен в Японии под своим японским названием *теммоку*. Изделия этого сорта представляют собой пиалы, чайную посуду. Благодаря толстым стенкам чай в такой посуде долго не охлаждался, что и явилось причиной популярности этих изделий в Японии.

Глазурь изделий *цзянь-яо*, или *теммоку*, периода Сун была полевошпатовой с особыми характерными для нее чертами: высокой вязкостью, значительной кислотностью и обычно большой толщиной слоя.

Чашки *теммоку* имеют черепок с большим содержанием железа. Глазурь этих изделий кажется обычно черной с синеватым оттенком, но при пристальном рассматривании она оказывается не черной, а коричнево-черной. У отдельных сосудов по черному полю глазури есть еще вертикальные полосы светлокоричневого цвета. Такие полосы напоминают шкурку зайца и поэтому носят название «теммоку с мехом зайца». Такое явление объясняется тем, что в этих изделиях из глазури выделяется окисное железо, содержащееся в ней в слишком высокой концентрации, вследствие чего образуются светлокоричневые полосы. Известны также фигурные *теммоку*, украшенные рисунками цветов, геометрических фигур или же птиц и насекомых на черной глазури с более светлой глазурью вокруг или рисунками на светлой глазури с черной глазурью вокруг.

Одним из сортов сунских фарфоровидных изделий является сорт *цзюнь-яо*, который, как и прочие сорта, назван по той местности, в которой он производился, а именно Цзюньчжоу (уезд Юйсянь, провинция Хэнань). Это были изделия, о которых в китайских источниках говорится: «Это сосуды темнокрасного цвета, как киноварь, зеленого,

как попугай, коричневого, как кожа баклажана. Изделия красные, как румяна, зеленые, как зелень лука, черные как чернота души, считались изделиями наивысшего качества».

На некоторых изделиях сорта *цзюнь-яо* имелись также характерные красновато или красновато-пурпурные красочные пятна на фоне опалово-голубой или голубовато-серой глазури. Эти красочные пятна создавались восстановленной медью.

Как видно из общей картины производства фарфора в период Сун, для этого времени характерно изготовление многочисленных сортов с разного рода одноцветной глазурью, а также подглазурной синей росписью.

В период завоевания Китая монголами, покоривших страну на 90 лет (период Юань — 1280—1367 гг.), фарфоровое производство не только не развивалось, но иногда по приказу двора даже временно приостанавливалось.

Засилье кочевников-монголов, захвативших большую часть Азии и более половины Европы, не могло не отразиться на китайском искусстве. Хотя Юаньский фарфор особенно ничем не отличался от Сунского фарфора, так как в период Юань продолжалось производство прежних сортов, всё же среди фарфоровых изделий стали появляться сосуды с новыми формами и особенностями декорации. Например, в этот период появились сосуды в форме фантастических птиц и животных, а также кувшины с очень большими ушками. И те, и другие украшались штампованным узором во вкусе кочевников-монголов.

После изгнания монголов из Китая в 1368 г. вновь воцаряется китайская династия Мин (XIV—XVII вв.). В этот период в области фарфорового производства заметны большие сдвиги, в особенности с XV в.

Богатые коллекции Государственного Эрмитажа в Ленинграде и Музея восточных культур в Москве, а также многие коллекции музеев Европы, Китая и Японии дают представление о производстве художественных изделий в этот период, в том числе фарфора. Кроме того, в Китае до сих пор ценятся как хорошие источники, дающие сведения о прикладном искусстве периода Мин, различные каталоги и сочинения о разного рода художественных про-

изводства, относящиеся главным образом к периоду Мин-Цин.

В начале первой половины периода Мин, а именно в годы 1436—1465, фарфоровое производство в дворцовых мастерских было временно приостановлено в связи с большими расходами на армию, изгонявшую монголов из пределов страны. Заказы были переданы в частные мастерские. О фарфоровом производстве этих лет мы узнаем из письма 1447 г. египетского султана королю Франции Карлу VII, где упоминается, что среди подарков королю Франции было много зеленых селадонов и других китайских фарфоровых и фарфоровидных изделий.

В 1474 г. венецианский посол при персидском дворе рассказывал о замечательной стране — Китае, где выделялся фарфор. В 1487 г. от египетского султана прибыл в Италию к Лоренцо Медичи посол с дарами, в числе которых были вазы из фарфора, расписанные разными красками.

После 1465 г. производство фарфора в Китае стало вновь расширяться. В период Мин продолжали изготавливать селадоны, но благодаря развитию техники и лучшему контролю над обжигом селадоны были лучшего качества, чем прежние сунские, и не имели помутнения глазури.

Фарфоровое производство в период Мин достигло очень высокого уровня. В этот период оно было сосредоточено в г. Цзиндэчжэне, слава которого затмила все другие местности. К концу XVI в. в Цзиндэчжэне насчитывалось до 300 императорских печей, не считая очень большого количества частных печей, производивших изделия для населения.

В период Мин известен сине-белый фарфор, с подглазурной синей росписью. Для этого сорта применялась «мусульманская синяя» краска, изготовленная из тонко размельченной руды кобальта, привозившейся из Ирана взамен прежней синей краски с о. Суматры и о. Пенанга. С этого же времени применялись глазури пурпурового цвета, получавшиеся благодаря присутствию в них марганца.

Выделялись также садовые декоративные предметы, в том числе типично китайские скамьи из фарфора вместо

принятых в Европе чугунных, деревянных, дерновых скамей. Фарфор применялся даже для целых архитектурных сооружений: так, например, в 1415 г. была построена известная фарфоровая Нанкинская пагода, разрушенная в 1856 г.

Фарфор периода Мин отличается большим разнообразием форм, а также новыми способами декорировки вместе с искусным подражанием прежним Сунским сортам.

В период Мин был распространен способ росписи фарфора тремя красками — *сань-цай* (свинцовые глазури), по новым данным, известный с периода Тан. Эти краски обладали способностью легко растекаться и потому наносились на заранее обожженный сосуд, причем орнамент разделялся перегородками по контуру. Обычно это были комбинации трех цветов — зеленого (или изумрудного), желтого и фиолетового или желтого, фиолетового и темно-лилового.

В период Мин производились также фарфоровые изделия *у-цай* — «пятицветные», покрытые росписью из прозрачных цветных эмалевых красок, которые благодаря присутствию свинца имели большую плавкость и могли быть закреплены при невысокой температуре. Это были по существу полихромные предметы, покрытые росписями темнозеленого, синевато-фиолетового, голубого, желтого и пурпурно-коричневого цвета (рис. 12). Так как эти краски могли растекаться, то применялась особая техника для получения рисунка: 1) контуры рисунка делались в виде глубоко гравированных линий — желобков (рис. 13); 2) на контур наносились перегородки; 3) рисунок подрезался и имел повышение к краю, что называлось китайцами «скрытым рисунком» (*ань-хуа*). Кроме того, был сорт тончайших фарфоровых предметов, носивших название «бестелесных» (*то-тай*).

В период Мин среди других сортов большую известность получили изделия сорта *цзянь-яо* («бланш-де-Шин») — блестящие белые фарфоровые статуэтки буддийских божеств, особенно ценившиеся в Японии.

К концу периода Мин (первая половина XVII в.) начинается постепенное отделение ремесла от земледелия. Разные отрасли кустарной промышленности начинают зани-

мать самостоятельное положение. В фарфоровой кустарной промышленности, как и в ряде других отраслей, появляется довольно большое количество частных мастерских



Рис. 12. Сосуд с крышкой, с орнаментом *у-цай* («пятицветной» глазурью). 1522—1566 гг.

и мануфактур с детальным разделением труда. Однако деятельность частных мастерских была в довольно сильной степени ограничена феодальной властью, которая поддержи-

вала и расширяла императорские мануфактуры, производившие изделия для двора и придворной знати, а не для широких народных масс. Эти императорские мануфактуры

преобладали в стране и занимали господствующее положение в кустарной промышленности.

В связи с развитием кустарной промышленности оживилась деятельность торгового капитала не только внутри страны, но и за ее пределами. В период Мин шла оживленная торговля морским путем с Индией, Индокитаем, Ираном, Японией, островами Индийского океана, а также с европейскими странами — Португалией, Испанией, Голландией.

В связи с развитием ремесел и торговли начали расти торговые города и появляться новые центры на морском побережье, на берегах рек, каналов, на важных торговых дорогах. Городское население росло за счет обезземельных крестьян, которые из-за больших налогов и поборов лишались своего клочка земли и становились арендаторами или уходили на заработки в города и районы с развитой кустарной про-



Рис. 13. Ваза из фарфора с гравированным орнаментом на яркосинем фоне, покрытом цветными глазурями. Период Мин, XV в.

мышленностью. Ремесленники составляли значительную силу в крестьянском восстании конца периода Мин, приведшем к падению эту династию.

Установление новой династии Цин (1644—1911) сопровождалось разрушением печей Цзиндэчжэня и других в ре-

зультате вторжения маньчжуров, завоевавших весь Китай. В первые годы после воцарения иноземной династии Цин началось постепенное восстановление фарфорового производства, а в годы некоторого подъема экономики, например, при императорах Канси и Цяньлуэ, было уже заметно общее развитие художественных ремесел. По приказу Канси в 1860 г. около Пекина открылись мастерские по производству металла, стекла, эмали, резьбы по нефриту и лаку. Большое внимание уделялось также поднятию фарфорового производства в центре его — г. Цзиндэчжэне, сильно пострадавшем от войн. С этого времени в Цзиндэчжэне стали вырабатывать до 80% всего фарфора, производившегося в Китае.

О производстве фарфора в этот период как в Цзиндэчжэне, так и в других местах, известно из лучшего руководства по фарфору, изданного в период Цин и носящего название «Записок о фарфоровом производстве Цзиндэчжэня» («Цзиндэчжэнь тао-лу»). Эта книга является основным источником для более поздних работ по истории фарфора как в самом Китае, так и в Европе. Она дает много ценных сведений о различных деталях производственного процесса, о способах орнаментирования фарфора и т. д.

В период Цин появился сорт, известный в Европе под названием «зеленого семейства»: в росписи изделий этого сорта преобладает зеленый цвет; дополнительными цветами к нему являются желтый, фиолетовый, коричнево-пурпурный, красно-коралловый и черный (рис. 14). Этот сорт был близок к полихромным предметам *у-цай*, но имел некоторые отличия в росписи: желтая краска была светлее, чем у минского сорта *у-цай*, были также новые оттенки зеленого, в частности светлозеленый, яблочный, и, наконец, вместо бирюзового оттенка был введен фиолетово-синий цвет, что являлось одной из особенностей «зеленого семейства». Изделия расписывались эмалевыми красками прямо по глазури. Фон вне узора покрывался также бесцветной глазурью, но не имел грязного оттенка.

Кроме «зеленого семейства», производились сорта «черное семейство» и «желтое семейство», с преобладанием черного и желтого цветов.

При императоре Канси (1662—1723) особенной чистоты достигла отделка фарфоровых предметов с синей подглазурной росписью. А в конце периода Мин и особенно при Канси было введено разделение труда: одни мастера расписывали только бортики тарелок, другие только их поверхность. Помимо небольших статуэток из фарфора, изготовлявшихся еще с периода Тан, появились огромные фигурные предметы, сохранившиеся в музеях как Советского Союза, так и европейских стран.

