

25. Lopes-Klaros A. Implications of European Integration / A. Lopes-Klaros // World Order. — 1995/1996 (Winter) — № 27.2 — P. 35–48.
26. Phinney J. Ethnic identity in adolescents and adults : Review of research / J. Phinney // Psychological Bulletin. — 1990. — Vol. 108 (3). — P. 499–514.
27. Russell B. Has Religion Made Useful Contribution to Civilization? An Examination and a Criticism/ B. Russell. — London : Watts & Co., 1930. — P. 56.
28. The Universal House of Justice, The Promise of World Peace : To the Peoples of the World. — Haifa, Israel, 1985. — P. 16.
29. World Peace and World Government / J. Tyson // Vision to Reality. — Oxford : George Ronald. — 1986. — 126 p.

Надійшла до редколегії 06.11.2013 р.

УДК: 7.74.748.

ГО КАЙ

КИТАЙСЬКЕ ХУДОЖНЄ СКЛО ХХ СТ. (ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ)

Розглянуто актуальні проблеми взаємозв'язку традицій і новацій у скловиробництві Китаю в контексті розвитку китайської художньої культури ХХ ст.

Ключові слова: *Китай, культура і мистецтво, художнє скло, традиції та новації.*

Рассмотрены актуальные проблемы взаимосвязи традиций и новаций в художественном стеклоделии Китая в контексте развития китайской художественной культуры ХХ в.

Ключевые слова: *Китай, культура и искусство, художественное стекло, традиции и новации.*

The topical issues of the relationship of tradition and innovation in artistic glass production in China in the context of the development of Chinese art culture of the twentieth century are explored.

Key words: *China, culture and art, glass art, tradition and innovation.*

Розглядаючи історіографію китайського художнього скла, можна відзначити, що в ній превалюють фрагментарні дослідження, в яких, через об'єктивні й суб'єктивні причини, немає комплексного аналізу проблем становлення і розвитку цього виду мистецтва. Окрім того, відчутним залишається брак критичного наукового погляду на сучасний стан китайського художнього скловиробництва, вивчення особливостей його розвитку та ролі в сучасних мистецьких процесах. Це вможливорює визначення в науковій розробленості питання певних проблемних моментів.

Так, художнє скло в науковій літературі поки що не вважається традиційним (національним) видом мистецтва Китаю, хоча факт значних досягнень, що відбулися на різних історично-культурних етапах

у провідних техніках обробки скла, високому естетичному рівні скляних виробів та оригінальній творчості окремих митців і творчих династій, нині є очевидним. Наукового аналізу потребує також ступінь впливу на китайське традиційне скловиробництво західних художніх технологій у різних історично-культурних контекстах розвитку мистецтва КНР. Окремі періоди й етапи розвитку художнього скла Китаю, як і загальна його періодизація, досліджені нерівномірно, а тому означені не завжди чітко. У цьому контексті, бракує висвітлення засобів збереження і навіть прояву традиційних ознак китайського художнього скла в найскладніші, часто драматичні, періоди культурної історії Китаю ХХ ст. Означені проблемні моменти і стали основою цієї статті.

У першій половині ХХ ст. (точніше, на думку автора, сказати — у першій третині століття) виокремлюють декілька періодів відносної активізації китайської скловиробної галузі, зокрема виробництва художнього скла. Так, період кінця ХІХ — першого десятиліття ХХ ст. був характерний малопродуктивною діяльністю цілої мережі невеликих ремісничих гутних майстерень, у яких продукувалося скло побутового призначення: невеликі вітражі, ємності, декілька типів посуду, оздоблені розписом або гравіюванням флакони, скляні прикраси. Після тривалої перерви, викликані Першою світовою війною та повоєним економічним застоєм, виробництво скла певною мірою відроджується лише наприкінці 1920-х — 1930-х рр., які стали періодом нетривалого економічного і культурного піднесення Китаю.

Таким чином, фактографія китайського скловиробництва свідчить, що до початку «промислової революції» на території Піднебесної імперії, яка, керована імператорською династією Цін, проіснувала аж до 1911 р., в Китаї переважало скло побутового призначення. З упровадженням промислового виробництва скла великі прибуткові підприємства швидко ставали серйозною альтернативою дрібним гутним майстерням, що ґрунтувалися на ручній праці й витісняли їх з ринку. Водночас, ліквідація дрібного ремісничого виробництва часто призводила до нищення унікальних рукотворних технік формотворення і декорування скла, внаслідок чого втрачено й немало його яскравих художніх ознак [1, с. 45].

На початку ХХ ст. на Заході зароджується нове мистецтво скла, започатковуються склоробні техніки (Комфорт, Тіффані, Галле), які були провісниками революційних перетворень у світовому, зокрема китайському, художньому склі. Дизайнери (Дрессер, Хоффман, Мозер, Прутсер) розпочали активну співпрацю в напрямі неофункціоналізму з майстрами традиційного скловиробництва, піддаючись впливу й інших художніх стилів, активно працюючи над розробленням сучасних художніх форм і композицій [2, с. 172]. Традиційна скловиробнича справа в Китаї поступово набула нового промислового рівня. Наприклад, у м. Бошань, де протягом століть існували численні

дрібні ремісничі майстерні й декілька династій майстрів-гутників, виникають перші крупні підприємства. У 1904 р. розпочав свою діяльність склозавод «Бошань-люлі», що масово продукував побутове скло аж до початку Першої світової війни. Завод «Яньшенчжень» розвинувся з ремісничої майстерні, відомої як родинне підприємство ще із XVI ст. Спочатку ця гутна майстерня була реорганізована в мануфактуру, а в 1904 р., після оснащення німецьким устаткуванням, стала великим склозаводом [3, с. 17].