При императоре Юнчжене (1723—1736) преемнике Канси, преобладали монохроммы, а синяя подглазурная роспись вышла из моды. Вышел также из моды сорт «зеленое семейство», и стал модным сорт «розовое семейство», где преобладал розовый цвет. Для получения розового цвета в глазури необходимо хорошо размельченное золото в количестве одной частицы на 100 000 частиц глазури. Для получения золотой глазури для «розового семейства» нужно также очень небольшое количество золота как красителя, а именно: одна частица золота на 50 000 частиц глазури. Действие золота похоже на действие коллоидной меди, дающей глазурь цвета «бычьей крови» (*ланы-яо*).

Кроме этого сорта, стали модными сорт «пламистый» — *фламбэ* (франц.), имевший цвет пламени с голубым отливом, сорт «обдутый» — *суфлэ* (франц.), кобальтовая глазурь которого разбрызгивалась по поверхности сосуда через трубочку, покрытую кусочком тонкого шелка, наконец, сорт с глазурью цвета «бычьей крови». Для получения лучшего красного цвета в глазури должно было быть не более 0.5% меди. Из истории производства фарфора в Китае известно, что один мастер, применявший древесный пепел как источник щелочи, уронил в древесные стружки медную монету, которая была обнаружена лишь тогда, когда сгорели стружки. Все горшки окрасились в красный цвет вместо белого, как это ожидал прежде мастер. Следовательно, достаточно было минимального количества меди, чтобы придать глазури красную окраску.

Глазурь верхней части шейки вазы цвета «бычьей крови» часто бывает белой, а не красной. Это объясняется тем, что в таких частях слой глазури всегда тонкий, и кислороду воздуха легко действовать на восстановленную



Рис. 14. Ваза из фарфора, сорт «зеленое семейство». 1662—1722 гг.

медь. Следовательно, именно кислород окислил в этом месте глазурь во всей ее толще и выбелил красную коллоидную медь, превратив ее в окисную медь.

Получение голубых крапинок глазури изделий сорта *фламбэ* обусловлено рядом явлений. Глазурь может измениться в своей структуре и образовать крошечные кристаллики, которые отражают жемчужно-белый или голубовато-белый цвет и придают голубоватый оттенок частям, которые также меняются. Чередование таких голубоватых полосок с нижележащим красным слоем (от восстановленной меди) создает впечатление пурпурового пламени, откуда и появилось название сорта «пламенистый», или *фламбэ*.

В XVIII в. известна была также черная зеркальная глазурь, которая получалась благодаря добавлению кобальтово-железистой руды марганца.

Большой известностью пользовались изделия с кораллово-красной глазурью, которые получались вследствие действия окисного железа на глазурь. Эти глазури обжигаются при низких температурах так же, как и эмалевые глазури, причем обжиг при такой температуре длится недолго, чтобы не дать частицам окисного железа раствориться в глазури, а только помочь им распределиться в ней.

В XVIII в. мастера начали применять еще один новый прием: вместо подглазурных красок и цветных эмалей они стали оставлять незаполненные глазурью места (резервы) для росписей.

В годы правления императора Цяньлуна (1736—1796) в моде были те же сорта фарфора, что и раньше, а также новые разновидности «зеленого семейства» лимонно-желтого и горчично-желтого цвета и темносиний фарфор с медальонами в духе «розового семейства».

В период Цин, особенно при Цяньлуне, было издано много ценных каталогов, например, каталог «Собрание древностей дворца Сицин», «Иллюстрированный каталог бронзовых предметов» и т. д. Уже в XIX в., а именно в 1822 г., вышел известный каталог «Коллекции бронз и камней» в 12 книжках. Во всех этих каталогах имеются иллюстрации и подробные описания предметов.

В конце XVIII и в XIX в. в фарфоровом производстве усиливается тенденция к подражанию другой художественной технике — изделиям из слоновой кости, нефрита, красного лака, инкрустации золотом и перламутром, бамбуку, поделкам из тыквы — горлянки.

Очень большое внимание уделялось надписям и каллиграфии, причем на сосуды наносились целые стихотворения, например, «Орхидейная беседка» известного каллиграфа и поэта Ван Си-чжи, ода «Красная стена» Су Дун-по и другие. Несмотря на запрещение одного из инспекторов, надписи разных стилей и почерков появлялись на сосудах всё чаще и чаще.

Кроме китайских надписей, на фарфоре Цин писалось много надписей на разных языках стран Азии в связи с ростом экспорта в эти страны.

Среди росписей на фарфоре этого периода имеется много сцен из китайского театра и повествовательной литературы, которые особенно развились в период Мин—Цин. Кроме того, на сосудах появились изображения европейцев в париках и пышных платьях. Такие изделия шли на экспорт в Европу.

На сосудах периода Мин встречаются также изображения не китайских народов стран Азии, сцены охоты, пейзажи и т. д. Все эти росписи наносились известными в XVIII в. художниками — Дун Бан-да, Цзян Тин-си, Цзяо Бин-чжэнь или неизвестными мастерами росписи, подражавшими этим художникам.

Как уже отмечалось, с давних времен центром производства фарфора был г. Цзиндэчжэнь, в котором в периоды Мин и Цин производилось до 80% всех изготавливавшихся в Китае фарфоровых изделий. Ранее этот город назывался Фулян, Синьпин и, наконец, Чаннаньчжэнь. В годы правления под названием «Цзин-дэ» (1004—1007 гг., при династии Сун) здесь изготавливался для двора так называемый цзиндэский фарфор, почему и город впоследствии был переименован в Цзиндэчжэнь.

Цзиндэчжэнь находится на р. Чанцзян, впадающей в оз. Поянху (провинция Цзянси), в свою очередь соединенного с главной водной артерией Южного Китая — большой судоходной р. Янцзы. Такое выгодное местоположение

города давало возможность распространять фарфоровые изделия по всей стране.

Как центр керамического производства Китая Цзиндэчжэнь возник в глубокой древности, еще в период Хань. В период Тан (VII—IX вв.) здесь уже стал изготавливаться фарфор. В 621 г. было учреждено специальное управление, которое следило за выполнением заказов для императорского двора. Производство в Цзиндэчжэне особенно расширилось в XVII—XVIII вв. К этому времени здесь работало 58 печей нескольких предприятий. Большинство печей принадлежало императорскому двору, некоторые же находились в частных руках.

В начале XVIII в. в Цзиндэчжэне жил приехавший из Европы монах д'Антреколь. Он был послан орденом иезуитов из Франции в Китай для того, чтобы выведать тайну фарфорового производства, строго охранявшуюся китайским правительством. Сохранились письма д'Антреколя, в которых он описывает Цзиндэчжэнь. Чжэнь в переводе значит «посад, слободка». Но «на самом деле, — писал д'Антреколь, — нет только стен, чтобы это место могло заслужить название города и быть сравниваемым с самыми населенными и самыми большими городами Китая... нет (же) стен для большего удобства ввозить и вывозить товары. В Цзиндэчжэне насчитывают 18 тысяч семейств. Есть и богатые купцы, дома которых занимают большую площадь и содержат огромную массу рабочих.

«Цзиндэчжэнь занимает большое пространство по берегу красивой реки... Дома теснятся один к другому, а улицы очень узкие; когда пересекаешь их, то кажется, что находишься посреди базара — отовсюду слышны крики носильщиков, старающихся проложить себе дорогу...»

«Несмотря на дороговизну жизни, Цзиндэчжэнь представляет собой пристанище для многих бедных семейств, у которых нет ничего для существования в соседних городах. Там используется и молодежь, и люди менее здоровые. Даже слепые и инвалиды зарабатывают себе на жизнь, протирая краски».

Хотя Цзиндэчжэнь и давал работу многим людям, но они влачили жалкое существование, получая ничтожные гроши за свой труд. Огромные прибыли попадали в казну,

а также в карман купцов и хозяев мануфактур, т. е. больших мастерских, где применялось широкое разделение труда. Каждый сосуд проходил через руки семидесяти рабочих. «Это удивительно, — пишет д'Антреколь, — как быстро и ловко передают они сосуды из рук в руки. Никто не делает лишних движений». Были мастера, изготавливавшие только фарфоровую массу, другие — формовали разнообразные предметы, третьи — подвергали их обжигу. Особенно велико было разделение труда при росписи сосуда: одни мастера рисовали только контуры предметов, другие расписывали их, некоторые делали только надписи или наносили марки, которые указывали место изготовления предмета, годы правления императоров, часто являвшихся хозяевами таких больших мануфактур. В одной из них было 23 отделения.

Немало искусных мастеров работало в этих мастерских. Некоторые специальности были счeнь сложны. Во всем Цзиндэчжэне при д'Антреколе (1721—1722 гг.) было не более двух-трех модельщиков, изготавливавших образцы, что требовало больших знаний и искусства. Талантливые народные мастера Китая создавали славу китайскому фарфору во всем мире, но их искусные руки трудились лишь для того, чтобы удовлетворять потребности и капризы высших слоев и в первую очередь императорского двора.

Императоры Китая посылали своих чиновников в Цзиндэчжэнь контролировать производство фарфора, а главное — сохранять на него монополию двора. Двор богдыхана требовал ежегодно 3100 блюд, 16 000 тарелок с синими драконами, 18 000 чашек с цветами и драконами, 11 200 блюд со словом *фу*, что значит «богатство». В 1554 г. на мануфактурах Цзиндэчжэня был выполнен императорский заказ на 26 350 чашек с крышками, 6000 винных сосудов и 6900 кубков для вина. Фарфоровые кубки могли служить также и музыкальными инструментами: они расставлялись в ряд, согласно издаваемому ими тону, и, ударяя по ним палочками, можно было исполнять различные мелодии.

Нередко каприз повелителя требовал выполнения заказов, которые осуществить было почти невозможно. Сохранился рассказ о том, как один император заказал огром-

ную вазу необычайно сложной формы. Как ни трудились мастера — ваза трескалась в печи. Между тем невыполнение заказов влекло за собой снижение заработной платы, которая и так была ничтожна, побои, а может быть, и смерть. После очередной неудачи ваза снова была вылеплена и поставлена в печь. Мастера потеряли надежду на благополучный исход дела. Один из них, страшась смертной казни, кинулся в печь, где пылал огонь, и сгорел. На этот раз ваза не треснула. Прекрасное изделие вышло из печи неповрежденным. Китайцы считали, что ваза потому удалась, что мастер пожертвовал ради нее своей жизнью. Его звали Пу Цай. После смерти он стал считаться покровителем всех мастеров фарфоровых изделий. «Но жалкие почести, — писал д'Антреколь в одном из своих писем, где он рассказал о гибели китайского мастера, — оказанные ему после смерти, не соблазнили никого больше последовать его примеру». Позже была изготовлена специальная мемориальная доска в память этого мастера, которая ныне хранится в музее г. Цзиндэ (прежнего Цзиндэчжэня).

Кроме г. Цзиндэ, по сие время являющегося центром фарфорового производства, фарфоровые изделия изготовлялись и в других местах и различались своими сортами, художественной росписью и гравировкой.

Помимо фарфоровых и глиняных изделий для украшения быта, в Китае выделялись также изразцы для декоративного оформления зданий. К сожалению, в настоящее время сохранилось очень небольшое количество таких старых изразцов: причиной тому были бедствия и войны, сопровождавшиеся разрушением архитектурных памятников. Особенно много памятников погибло в Пекине в 1900 г. во время вторжения в Китай империалистов для подавления народного движения «ихэтуаней». В это время были уничтожены многие постройки «Книжного двора западного неба» (XVIII в.), в который входила единственная сохранившаяся до наших дней стена, находящаяся в Пекинском парке. Она украшена глазурованными изразцами с рельефным узором. На голубом фоне, изображающем бушующее море, извиваются девять драконов, тела которых окрашены в разные цвета. У основания стена украшена лотосами.

Изразцовые кирпичики и глазурованная черепица применялись в Китае также для украшения императорских дворцов и феодальных усадеб. Впервые об изразцах упоминается в «Ханьской истории», т. е. в летописи периода правления династии Хань (III в. до н. э.—III в. н. э.). Вначале изразцы производились в западных областях Китая — нынешнем Синьцзяне, Цинхае. Оттуда их привозили в центральные области Китая. В конце V—начале VI в. возникли мастерские в г. Пинчэне (провинция Шаньси). Наибольший расцвет этого производства относится к XVI—XIX вв., в это время были написаны целые руководства по изготовлению изразцов. Эти книги были утрачены — с тех пор нового научного исследования производства изразцов в Китае не было.

Одним из самых больших, существовавших издавна центров гончарного производства, рассеянных по всей стране, был г. Исин в провинции Цзянсу около оз. Тайху. Он издавна известен не только своей глиняной утварью, но и цветной глазурованной черепицей, а также украшениями крыш домов в виде фигурок божеств войны и голов драконов с разинутой пастью. Такие украшения ставились по краям и углам крыши из черепицы. В настоящее время место драконов и божеств войны заняли фигурки голубей — символа мира.

Китайский фарфор поражает своим разнообразием, техникой выполнения и богатством фантазии мастера, проявляющейся в подлинно народных росписях. В них преобладают цветочно-растительные мотивы, в которых отражается тонкая наблюдательность мастеров, их любовь к богатой природе Китая. Итак, излюбленные мотивы китайского искусства — это явления природы, растения и животные, которым придается символическое значение. Например, рисуя растения, китайские мастера подразумевали под ними пожелание долголетия, указание на определенное время года. Сосна, бамбук, персик, хризантема, слива и вишня, которые цветут в конце зимы, выражали пожелания долголетия. Цветы сливы — символ зимы или, точнее, конца зимы (февраль) — в Китае слива цветет, еще покрытая снегом. Пион — символ весны, лотос — лета, хризантема — осени.

Изображения животных, названия которых звучали так же, как некоторые отвлеченные понятия, подразумевали пожелания счастья, богатства, потомства. Например, рисунок «пять летучих мышей», называемых *фу*, иносказательно означал пожелание пяти «счастий», тоже обозначаемых словом *фу*, а именно богатства, добродетели, долголетия, счастливой жизни и ее естественного конца.

Нередко на предметах из фарфора изображались сцены с участием известных из истории героев, чьи образы были несколько видоизменены в популярных среди народа легендах. Часто изображался генерал Чжан Цянь, посланный во II в. до н. э. с армией в Среднюю Азию. Он прославился тем, что привез в Китай различные сведения о жизни людей, населявших этот край, а также пограничный с Китаем район Центральной Азии (ныне провинция Синьцзян). Однако в росписи на фарфоре в соответствии с легендой, сложившейся о нем в народе, он ищет след Желтой реки на Млечном Пути. В своих поисках он доходит до царства звезды, которую китайцы называли Пряхой. Она изображается в виде красивой женщины, сидящей в коляске, генерал же изображен в виде всадника.

В росписях на фарфоре можно увидеть и поэта периода Тан — Ли Тай-бо, смотрящего на водопад в Сычуани или плывущего в лодке с книгой в руках.

На изделиях часто встречаются надписи благопожелательного характера, например, пожелания «счастья, знатности, вечной молодости», «вечного счастья в семейной жизни» или «беспредельное счастье пусть проникнет во все ваши дела». Надписи эти обозначались иероглифами, которые благодаря своей разнообразной и причудливой форме часто служили орнаментом в своем обычном или стилизованном виде, причем, так же как и в росписи, они писались с помощью кисти, туши, а на предметах искусства — и с помощью красок.

На большинство ценных фарфоровых изделий наносились марки, клейма. Они обозначали название дома, семьи, мастерской, той или иной части дворца, т. е. отдельного его павильона, и обычно носили очень пышное название, например «изящный сосуд из яшмового павильона». На дне сосуда с внешней стороны часто также ставились

иероглифы, указывавшие на назначение сосуда: «чай», «вино», «для алтаря». Кроме того, на дно сосуда наносились названия годов правления того или иного императора, как это было принято в Китае. По названиям годов правления можно датировать предмет.

В качестве клейм и марок изображались, например, два льва, катящие меч. Эти львы служили маркой для изделий лучшего качества, выпускавшихся в годы правления императора Юн ло (1403—1424), название которых в переводе значило «вечная радость». Две рыбки у ножки сосуда были меткой или маркой предметов, происходящих из Лунцюаня, изображение кузнечика наносилось на изделия, выпускавшиеся в период правления императора Цинхуа (1465—1488).

Бесконечно разнообразны и формы, создаваемые китайскими мастерами: вазы, блюда, чашечки, тарелки и т. д. Каждая вещь незабываемо своеобразна и свидетельствует о высоком искусстве ее мастера. Но жизнь искусных мастеров, производивших фарфор, не представляла никакой ценности в глазах богатых хозяев, почти все имена их давно забыты, только некоторые из них остались жить в памяти потомства. В 80-х годах XIII в., в конце периода Сун, работали мастера Шэн первый и Шэн второй, изготавливавшие главным образом синий фарфор.

В период Мин в связи с повышенным спросом на фарфор в самом Китае и за его пределами положение мастеров несколько изменилось. Если до этого все мастера фарфорового производства приравнивались к людям низкого ремесла — бродягам, актерам, певичкам, то с периода Мин некоторые мастера благодаря своему искусству получили большую известность, создали школы. В честь лучших из них даже слагались стихи. В конце XVI—начале XVII в. был известен мастер Чжоу Дань-цюань, подражавший формам древних сосудов и сосудов дин, мастер Хао Ши-цзю, в конце периода Мин был знаменит мастер Сяо Нань-цзе, подражавший Сунскому фарфору, и т. д. В этот же период были известны две сестры Да Сю и Сяо Сю, изготавливавшие коробки для сверчков из фарфора, так как бой сверчков являлся в то время модной забавой. Однако такие мастера были лишь исключением. Основная масса

мастеров оставались безвестными тружениками, работавшими в тяжелых условиях угнетения и эксплуатации феодального Китая. Китайские мастера изготавливали высококачественный фарфор не только для императорского двора, губернаторов и высшей знати своей страны, но в дальнейшем и на экспорт, так как китайские фарфоровые изделия получили большой спрос и за пределами страны.

Для вывоза в другие страны мастера, как правило, производили фарфоровые изделия, в которых форма предмета умело сочеталась с разрисовкой во вкусе народа данной страны, причем иноземные мотивы соединялись с чисто китайскими. Так, например, в Сиа́м отправлялись фарфоровые изделия с изображениями буддийских божеств в сиа́мском стиле и с цветочными орнаментами-бордюрами в китайском вкусе. В Тибет и Монголию, а с XVII в. и в Бурят-Монголию вывозились пиалы с буддийскими эмблемами в тибетском стиле. Такие изделия сохранились в бурят-монгольских и монгольских монастырях.

В Персию и арабские страны шли сосуды и фляги с надписями-изречениями из Корана среди переплетений растительного или геометрического орнамента. В книге арабских сказок «Тысяча и одна ночь» нередко описываются фарфоровые блюда, украшавшие богато убранные жилища купцов Басры и Багдада. Часто упоминают о фарфоре арабские историки и географы. Так, например, Макризи, арабский историограф XIV в., живший в Каире, рассказывает о сокровищах, хранившихся в фатимидских дворцах Каира, где было найдено множество больших фарфоровых сосудов, наполнявшихся камфорой, и чаш с амброй из Сирии. Помимо них, было много разной посуды с синей росписью и селадомом, а также фарфоровых корыт для стирки одежд, каждое из которых стоило 1000 динаров. Это была очень высокая цена, так как динар был золотой монетой, весившей около 2,4 грамма.

Ближневосточные купцы способствовали вывозу фарфора из Китая уже в VIII—IX вв. Об этом свидетельствуют раскопки в Самарре, городе существовавшем близ Багдада; в IX в. там было найдено много фарфоровых черепков, покрытых пятнистой, типично танской глазурью. Можно считать установленным, что найденные черепки

относятся к периоду Тан (VII—IX вв.). В этот же период арабские и персидские торговые колонии существовали в Кантоне и других городах Китая.

Фарфоровидные изделия завозились из Китая в Корею еще в I в. до н. э. Корейское керамическое производство развивалось с этого времени под влиянием китайского. После изобретения настоящего фарфора в Китае производство его было вскоре создано и в Корее, но при этом корейские мастера не только привносили много своих национальных черт в фарфоровые изделия, но и создавали специфические корейские сорта фарфора. Много фарфоровых предметов вывозилось из Китая и Кореи в Японию уже в VIII—IX вв.; именно к этому времени относится начало оживленных торговых сношений и культурных заимствований Японии у Китая, с дальнейшей переработкой их в своем вкусе. Корейские и японские мастера сумели быстро овладеть секретом производства фарфора и изготавливать фарфоровые предметы высокого качества. Китайский фарфор с XII—XIII вв. регулярно ввозился также в Индию и Иран, а через них в Армению, Азербайджан.

Большие коллекции китайского фарфора были собраны в XVII в. турецким султаном и персидским шахом.

Велик был вывоз китайских фарфоровых изделий и в Западную Европу, где они ценились очень высоко. Главными поставщиками китайского фарфора в Европу в XVI в. были сначала португальцы, вывозившие его из Китая через порт Макао, позже — испанцы — через Филиппины. После них китайский фарфор главным образом с синей росписью экспортировался через Батавию и о. Тайвань голландцами. С XVII в. основным поставщиком китайского фарфора стала английская Ост-Индская компания.

В Европе китайский фарфор получил большое признание. Был даже придуман особый способ хранения ценных фарфоровых предметов в специальных серебряных оправках, изготовлявшихся для кувшинов, ваз и других фарфоровых изделий. Оправа вместе с тем способствовала роскошному оформлению фарфоровых изделий. Европейская знать и дворы, соперничая между собой в подборе коллекций, использовали все средства, чтобы приобрести фарфоровые изделия, продавали за них своих крепостных и солдат.

Сохранился рассказ о том, что Август Сильный, король Саксонии, отдал полк драгун за несколько китайских ваз.

Многие изделия из фарфора, вывозившиеся из Китая в европейские страны, не отличались по качеству и орнаментам от собственно китайских, предназначенных для китайского двора и знати.

Несколько слов необходимо сказать о происхождении принятого у нас названия «фарфор», завезенного на Русь арабскими и другими восточными купцами, торговавшими с русскими княжествами. Это название было заимствовано ими из среднеиранского языка. Слово «фарфор» по всем данным есть видоизмененное среднеиранское слово *фагфур* (*багпур*), которое означает «сын бога», т. е. переведенный на среднеиранский язык титул китайского императора — «сын неба». Такое название закрепилось за китайским фарфором, повидимому, потому, что фарфор, поставлявшийся главным образом китайскому императорскому двору, справедливо считался большой ценностью.

С самого начала вывоза китайского фарфора в Европу он получил иное название, чем у нас в России. Во Франции и Италии фарфор стал называться *порселэн* и *порцеляна*. Эти названия происходят от итальянского слова *порчелла* — белая ракушка, напоминавшая по цвету белорозовую кожу поросенка. По другой версии, известный путешественник, венецианский купец Марко Поло, живший в Китае в 1274—1291 гг., связывал это слово с раковиной *каури*, называя ее тоже порчелла. Эта раковина служила у населения островов Тихого океана денежной единицей.

Английское название фарфора — *чайна* происходит от названия династии Цинь, царствовавшей в 221—206 гг. до н. э. и впервые объединившей китайские земли. Название этой династии, относившееся ко всему Китаю, перешло в Индию в форме Чини и затем уже позже, в период Сун распространилось в Европе. Под названием «Цинь» Китай был известен уже во времена династии Цинь и особенно во времена династии Хань, когда по «Великому Шелковому пути» через нынешние оазисы провинции Синьцзян (Центральная Азия) и Среднюю Азию караваны китайских купцов перевозили шелка к парфянам, которые в свою очередь их доставляли в далекую Римскую империю. В то

же время Китай как страна получил название «Сэра» от китайского слова *сы-эр*, что означает «шелк».

Экспорт китайского фарфора в Европу, с одной стороны, и проникновение в Китай европейских предметов культуры и искусства — с другой, содействовали появлению в китайском фарфоровом производстве многих форм европейского искусства. С XVII в. китайские мастера, желавшие повысить спрос на фарфор в европейских странах, стали подражать формам и технике стеклянных венецианских изделий, кувшинам голландского, так называемого дельфтского фаянса, некоторым формам европейской столовой и чайной посуды, формам сервизов для кофе.

Китайские мастера изготавливали соусники, блюда разных форм, блюдо наподобие корзинки с плетеным бортом, употреблявшееся в Европе для печенья. Плетение это, очень трудное для производства, китайские мастера называли «дьявольской работой» (*гуй-гун*).

Д'Антреколь рассказывает о том, что китайские чиновники, наблюдавшие за мастерскими фарфорового производства, часто обращались к нему с просьбой дать образцы для росписи фарфора, предназначенного к вывозу в Европу.

По его свидетельству, для экспорта в Европу и для распространения внутри страны среди богатых китайцев, обращенных в христианство, до конца XVII в. изготавливалась посуда, блюда, тарелки со многими трафаретными изображениями Христа и святых. Однако эти изделия в Китае не имели большого успеха и, повидимому, не были популярны и в Европе, в связи с чем изготовление фарфора с подобными рисунками прекратилось еще в конце XVII в. Такие изделия имеются в коллекциях Государственного Эрмитажа.

Любопытны также образцы фарфора, специально изготовлявшегося для многих княжеских домов Европы, на которых гербы с латами и оружием (характерные для средневековой Европы), нанесенные на зеркало, т. е. поверхность тарелки, сочетаются с чисто китайскими художественными орнаментами по ее бортику или с целыми сценками из жизни китайского народа. Образцами такой росписи могут служить предметы из китайских коллекций Государственного Эрмитажа.

Помимо гербов, на предметах из фарфора изображали самих европейцев — резидентов в Китае, иногда помещая их вместе с изображениями чудовищ из греческих мифов или с китайскими драконами. Это показывает, что самые сюжеты были незнакомы китайским мастерам. Кроме того, рисунки, рассчитанные на плоский лист бумаги миниатюры, переносились китайскими мастерами на выпуклую или вогнутую поверхность тарелки или другого изделия из фарфора и поэтому, не соответствуя его форме, снижали общий художественный эффект изделия.

Часть фарфора шла в Европу без росписи и расписывалась уже на месте европейскими мастерами, имена которых дошли до нас. Так, мастера Прейслер, Боттенгрубен, Вальфсбург расписывали фарфоровые изделия, не имевшие орнамента, или изделия с синей подглазурной росписью, причем роспись европейского мастера соединялась с цветочным орнаментом на бортике изделия, нанесенном рукой китайца.

Изготовление огромных партий фарфора на экспорт в Европу привело к снижению его художественной ценности. Фарфоровая масса изготовлялась небрежно, наспех, изделия обжигались не так тщательно, росписи, заимствованные из искусства европейских стран, были часто непонятны и чужды китайскому мастеру. Кроме того, в Европе стали появляться и особые фарфоровые изделия — подделки под дорогостоящий мейссенский, итальянский и французский фарфор, изготовить который в Китае и привезти в Европу стоило дешевле, чем заказать его в самой Европе, где производство фарфора было создано немецким мастером Иоганном Бётгером в Мейссене (Саксония) в 1710 г. Бётгер ничего не знал о китайском секрете производства фарфора. Этот секрет не мог выведать уже известный нам французский миссионер д'Антреколь, посланный в Китай для того, чтобы узнать секрет производства фарфора разных сортов и организовать это производство во Франции по примеру саксонского двора.

В давние времена фарфоровые изделия завозились и в русские княжества. До наших дней сохранилась бутылка с пробкой из фарфора, с золотой цепочкой и колечками, с именем Ивана Ивановича князя Рязанского (1496—1534).

Начало систематической торговли Китая с Россией и установление дружественных связей между двумя великими государствами восходит еще к XVII в. В 1689 г. был заключен первый русско-китайский торговый договор. Это был равноправный договор, а не такой, как те, которые заключали впоследствии, в XIX в., с Китаем капиталистические страны Западной Европы и Америки, стремившиеся закабалить и ограбить китайский народ.

В петровское время наряду с развитием сношений России с европейскими странами росли и крепили связи со странами Востока и, в частности, с Китаем. Посланники Петра I, направлявшиеся в Китай, в первую очередь снабжались инструкциями о вывозе из Китая изразцовых плит, которые были необходимы для широкого строительства в Петербурге, а также фарфоровых предметов для украшения дворцов. Тогда же были привезены «аптекарские сосуды», предназначавшиеся для первых аптек, которые Петр I решил открыть в Москве и Петербурге (эти сосуды хранятся в Государственном Эрмитаже).

Производство фарфора в России было начато в 1752 г. известным ученым мастером Д. И. Виноградовым. Независимо от китайского и саксонского фарфора, способы производства которых держались в секрете, Дмитрий Иванович Виноградов (1720—1758) впервые получил образцы русского фарфора из нашего отечественного сырья на «порцелиновой фабрике» (ныне фарфоровый завод им. Ломоносова). Кроме того, он изложил способы производства фарфора в своей рукописи «Обстоятельное описание чистого порцелина, как оной в России при Санкт-Петербурге делается купно с показанием всех к тому же принадлежащих работ». Значение работы Виноградова чрезвычайно велико. Русский фарфор считается одним из лучших в Европе.

В нашей стране фарфор особенно богато представлен в Музее восточных культур в Москве и в Государственном Эрмитаже в Ленинграде — огромных сокровищницах культуры и искусства разных народов. На выставках этих музеев можно видеть вазы, блюда, кувшины, кубки, расписанные подглазурной росписью (рис. 15). На одном из китайских блюд, пересекая его и поднимаясь немного вверх, плавает рыба, которую окружают стебли растений; закруг-

ляясь, эти стебли как бы повторяют форму круглого блюда. Здесь поражает мастерство изготовившего это блюдо мастера, который очень умело подчинил орнамент форме сосуда. При этом следует отметить, что рисунок, который наносит китайский мастер на предмет, никогда не рассматривается им как самостоятельная картина: нанесение такого рисунка, не связанного с формой сосуда или вазы, могло бы исказить форму его при рассматривании. В росписи на китайских предметах, как и вообще в китайском искусстве, поражает умение мастера соединить воедино форму и орнамент. Замысел художественного исполнения росписи и форма предмета тесно связаны между собой.

На выставках в наших музеях радуют глаз блестящие и яркие изделия из фарфора, расписанные надглазурными эмалевыми красками. Значительна яркая роспись на предметах сорта «зеленое семейство». На одном из блюд этого сорта изображены цветы всевозможных оттенков, которые склоняют свои головки, словно колышутся на ветру; порхают многочисленные пестрые бабочки. На некоторых изделиях есть целые сценки, представленные живо, ярко, пестро.

Выставка прикладного искусства современного Китая в СССР в 1955 г. показала высокие достижения китайских мастеров наших дней, продолжающих лучшие традиции старых художественных ремесел. Самый факт организации у нас широкого показа предметов современного китайского искусства, привлечшего внимание советских людей и состоявшегося не только в Москве и Ленинграде, но и во многих городах нашей страны, отражает необычайно близкие и дружественные связи китайского и советского народов в области культуры и огромный интерес советского народа к замечательному искусству Китая.

Россия и Китай, издавна стремившиеся к укреплению дружбы, окончательно и навеки утвердили ее в наши дни, когда освобожденный великий китайский народ увидел в лице Советского Союза своего старшего брата и бескорыстного помощника. В деле создания новой культуры, понятной и доступной всему народу, китайцы опираются на опыт и высокие достижения СССР. Огромное наследство в виде многочисленных предметов культуры и искус-

ства, созданных руками искусных китайских мастеров в течение нескольких тысячелетий, впервые в истории служит народу. В Китайской Народной Республике дарования и



Рис. 15. Блюдо из фарфора с синей подглазурной росписью из мастерской г. Цзиндэчжэня. Период Мин, XIV—XVII вв.

talants poluchayut vse vozmozhnosti dlya svoego razvitiya. A ranee, do osvobodeniya vsej strany, mnogo mучений и горя perenes мужественный, способный, трудолюбивый китайский народ. Нужда, голод и страх лишиться ничтожного заработка — таков был удел всего китайского народа, а также и мастеров из Цзиндэчжэня, выполнявших бесчис-

ленные заказы императорских дворов или готовивших роскошные сервизы для знати Западной Европы.

После поражения буржуазной демократической революции 1911 г., особенно в 20-х годах нашего столетия, со стороны реакционного правительства были попытки поднять и даже развить производство фарфора путем создания специальных управлений в каждой провинции, но эти попытки не привели ни к каким результатам. Причиной этого была общая разруха в стране в период власти милитаристов и продажного гоминдановского правительства, стихийность производства при отсталых способах производства, слабое развитие национального капитализма, а главное — ввоз экспортных керамических изделий. Фаянс из Европы и Америки вытеснял местные дешевые изделия, разорял мастерские, в результате чего мастера оставались без работы.

Высокосортные сорта фарфора г. Цзиндэчжэня шли лишь на экспорт из-за своей дороговизны. Общий мировой кризис к концу 20-х годов привел еще в больший упадок производство фарфора в Китае. Создание в период 1929—1933 гг. нескольких механизированных фабрик на базе иностранного — японского и английского — капитала в г. Шанхае и г. Нанкине еще больше подрывало китайское керамическое производство, что вызвало движение рабочих и мастеров провинции Цзянси за поднятие производства. При этом в действовавших местах производства мастера были вынуждены приноравливаться к вкусам западных стран, куда сбывался высокосортный фарфор, что вело к исчезновению национальных черт в формах и орнаментировании китайской керамики.

После освобождения страны и провозглашения Китайской Народной Республики наступила небывалая до сего времени свободная, светлая пора в жизни китайского народа. Расширяется и развивается сельское хозяйство в результате проведенной земельной реформы, восстанавливается и растет придавленная прежде империалистами собственная национальная промышленность. Китайская Коммунистическая партия и народное правительство оказывают всемерную поддержку развитию фарфорового производства и сбыту фарфоровых изделий. В центры керамического про-



Рис. 16. Старые опытные мастера художественной росписи по фарфору за работой в одной из мастерских г. Цзиндэ. Снимок сделан в наши дни в Китайской Народной Республике

изводства направляются специалисты для расширения ассортимента и усовершенствования форм и разрисовки фарфора. Так, например, начиная с весны 1953 г., на места производства фарфора несколько раз выезжали группы художников из китайской Академии художеств, помогавшие мастерам разрабатывать новые мотивы росписей (рис. 16) и внедрять в производство орнаменты различных национальных подглазурных и надглазурных способов декорировки фарфора. В росписи фарфора появляются новые сюжеты на мотивы современной жизни Китая, на темы международной дружбы, народных легенд и сказаний.

Из современных сортов фарфора особенно привлекательны светлозеленые чайные сервизы и блюда оттенка «бобовых побегов» (*доуцин*) и «зеленых бликов» (*инцин*) из городов Цзиндэчжэня (провинция Цзянси) и Лилина (провинция Хунань). Также хороши фарфоровидные изделия с голубым орнаментом провинций Хунань, Цзянси и Чжэцзян. Керамика провинций Шаньси и Ганьсу выделяется своей зеркально-черной глазурью, изделия провинции Юньнань — зеленой глазурью.

Кроме того, совершенствуются способы производства. Для этого в г. Цзиндэчжэне создан хорошо оборудованный Научно-исследовательский институт, в котором разрабатываются вопросы техники производства фарфора, изучаются свойства керамического сырья, проектируются новые заводы. Этот институт является необычайно важным учреждением для дальнейшего роста и расширения фарфорового производства.

Китайский рабочий, который трудится над изготовлением фарфора, уверен в завтрашнем дне. Хозяин своей страны, строитель ее счастливого будущего, он использует все достижения прошлого, чтобы еще более звонким, прозрачным и твердым стал белоснежный фарфор в новом освобожденном Китае, чтобы прекрасные, яркие глазури еще с большим эффектом и красочностью украшали изделия из фарфора, а роспись отражала богатую и многообразную, полную надежд и чаяний жизнь трудового народа, который ведет по пути побед Коммунистическая партия Китая.

Глава II
БУМАГА В ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Дети всех стран мира, первый раз переступая порог школы, несут в своих сумках книжки и тетради, которые сопровождают школьника в течение всех лет его учебы. В тетради он выведет первые буквы, запишет мысли великих людей, решит сложные задачи. Книга раскроет перед ним всё многообразие жизни, расскажет о борцах за свободу и счастье человека, зажжет жажду знания, любовь к труду, поведет по светлому пути строительства новой жизни.

Захваченные увлекательным содержанием книги, быстро переворачивая одну за другой тонкие страницы, мы и не задумываемся над тем, из какого материала они сделаны. Так привычна и необходима для всех нас бумага.

А между тем далеко не всем, может быть, известно, что бумага является одним из замечательных изобретений китайского народа, ставшим достоянием всего человечества.

В Китае бумага была изобретена во II веке н. э. Весь ход исторического развития страны предопределил необходимость этого изобретения. Китай в то время представлял собой феодальное государство с разветвленным государственным аппаратом. В стране быстро развивались ремесленное производство и торговля, наука и искусство.

Бумага была нужна для ведения сложных государственных дел в Ханьской империи. Бумага была также нужна для торговых сделок купцам, вывозившим китайские шелка, лаки, парчу не только в близлежащие страны, но и в далекую Римскую империю через пустыни и оазисы нынешней провинции Синьцзян и далее через Среднюю Азию. Бумага была нужна и ученым для исторических за-

писей, которые издавна велись при дворе, и поэтам — для создания поэтических произведений. Словом, бумага была нужна для удовлетворения многих, всё возрастающих экономических и культурных потребностей того времени, нужен был более удобный материал, чем бамбуковые дощечки и шелк, материал, на котором можно было бы легче воспроизводить иероглифы — сложные знаки китайской письменности, появившейся в Китае, центре культуры на Дальнем Востоке, уже очень давно. Известны древние памятники письменности — гадальные кости периода Инь-Шан (XVIII—XII вв. до н. э.), найденные во время археологических изысканий среди других предметов культуры и искусства в Аньяне (провинции Хэнань). В этот отдаленный период письменность в Китае была уже довольно развитой. Она включала около трех тысяч иероглифов или, точнее говоря, идеограмм. Слова «иероглиф» и «идеограмма» греческие, первое означает «священные письмена», второе — «запись идеи» (понятия). Второе слово — идеограмма — точнее выражает своеобразное содержание и форму китайской письменности.

В основе своей китайская письменность восходит к рисуночному письму, когда каждый предмет передавался его схематическим изображением. Так, например, прямоугольник обозначал поле, три треугольника — горы. Позднее сочетанием нескольких знаков стали передавать сложные понятия. С течением времени число иероглифов сильно увеличилось, а сами знаки усложнились. Количество их дошло до нескольких десятков тысяч, однако на практике требуется знание 6—7 тыс. знаков. Китайские дети, оканчивающие среднюю школу, знают 5—6 тыс. знаков. Для чтения современных газет, печатающихся в огромном количестве в Китайской Народной Республике, требуется знание 3,5 тыс. знаков-иероглифов.

Сложность китайской письменности объясняется своеобразием китайского языка, который имеет много одинаково звучащих односложных и многосложных слов, требующих обозначения их разными знаками. Кроме того, иероглифическая письменность понятна любому китайцу, говорящему на одном из китайских диалектов. Одинаково звучащие односложные слова, имеющие разное значе-

ние, можно легко спутать, написав их с помощью алфавита. Самый принцип иероглифа, который отражает лишь графически предмет или понятие, а не произносимые вслух слова, дает возможность понимать содержание фразы, произнося ее не только на любом диалекте Китая, но и на любом языке. Если, например, квадрат, разделенный крест-на-крест двумя линиями, означает поле, то мы можем произнести это слово на любом языке, отчего значение иероглифа не изменится. Для того чтобы читать вслух книгу, написанную иероглифами, надо заучить так называемое «чтение» иероглифов. Значение иероглифов, как любых условных значков, может быть понятно «на глаз», без произнесения их «чтения». Несмотря на сложность иероглифической письменности, из-за ее особенности быть понятной на любом языке она не была заменена никакой другой письменностью на протяжении трех с половиной тысячелетий, служа общей графической письменностью не только для Китая, но и для других соседних стран — Кореи, Японии, Аннама, в период средневековья заимствовавших у Китая иероглифику. В настоящее время широко применяются облегченные способы заучивания иероглифов с помощью слоговой азбуки, состоящей из частей иероглифов и служащей в качестве подспорья для изучения иероглифики. В связи с начавшейся в начале 1955 г. реформой китайской письменности удаляются устаревшие, неупотребляемые сейчас иероглифы, сложные знаки заменяются более легкими для запоминания формами, вводятся облегченные рукописные формы, выработанные в практике самим народом. Единый государственный язык, сложившийся в течение последних веков на основе пекинского диалекта, принятый теперь во всех школах Китая, дает прочную базу для постепенного перехода на алфавитную письменность.

В связи с развитием китайского общества и ранним появлением письменности уже в I тысячелетии до н. э. в Китае использовались для письма разные материалы — бронзовые и каменные сосуды, а также нефритовые дощечки, надписи на которых дают чрезвычайно важные для изучения древней истории документы. Но эти материалы были тоже мало удобны и вскоре были заменены

бамбуком. Самые древние в Китае книги написаны на бамбуковых дощечках соком лакового дерева. Это были так называемые «бамбуковые летописи».

Длинные дощечки из бамбука представляли собой как бы страницы книги и соединялись друг с другом шелковым шнурком. Книги из многих страниц-дощечек были громоздкими и тяжелыми. Сохранился рассказ о том, что ученый Мо Ди, который жил в V в. до н. э., отправляясь путешествовать, вынужден был брать с собой не менее трех возов для перевозки книг.

Поэтому позднее, в III в. до н. э., бамбуковые дощечки были заменены другим материалом, более удобным для письма: это был шелк. Писали на нем тонкой волосистой кистью и тушью из сосновой сажи. Однако шелк был дорог, а потребность в книгах всё возрастала, что и заставило искать более дешевый материал для письма — бумагу.

По сведениям, дошедшим до нас из старых китайских исторических книг, в 105 году н. э. некто Цай Лун подал императору прошение, в котором он предлагал изготавливать бумагу из коры дерева, пеньки, бумажных и шелковых тряпок и рыболовных сетей. Однако совсем недавно стало известно, что при раскопках, которые производились за последние годы в Северо-Западном Китае, была найдена бумага с надписями, относящимися к 93—98 гг. н. э. Этот факт доказывает, что бумага в Китае была изобретена за несколько лет до Цай Луна, т. е. до 105 года, как это обычно считалось. Изобрел ее не сановник Цай Лун, а неизвестный донныне мастер из народа; Цай Лун, по всей вероятности, только усовершенствовал ее производство. Состав до-цайлуновской, самой первой в мире бумаги полностью еще не известен, однако есть предположение, что в состав ее сырья входила шелковая вата в виде оческов, оставшихся после производства этой ваты. Вот почему в иероглифе чжи, обозначающем бумагу, есть часть его, означающая «нитка шелка».

Позднее для изготовления высокосортной бумаги стали употреблять также молодые побеги бамбука. Бумага из бамбука производилась главным образом на юге Китая, где очень много бамбуковых рощ. Кроме того, в тех же районах начали изготавливать бумагу из тростника.

В середине VI в. умели уже делать бумагу разных цветов.

Как же изготовлялась бумага в старом Китае?

Заготовленное сырье тщательно и многократно промывалось, вымачивалось и варилось с золой и известью, затем вновь промывалось, после чего его надо было хорошо измельчить. Эта часть производственного процесса, самая трудоемкая, требовала наибольшей затраты времени. В древнем Китае для этой цели употреблялись деревянные молотки — била, сырье размельчали в ручных ступах, позднее пользовались ножными толчеями. Получалась кашцеобразная бумажная масса. Ее разбавляли водой и зачерпывали «формой» — деревянной рамкой с натянутой на нее частой сеткой из волокна бамбука или проволоочной сеткой. От ловкости мастера, который делал бумагу вручную, зависело качество листа бумаги. Он должен был так распределить слой бумажной массы по сетке, чтобы лист бумаги вышел ровным и гладким. Этого он достигал равномерным потряхиванием рамки, во время которого вода стекала сквозь сетку, а на поверхности ее оставался ровный слой массы — будущий лист бумаги. Величина листа была равна размеру рамки, которая служила для него формой. Готовый лист бумаги отжимали между сукнами и сушили (рис. 17).

Наиболее ранние образцы бумаги дошли до нас из г. Дуньхуана (ныне провинция Синьцзян). Дуньхуан являлся пограничным городом Китая в период Хань. Через Дуньхуан, далее через оазисы провинции Синьцзян и Среднюю Азию шел «Великий Шелковый путь» на запад до самой Римской империи. Дуньхуан, принадлежавший Китаю с III в. до н. э., являлся узлом культур центральной, восточной и юго-западной Азии. В нем стояли китайские гарнизоны, охранявшие западную границу. При раскопках гарнизонных вышек были обнаружены листы бумаги, которые служили материалом для письма командирам китайских гарнизонов. Они относятся ко времени не позднее середины II в., так как после этого времени китайских гарнизонов в Дуньхуане не было; следовательно, бумага эта попала сюда из Китая вскоре после ее изобретения, но применялась лишь самими китайцами.

В самом Китае уже в средневековый период, когда бумага изготовлялась ручным способом, существовало несколько центров ее производства — в провинции Шаньси, Хэнани, Хэбей, Сычуани и других местах. Мировую славу заслужила «сюаньская бумага», выделявшаяся в уезде Цзянсань, округ Сюань, провинция Аньхой. Эта бумага делалась из коры камфарного дерева, из коры тутового дерева и рисовой соломы.

Китайская бумага стала проникать в другие страны. Сначала бумага была ввезена в Корею, причем уже в 285 г. стал известен способ ее производства. В Японию бумага была завезена в конце III в., однако выработка ее в Японии началась лишь с 610 г.

Следует отметить, что производство бумаги в Корее и Японии достигло такой степени совершенства, что уже в период Тан и Сун (VII—XIII вв.) эти страны ввозили бумагу в Китай, от которого они заимствовали способ ее изготовления. В 707 г. бумага была завезена арабскими купцами в арабские страны, в 800 г. — в Индию. В XII в. через Багдад, Египет и Марокко она достигла Испании, отсюда стала распространяться по Европе. Способ изготовления ее только в VIII в. стал известен в Самарканде через пленных китайцев, а оттуда уже распространился в другие страны.

В Европе бумагу стали самостоятельно производить в XII в.: в Испании — в 1150 г., во Франции — в 1189 г., в Италии — в 1276 г., в Германии — в 1391 г. и в Англии — в 1491 г.

Образцы бумаги, вывезенные из Китая в другие страны, были найдены советскими учеными в 1932 г. при раскопках в Средней Азии. Близ р. Зеравшан находится гора Муг. На ней некогда возвышался замок правителя этой области. Во время раскопок замка среди других вещей была обнаружена китайская бумага, которая, очевидно, так ценилась, что была приобретена уже исписанной с одной стороны, так как надписи обеих сторон не совпадают. Находка эта относится к VIII в. н. э.

Китай является родиной не только бумаги, но и тесно связанного с ней книгопечатания. До изобретения книгопечатания книги представляли собой свитки, закрепленные



Рис. 17. Производство бумаги.

1 — переваривание древесины бамбука; 2 — изготовление листа бумаги;
3 — поессование бумаги; 4 — сушка бумаги.

с обоих концов бамбуковыми палочками. На одну из таких палочек, имевшую вид валика, накатывался свиток. Эти книги переписывались от руки профессиональными переписчиками, для чего требовалось много времени и труда.

Рост культуры, в частности потребность в книгах, в период экономического и политического подъема Китая в VII—IX вв. привел к изобретению книгопечатания с деревянных досок.

Способ этот не был очень сложным. Для того чтобы сделать отпечаток, доску с рельефными иероглифами, вырезанными в обратную сторону, смазывали красящим веществом. После этого на доску клали лист бумаги и проводили по нему сверху мягкой сухой кистью, чтобы отпечаток получился более четким и ясным. Сняв готовую отпечатанную страницу, накладывали на ту же доску новый лист бумаги и получали второй экземпляр той же страницы. Сделав несколько отпечатков, снова смазывали резную доску красящим веществом, чтобы получить новые отпечатки. Уже в X в. книги печатались с большой для того времени быстротой — в день с одной доски делалось до 1000 отпечатков.

В середине XI в. Би Шэном был изобретен наборный шрифт. Он состоял из глиняных иероглифов — знаков шрифта, закрепленных рядами на железных досках. С таких матриц делались оттиски на бумаге. Подобный способ в Европе был изобретен лишь в середине XV в.

В 1314 г. вместо глиняных иероглифов стали применять иероглифы из дерева, помещавшиеся в круглой, подвижной наборной кассе. Далее развилось печатание с металлических шрифтов. Цветное книгопечатание с применением разных красок для заставок и заглавных букв было начато в Китае в 1340 г.

В XVI—XVII вв. центром цветного книгопечатания был г. Усин (провинция Чжэцзян). С распространением в XVII—XVIII вв. повествовательной литературы — романов, повестей — появилась потребность иллюстрировать книги и производить цветную гравюру для картинок.

Бумага служила также материалом и для первых бумажных денежных знаков — ассигнаций, печатавшихся,

как и страницы книги, с печатных досок из дерева или металла.

В Китае ассигнации, заменявшие бронзовые деньги и слитки серебра, были известны с X в. Интересно отметить, что в Западной Европе ассигнации появились только в XVIII в., т. е. 700 лет спустя.

На готовую ассигнацию ставилась красная киноварная печать. Достоинство ассигнации обозначалось цифрами, кроме того, была изображена связка монет, соответствовавшая достоинству ассигнации. Подделка строго преследовалась законом. На ассигнации была надпись: «Подделавший будет обезглавлен, донесшему в награду 5 дин серебра¹ и все имущество преступника».

В период X—XIII вв. книгопечатание с гравированных досок особенно развилось в городах Кайфэн (провинция Хэнань), Ханчжоу (провинция Чжэцзян), Мэйшань (провинция Сычуань) и Цзяньян (провинция Фуцзянь). Последний являлся центром кустарного производства бумаги. В этих культурных центрах были книжные лавки, где продавались печатавшиеся в немалом количестве книги по философии, истории, медицине, математике, печатные труды по виноделию, шелководству и другим вопросам сельского хозяйства, сборники китайской поэзии и книги религиозного содержания.

Уже около 725 г. в Китае была выпущена первая в мире отпечатанная на бумаге газета, которая называлась «Ди-бао» («Вестник»). С XVIII в. она носила название «Цзин-бао» («Столичный вестник») и выпускалась всё время до 1911 г.

В 952—953 гг. в провинции Сычуань было выпущено 130-томное издание классических сочинений. Вплоть до конца XVIII в. Китай удерживал первое (по количеству изданий и тиражей) место в мире.

Такая развитая печатная литература существовала в Китае в ту пору, когда в Европе еще не было известно книгопечатание, изобретенное там в 1400 г.

Кроме книгопечатания, бумага сыграла большую роль и в развитии искусства Китая. С ней неразрывно связано

¹ Более 9 кг.

искусство гравюры, родиной которой также является Китай.

Гравюра возникла одновременно с книгопечатанием или даже несколько раньше. Гравюрой на дереве называется картинка на бумаге, которая отпечатывается с деревянной доски, имеющей резное изображение. Таким образом, техника изготовления гравюры совершенно одинакова с техникой книгопечатания. До появления гравюры на дереве в Китае были уже гравюры, печатавшиеся с резных камней — барельефов. Эти гравюры появились в VI—VII вв. н. э.

В 868 г. впервые была отпечатана гравюра с деревянной доски. Для производства гравюры на дереве служила обычно деревянная доска из мягкой и однородной древесины; на ней вырезались поля между частями рисунка, которые оставались выпуклыми. Когда такая доска была готова, поверхность ее смазывалась краской или тушью, на доску накладывался лист бумаги, хорошо впитывающей краску или тушь. После этого по листу проводили мягкой, сухой щеткой и получали отпечаток. Гравюра на дереве отличается от более поздней европейской гравюры на металлических досках, в которых рисунок гравировается, т. е. делается углубленным.

Великий основоположник новой китайской реалистической литературы — Лу Синь уделял много времени изобразительному искусству. Особенно интересуясь гравюрой, он изучил ее историю. Первые гравюры, согласно его изысканиям, были иллюстрациями буддийских книг, которые начали печататься с деревянных досок еще во времена Сун (с X в.). Однако как самостоятельный вид искусства гравюра выделилась лишь в XVII в.

Сохранились средневековые резные доски от гравюр, на обороте которых имеются надписи на китайском языке. Эти надписи указывают на название книги, номер главы, иллюстрацией к которой должна была явиться гравюра.

Такие доски были найдены П. К. Козловым в средневековом г. Ицзине (Хара-хото). Этот город находился на окраине пустыни Гоби и был построен китайцами еще во II в. н. э. для защиты от набегов кочевников. При

раскопках г. Хара-хото были обнаружены не только различные изделия ремесленного производства из кожи, железа, дерева и других материалов, но в замурованной камере большого надгробного памятника — *субургана*, находившегося у стен города, Козловым были найдены сотни отпечатанных на бумаге книг, написанных на китайском, тангутском, тибетском и других языках. Обнаружены были также и резные доски для книгопечатания. На деревянной доске от руки вырезывались обратные изображения рельефных иероглифов, которые составляли текст иногда одной, иногда двух страниц. Если на доске было две страницы, тогда посередине их разделяла полоска. Там же были найдены иллюстрации на бумаге, сделанные в технике гравюры, и раскрашенные рисунки. Все эти предметы имеют очень большое значение для изучения китайского искусства и культуры.

Бумага служила в Китае материалом не только для печатания книг и гравюр. Она имела также большое значение и для других видов искусства, в частности в живописи. Однако своеобразие китайской бумаги предопределило и особенности технических приемов китайской живописи. Китайская бумага отличалась и отличается сейчас от бумаги других стран, что является результатом применения особых видов сырья. Так, из-за недостатка древесной массы и целлюлозы в Китае издавна применяли отходы хлопка и пеньки, тряпье, отбросы бумаги, бамбуковую целлюлозу, еще в большем количестве применялась тростниковая целлюлоза. Вследствие использования подобного сырья, китайская бумага обладает особыми свойствами: она очень быстро впитывает тушь и краски. Поэтому в процессе писания картины никакие поправки невозможны.

Подобные свойства бумаги определили технические приемы китайских художников. Китайская бумага требует от художника очень большого мастерства — верности руки и глаза, так как изображение должно быть нанесено на лист бумаги за один прием. Точность передачи достигается художником путем длительной тренировки — выписывания этюдов при тщательном изучении натуры, умелого копирования (воспроизведения) и т. д.

На бумаге писались замечательные художественные произведения. Так, в коллекции из раскопок мертвого города Хара-хото в пустыне



Рис. 18. Божество Венеры. Живопись на бумаге из г. Хара-хото. XI—XII вв.

Коллекция Гос. Эрмитажа.

Гоби имеются рисунки, раскрашенные акварельными красками. На них изображены божества планет Венеры и Юпитера, которые, согласно фантазии мастера, изображены соответственно в виде знатной китайской дамы и мандарина-чиновника (рис. 18). Они одеты в нарядные костюмы, на голове у них пышный головной убор или сложная прическа. На другом рисунке представлена богиня мнимой планеты Юе-бо: с ее именем связана легенда, в которой делается фантастическая попытка объяснить затмение Луны. Злой демон, говорится в этой легенде, проглотил Луну, но богиня Юе-бо во-время это заметила и отрубила ему голову. Луна, не успев еще пройти в желудок демона, вышла через отрубленное горло и вновь засияла на небосклоне (рис. 19).

Очень естественно и правдиво передана на небольшом куске бумаги бегущая самка оленя. На другой картине, как живой, стоит перед нами чиновник в коричневом халате из тяжелой дорогой материи, подпоясанном красным кушаком. Халат доходит до пят, из-под него виднеются белые остроносые башмаки. На голове высокая черная шапочка чиновника. Но главное в этом рисунке — лицо чиновника; алчное, жестокое,

лицо человека, глухого к жалобам и мольбам, презрительно и брезгливо смотрящего на окружающий мир (рис. 20).

В средневековом Китае на бумаге делались не только гравюры, рисунки, но и писались целые картины. Старинная китайская картина не похожа на современную. Она имела вид свитка и писалась на бумаге или на шелку тушью или акварельными красками.

В период расцвета средневековой китайской живописи (VII—VIII вв.) в Китае было немало выдающихся живописцев, умевших искусно изображать людей и животных.

Очень распространенной была живопись «пуха и пера». С большим искусством и тонкой наблюдательностью умели китайские мастера показать лебедей, плывущих по озеру, наседку, сзывающую своих цыплят, цаплю, стоящую на болоте, стаю гусей, летящих над озером (рис. 21).

Существовала также живопись «цветов и птиц». Над цветами порхают бабочки, блестя еще не высохшие капельки росы на их лепестках

с тонкими, едва видимыми прожилками. Цветы, деревья, птицы, животные имели в китайской живописи, скрытое, символическое значение. Так, например, изображение оленя считалось предзнаменованием успешной карьеры. Это объясняется тем, что в китайском языке слова «олень»



Рис. 19. Божество мнимой планеты Юе-бо. Живопись на бумаге из г. Хара-хото. XI—XII вв.

Коллекция Гос. Эрмитажа.

и «удача по службе» произносятся одинаково — *лу*, хотя для них существуют разные иероглифы.



Рис. 20. Портрет чиновника. Живопись на бумаге из г. Хара-хото. XI—XII вв.

Коллекция Гос. Эрмитажа.

Но самым излюбленным видом живописи в древнем Китае был пейзаж. По-китайски он назывался *шань-шуй*,

что означает «горы-воды». В нем отразилась любовь китайского народа к родной природе. В дымке туманов и

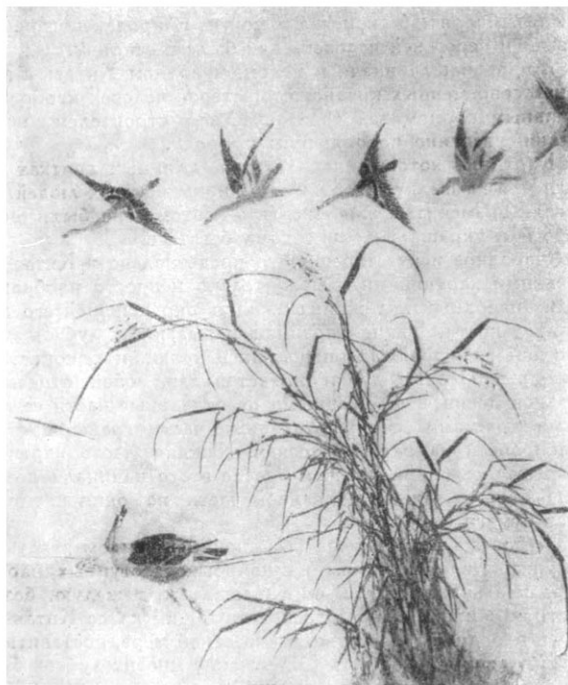


Рис. 21. «Сотня гусей». Деталь картины на бумаге художника Ма Фэнь. Конец XII в.

облаков встают перед нами на этих картинах высокие горы Китая (рис. 22). Неясно вырисовываясь вдали, они яснее и резче выделяются на переднем плане. На склонах

гор и в расщелинах скал растут редкие деревья. Стволы их порой изгибаются как будто от порывов ветра. У подножия гор текут реки. На реке можно иногда увидеть маленькую лодочку с сидящим в ней человеком. Картина как бы говорит: бесконечна и могуча природа, ничтожен и бессилён перед ней человек. Так было в старину.

Жизнь пошла иначе в новом, народном Китае: в картинах современных китайских мастеров человек изображён активным борцом за свое счастье, строителем новой жизни, уверенно покоряющим природу.

Картины, которые писались на длинных свитках бумаги или на шелку, изображали жизнь знатных людей. Их писали знаменитые живописцы, а поэтому они были очень дороги и украшали только дома богатых.

Народное искусство широко представлено в Китае маленькими картинками. Выразительно и просто изображал в них народный художник сценки из окружающей его действительности. Такие картинки называются лубком, или цветной гравюрой. Производились также и одноцветные гравюры. Первые лубки представляли собой отпечатки с одной доски с наложенными на отдельные части ее разными красками. Затем отдельные части гравюры стали гравировать на разных досках. Каждая часть картинка покрывалась одной краской. После этого начинали делать отпечатки с каждой отдельной части на один и тот же лист бумаги.

Лубок в старом Китае был любимым видом печатного рисунка. Являясь одним из немногих доступных народу выразительных средств, он украшал его тяжелую, безрадостную жизнь. Однако господствующий класс Китая сумел и народное творчество, в известной мере, поставить на службу своим интересам. Содержание многих лубков было направлено на восхваление императора, преданных ему полководцев, в них изображалась жизнь богачей и помещиков. Через лубок народу внушались низменные страсти к наживе и чинам. Производство лубка еще в XVII—XVIII вв. становится делом предпринимателей, которые в массовом порядке выпускают бумажные печатные картинки. Лубки особенно охотно раскупались к новому году, почему в Китае и сейчас они называются новогодними



Рис. 22. «Гора после дождя». Картина на бумаге художника Гао Ко-гуна. Ок. 1275 г.

картинками. В старом Китае они расклеивались на стенах бедных жилищ и должны были служить предзнаменованием счастья в будущем году.

В настоящее время лубком, или народной картинкой, являются выпускаемые массовыми тиражами гравюры на дереве — новогодние картинки, плакаты, — литографии с сюжетами, отражающими новую, счастливую жизнь китайского народа.

Бумага применяется для выделки фонарей, цветов, вееров, а также и в особой области народного творчества: по сей день из бумаги вырезаются изображения животных, птиц и цветов, насекомых и рыб, сценки из повседневной жизни народа. В небогатых крестьянских домах стекол нет, их заменяет промасленная бумага, не пропускающая влаги, на нее-то и наклеиваются всевозможные фигурки. Сами китайцы называют эти вырезанные из бумаги изображения *чуанхуа* — «оконные узоры». Особенно широко это искусство распространено в Северо-Западном Китае (рис. 23).

Исполнительницами в этой области народного творчества являются женщины. Каждый год осенью, после сбора урожая, в свободное время они ножницами вырезают разнообразные изображения из бумаги, готовя свои изделия к Новому году. Иногда берут небольшую деревянную доску, покрытую тонкой бумагой, на нее накладывают уже ранее сделанный трафарет и обрызгивают его водой до тех пор, пока он не прилипнет к бумаге. Тогда подносят эту доску к керосиновой лампе и начинают коптить ее поверхность. После этого трафарет снимают, и на прокопченной бумаге остается белый силуэт, который и вырезают. Или трафарет накладывают на цветную бумагу, красную или зеленую, прикрепляют его по углам булавками и в местах, где в трафарете есть просветы, вырезают их по контуру ножницами. В результате остается контурный рисунок, наклеиваемый на оконную бумагу.

В этих вырезанных из бумаги фигурках, как и в песнях, отражается жизнь и быт народа. Иногда произведения народных мастеров, особенно происходящих из деревень, расположенных близ городов, создаются под впечатлением старинных преданий и связанных с ними представлений.

Так, можно встретить изображение гриба, являющегося символом долголетия, верблюда с мешком денег на спине,



Рис. 23. Золотая рыбка. Вырезка из бумаги, наклеенная на окно; сделана в наши дни крестьянкой из провинции Шаньдун.

крысы, крадущей тыкву, про которую поется в народных песнях, а также изображения драконов, фениксов, фантастических животных «цилинь», похожих на оленя, которые

считались охранителями дома, и другие. Иногда вырезаются из бумаги изображения пионов, виноградных гроздьев, бабочек, морских водорослей и рыбок. Такие изображения подвешиваются к потолочным балкам и служат украшением.

В наши дни народное творчество является неистощимым источником вдохновения для художников Китая. Пользуясь им, они совершенствуют свое мастерство.

Быстрее других видов искусства на новый путь встала китайская гравюра, материалом для которой также служит бумага. Великий китайский писатель Лу Синь считал этот вид искусства особенно понятным и доступным для народа и потому горячо побуждал молодых графиков создавать гравюры, своим новым содержанием отвечающие интересам и чаяниям революционного китайского народа.

В 1942 г. Мао Цзэ-дун обратился к деятелям культуры и искусства с призывом служить народу. Лучшие представители китайской интеллигенции живо откликнулись на этот призыв.

Гравюра широко распространялась в рядах Китайской народно-освободительной армии, вдохновляя ее на борьбу; она была популярной и в районах, занятых врагом. В творчестве мастеров-графиков нашла отражение героическая борьба китайской армии против японской и американской агрессии, против угнетателей-помещиков. «Живой мост» — так назвал свою гравюру художник Гу Юань, изобразивший форсирование реки. Стоя по груди в воде, китайские бойцы держат доски, по которым бегут навстречу разрывам снарядов героические борцы за свободу своей родины (рис. 24). Глядя на эту гравюру, мы вспоминаем великий поход китайской армии с юга на север, имевший своей целью войти в непосредственное соприкосновение с противником (в 1934—1935 гг.). Во время этого легендарного перехода китайские войска с боями прошли 13 тыс. км, форсировали 24 реки, 13 горных ущелий. На одной из гравюр изображен «Штурм ущелья»: героические бойцы Китайской народно-освободительной армии неуклонно стремятся, несмотря на все трудности, к осуществлению намеченной цели. «Если мы не дойдем до Великой стены, значит мы недостаточно любим Китай», —



Рис. 24. «Живой мост». Гравюра на дереве современного художника и графика Гу Юаня.

этими словами воодушевлял бойцов вождь китайского народа Мао Цзэ-дун.

Суровая борьба китайского народа закончилась исторической победой — в 1949 г. была провозглашена Китайская Народная Республика.



Рис. 25. «Уничтожить феодализм» («Закрытие ворот»).
Гравюра на дереве современного художника Янь Ханя.

На гравюре Янь Ханя «Уничтожить феодализм» («Закрытие ворот») изображен восставший народ, с красными знаменами идущий к феодальному замку — символу угнетения трудящихся масс (рис. 25). Закрытие ворот замка — это знак уничтожения феодализма. Слева китайский крестьянин пишет на стенах замка новый земельный закон, впервые в истории Китая наделяющий крестьянина землей, которая раньше в течение многих веков принадлежала помещикам.

Бумага послужила материалом и для новых лубков. Многие художники воспользовались этим видом искусства, широко распространенным среди китайского народа, чтобы наглядно изобразить новую, счастливую жизнь китайского народа.

Великую радость освобожденного китайского народа художник Цзян Янь отразил в акварели «Празднуем освобождение». В ней показана демонстрация по поводу освобождения страны в одной из деревень Китая. На переднем плане идет группа оркестрантов, за которой несут знамя с надписью «Крестьянство полностью освобождено». За знаменем виден портрет Мао Цзэ-дуна.

«Обильный урожай» — так называется лубок, на котором изображены труженики полей, впервые получившие право обрабатывать свой участок земли. Крестьяне везут снопы золотистой пшеницы не помещику, а на свой крестьянский двор. Растет благосостояние китайской деревни, влачившей до образования Китайской Народной Республики полуголодное существование. В 1927 г. было зарегистрировано 9 млн голодающих, в 1928 г. — 37 млн, в 1929 г. — 54 млн. В последующие годы число голодающих росло еще быстрее. В 1943 г. только в одной провинции Хэнань голодало свыше 10 млн человек и умерло от голода около 3 млн. Крестьяне были задавлены налогами. Чунцинская газета «Дагунбао» 11 июля 1946 г. писала, что в Сычуани крестьяне должны платить свыше 100 налогов: налог на содержание волостной управы, налог на содержание чиновников, налог на содержание полицейской охраны, сбор средств на строительство казарм и т. д. В новом Китае земледельцы впервые узнали счастливую, зажиточную жизнь. Земельную реформу в Китае можно считать законченной.

Нерушимую связь народа с Коммунистической партией Китая, благодарность и горячую любовь его к своему вождю Мао Цзэ-дуну отразили художники в лубочных картинках-плакатах: «Письмо Мао Цзэ-дуну о богатом урожае», «Народ чтит, любит и чествует Мао Цзэ-дуна».

Радостен творческий труд китайского народа не только на полях, но и на заводах. Из отсталой сельскохозяйствен-

ной страны Китай бурными темпами превращается в страну развитой промышленности. Восстанавливаются старые и вырастают новые заводы. С энтузиазмом трудятся китайские рабочие, стремясь повысить производительность труда, они вступают в трудовое соревнование, используя опыт Советского Союза. В производство внедряются технические усовершенствования, вводятся новые изобретения. Китайские рабочие добиваются новых успехов. Так, например, рабочий инструментального цеха 1-го механического завода Северо-Восточного Китая Чжао Ли-цзун, ознакомившись с методами работы советских рабочих, добился увеличения скорости токарного станка с 300 до 1000 оборотов в минуту. Благодаря изобретению рабочим Цзяньнаньской бумажной фабрики в Шанхае Ци Хао-жаном нового пресса себестоимость продукции на этой фабрике снизилась почти на 33%. «Новый производственный рекорд» — так называется лубок, на котором изображены китайские рабочие; они собрались вокруг станка и обсуждают достижения своего товарища. Тысячи рабочих выдвинуты сейчас на должности мастеров, начальников цехов, руководителей предприятий.

С каждым днем увеличивается роль Новодемократического союза молодежи, руководимого Коммунистической партией Китая. В своей работе и учебе члены союза молодежи имеют перед собой замечательный образец — Ленинский Комсомол. Вдохновленная его примером, молодежь Китая стоит в первых рядах строителей новой жизни.

Большую помощь получает китайский народ от своего бескорыстного друга — Советского Союза. Первые тракторы на полях Китая, машины новой конструкции на заводах страны, автомобили на ее дорогах — это подарки СССР. «Весна дружбы» — так называется один из лубков, где показана радостная встреча представителей китайского и советского народов.

Передовой опыт социалистической культуры Страны Советов с благодарностью используется китайским народом. В Китайской Народной Республике бурно растет промышленность, в том числе и бумажная. Работники бумажной промышленности изучают советское производство.

воспитывают новые кадры, повышают производительность труда, вводят в действие новую технику.

В старом Китае было совершенно иное положение: первую бумажную фабрику открыли американские империалисты в Шанхае в 1881 г. Но уже в 1891 г. началось производство бумаги на Лунчжанской и других фабриках, принадлежавших китайской крупной буржуазии. Однако это производство, как и другие отрасли промышленности, в Китае — родине бумаги — не получило большого развития, и бумагу продолжали ввозить в большом количестве из-за границы.

В годы засилья гоминдановской клики производство бумаги упало еще больше. По сравнению с самым большим выпуском бумаги в период власти чанкайшистской гоминдановской клики производство бумаги после провозглашения в 1949 г. Китайской Народной Республики выросло на 155%, а в 1953 г. по сравнению с 1949 г. увеличилось на 335%. При этом следует отметить, что в XX в. в старом Китае феодальная эксплуатация помещиков и конкуренция иностранных фирм привели к резкому сокращению производства бумаги. В 1948 г. в провинции Фуцзянь, Чжэцзян, Цзянси, Хунань и Сычуань бумаги стало производиться на 30% меньше, чем в 1937 г.

В настоящее время в Китае работают огромные предприятия государственного сектора: Тяньцзиньский, Инкоуский, Кантонский комбинаты, Пекинская, Шаньдунская и Сюйюаньская фабрики. Восстанавливаются предприятия частного сектора.

Бумажное производство государственного сектора оборудовано мощными котлами и машинами. На государственных предприятиях работают варочные котлы большой емкости для варки целлюлозы из древесины и тростника, а также бумагоделательные машины большой мощности. Применявшееся ранее сырье не было первосортным из-за недостатка в стране древесины, в настоящее же время под руководством советских специалистов освоен новый полуфабрикат — полуцеллюлоза из рисовой соломы. Производство ее впервые освоено Пекинской фабрикой, которая целиком перешла на изготовление бумаги из этого полуфабриката, гораздо более дешевого, чем все другие волок-

нистые материалы, что особенно важно для страны, где высевается много риса и рисовая солома, естественно, имеется в изобилии.

В настоящее время машинным способом изготавливаются самые разнообразные сорта бумаги: писчая, глянцевитая, газетная, папиросная, фотобумага, изоляционная бумага, калька и другие.

В Китае происходит культурная революция. Впервые трудящиеся получили доступ к образованию. В гоминдановском Китае оно считалось привилегией господствующих классов — буржуазии и помещиков. Число неграмотных достигало тогда почти 90%. В Китайской Народной Республике создано много школ для детей и взрослых, открыто 201 высшее учебное заведение, где учатся десятки тысяч студентов. Создана огромная сеть кружков по ликвидации неграмотности. Велика тяга населения к учебе. Учатся дети и взрослые, мужчины и женщины, крестьяне и рабочие. Бойцы в походе прикрепляли лист бумаги с написанными на нем иероглифами на спину товарища, идущего впереди, чтобы скорее научиться грамоте.

За последние два года выпущено около 2300 детских книг, газет и журналов, общим тиражом в 41 млн 600 тыс. экземпляров.

Для ребят выходят газеты «Китайский пионер», «Новые дети», «Славные ребята» и другие. Школьники Китая с большим интересом читают переводы произведений советских писателей для детей.

Несмотря на значительное увеличение выпуска бумаги, ее количество не может удовлетворить растущих с каждым днем потребностей китайского населения.

«Усердно учиться, повышать культуру» — так назвал свой лубок художник Сяо Су. В большом количестве выпускают сейчас в Китае книжки-картинки, которые играют большую роль в деле ликвидации неграмотности и повышения культурного уровня народа. В книжках-картинках сюжет развертывается на ряде картинок, которые снабжены простыми, понятными надписями.

Появившиеся в Китае лет 40 тому назад книжки-картинки имели своей целью насаждение идеалов господствующего класса периода феодализма, а также распро-

странение реакционных идей гоминдана. Однако уже и в то время некоторые книжки-картинки имели сатирическое содержание, направленное против существующего строя, за что они подверглись конфискации.

В наши дни книжки-картинки отражают новую жизнь китайского народа, к которой он пришел под руководством Коммунистической партии Китая; об этом свидетельствуют их названия — «30 лет Коммунистической партии Китая» Гу И-чжоу, «Срочное донесение» Хун Шаня и т. п.

Острым оружием в борьбе против империалистов, против реакционной клики гоминдана служит карикатура. Сейчас со страниц журналов и газет она бичует захватчиков, рисует их звериный облик. «Уж виден остров Тайвань» — так называется карикатура, выполненная, как обычно, на бумаге, на которой изображен боец Китайской народно-освободительной армии, своей мощной фигурой заслонивший всю территорию Китая — его руки упираются в берег страны. На пальме, растущей на Тайване, висят готовые упасть представитель американской военщины и ее приспешник Чан Кай-ши. Дыхание бойца пригибает к земле эту пальму. «Тайвань был и будет китайским», — говорят китайцы.

Широко отражена в плакатах и лубках борьба китайского народа за мир. На одном из китайских плакатов изображены пионеры, выпускающие голубей — всеобщую эмблему мира.

Нерушимая дружба, скрепляющая два великих народа — китайский и советский, служит надежным оплотом мира во всем мире.

Подводя итог всему сказанному, следует еще и еще раз подчеркнуть, что вклад великого китайского народа в историю общечеловеческой культуры, бесспорно, очень велик!

Нет такой отрасли науки и культуры, где бы китайские ученые, художники, мастера не сказали одно из первых слов.

Советские люди с большим интересом изучают древнюю культуру братского китайского народа. В нашей стране систематически устраиваются выставки произведений искусства китайских мастеров, издаются переводы китайских книг.

Опыт мастеров китайского фарфора, бумажное производство внимательно изучаются советскими специалистами. Китайские товарищи в свою очередь изучают достижения советских друзей.

Тесная связь, обмен опытом во всех областях хозяйственной и культурной жизни способствуют еще большему укреплению дружбы советского и китайского народов в их общей борьбе за мир, в их движении вперед — к коммунизму.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Герои пьесы китайского классического театра под названием «Западный флигель» («Пролитая чаша»). Статуэтки из глины современного мастера Чжан Цзин-гу из г. Тяньцзинь. Стр. 7.
2. Китайский фарфор с росписью эмалевыми красками, сорт «яичная скорлупа», XVIII в. Стр. 8.
3. Сосуд из глины с орнаментом из нарисованных яркокрасных и черных спиралей. Период Яншао, ок. 3.5 тыс. лет до н. э. Стр. 9.
4. Собака. Статуэтка из темносерой глины. Период Сев. Вэй, IV в. Стр. 11.
5. Страж света (буддийское божество). Статуэтка из глины. Период Тан, VII—IX вв. Стр. 13.
6. Верблюд. Статуэтка из глины. Период Тан, VII—IX вв. Стр. 15.
7. Формовка фарфоровых изделий на гончарном круге, сушка изделий на подставках, растирание красок. XVIII—XIX вв. Стр. 17.
8. Глазурование фарфоровых предметов. Период Цин, XVIII—XIX вв. Стр. 17.
9. Обжиг фарфора в печах, закладка фарфора в печь, закладка фарфора в ящики. Период Цин, XVIII—XIX вв. Стр. 20.
10. Ваза из фарфора, сорт «селадон» или *лунцзянь-яо*, цвета зеленого нефрита с рельефным узором из пионов. Период Юань, XIII—XIV вв. Стр. 26.
11. Сосуд с крышкой из фарфора, сорт *цзычжоу-яо* с черным цветочным узором на фоне цвета слоновой кости; детали узора гравированы. Период Мин, XIV в. Стр. 30.
12. Сосуд с крышкой, с орнаментом *у-цай* («пятицветной» глазури). 1522—1566 гг. Стр. 37.
13. Ваза из фарфора с гравированным орнаментом на яркосинем фоне, покрытом цветными глазуриями. Период Мин, XV в. Стр. 38.
14. Ваза из фарфора, сорт «зеленое семейство». 1662—1722 гг. Стр. 41.
15. Блюдо из фарфора с синей подглазурной росписью из мастерской г. Цзиндэчжэня. Период Мин, XIV—XVII вв. Стр. 57.

16. Старые опытные мастера художественной росписи по фарфору за работой в одной из мастерских г. Цзиндэ. Снимок сделан в наши дни в Китайской Народной Республике. Стр. 59.

17. Производство бумаги. Стр. 67.

18. Божество Венеры. Живопись на бумаге из г. Хара-хото. XI—XII вв. Коллекция Гос. Эрмитажа. Стр. 72.

19. Божество мнимой планеты Юе-бо. Живопись на бумаге из г. Хара-хото. XI—XII вв. Коллекция Гос. Эрмитажа. Стр. 73.

20. Портрет чиновника. Живопись на бумаге из г. Хара-хото. XI—XII вв. Коллекция Гос. Эрмитажа. Стр. 74.

21. «Сотня гусей». Деталь картины на бумаге художника Ма Фэнь. Конец XII в. Стр. 75.

22. «Гора после дождя». Картина на бумаге художника Гао Ко-гуна. Ок. 1275 г. Стр. 77.

23. Золотая рыбка. Вырезка из бумаги. Стр. 79.

24. «Живой мост». Гравюра на дереве современного художника и графика Гу Юаня. Стр. 81.

25. «Уничтожить феодализм» («Заккрытие ворот»). Гравюра на дереве современного художника Янь Ханя. Стр. 82.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
Глава I. Керамика и фарфор	5
Глава II. Бумага в искусстве Китая	61