На початку XX ст. в Китаї набуває популярності копіювання давніх скляних виробів. Відроджується виготовлення флаконів для нюхального тютюну в техніці гравіювання «тао-се» або прикрашених із середини розписом, які були важливою складовою скляної сувенірної продукції. Відновлюється попит на традиційний китайський вітраж, розвиток якого європейське вітражництво використало для імпортування художньо-технологічних впливів. У побуті китайських городян знову стають модними ширми й перегородки з вітражними розписними або гравіюваними вставками. Сюжети вітражних композицій у творах майстрів розпису Гао Цзисяна, Лю Юйлїна, Лі Юньтіна, Чжоу Фея та ін. мали переважно національний характер — орнаменти, рослинні мотиви, китайські типажі, цілі сюжети, зокрема з національного епосу та літератури. В цих типах скляних виробів відроджувалися не лише традиційні форми, але й художні ознаки, відображені в способах декорування, розвинених ще в середині XVII ст. майстрами пекінських імператорських майстерень.

Але це ще не було «сучасне» китайське скло, а здебільшого роботи на основі традиційних мистецтв, гутного ремесла, а також історично усталених форм і декорів, подальше копіювання яких лише посилювало відчутність інноваційних ідей. Початок XX ст. був, радше, перехідним, поступово прогресуючим процесом «художньо-технологічного моделювання» скла, який розгортався у звичних для прикладного мистецтва Китаю функціональних рамках з тією лише різницею, що оригінальність нового творчого мислення митців на зламі XIX–XX ст. виявлялася їх індивідуальною здатністю «споживати» й адаптувати нові західні дизайнерські ідеї. Активізація прозахідних культурно-мистецьких тенденцій була особливо помітною на території Південного Китаю. У Шанхаї та інших південнокитайських містах утворюються цілі квартали, населені європейцями, серед яких, зрозуміло, було немало носіїв (інженери, дизайнери, митці, майстри скла, технологи) західних культурних традицій і художньо-технологічних новацій. Одним з проявів культурної співпраці між Сходом і Заходом наприкінці XIX — на початку XX ст. в Китаї були перші ознаки відомого згодом і важливого для розвитку китайського художнього скла «студійного руху», який виразно окреслить роль творчої особистості, а «студії скла» стануть, щоправда пізніше, ідеальним середовищем для нових мистецьких ідей.

Під час Першої світової війни китайські склозаводи фактично припинили виготовлення продукції. Виробництво скла, переважно сувенірної продукції, знову здійснювали в невеликих приватних майстернях. Лише в 30-х рр. ХХ ст., з досягненням відносної політичної й економічної стабільності, поновлюють роботу деякі склозаводи і навіть створюються нові. Проте цей процес виявився нетривалим: китайсько-японський конфлікт, Друга світова війна, подолання її наслідків знову призупинили розвиток китайського скла.

До етапів, які потребують особливої дослідницької уваги, належить друга половина ХХ ст. — складний, суперечливий період історичного і культурного розвитку КНР, у дослідженні якого практично відкритим залишається і проблематика художнього скла. Його розвиток, згідно з традиційною хронологією суспільно-політичної історії КНР цього періоду, поділяють на дві частини. Перша — це кінець 1940-х — кінець 1970-х рр., характеризувалася комуністичними реформами, спробою «великого стрибка» в економіці й особливо негативними наслідками т. зв. «культурної революції» 1965–1976 рр., які стали нищівними для традиційної культури Китаю. Друга частина — кінець 1970-х — 1990-ті рр. (т. зв. «відлига», «пекінська весна»), впродовж яких зародився і набував розвитку зворотний процес — відродження національних культурних цінностей, який в урізноманітнених формах зберігає свою актуальність донині. Власне, в таких складних умовах у перші повоєнні роки розпочався наступний етап в історії художнього скла Китаю. З приходом у 1949 р. до влади Мао Цзедуна, в контексті нової комуністичної ідеології й загального курсу на індустріалізацію, в середині ХХ ст. в китайському виробництві скла збільшується відсоток колективних технологічних операцій. Колективізм виробничого процесу був покликаний не лише модернізувати слабку промислову базу Китаю, але й подолати (згодом повністю знищити) ручну працю, таку важливу в продукуванні ексклюзивних художніх виробів зі скла. Щоправда, вага ручної праці в китайському повоєнному виробництві скла ще тривалий час залишалася відчутною. Наприклад, після закриття в 1914 р. склозаводу в Бошані виробництво скла в цьому місті знову зосередилося в приватних гутних майстернях, які проіснували аж до 1955 р., сягнувши кількості 360-ти. Лише в 1959 р. всі приватні майстерні були реорганізовані у велике підприємство «Нандинь» [4, с. 17].

Комуністичний режим Китаю проголосив і нові естетичні ідеали. Стиль «соцреалізму», що домінував у цей час у мистецтві, вирізнявся активною пропагандистською програмою, створеною для «ілюстрування» досягнень соціалістичного розвитку Китаю. Цей стиль у китайському мистецтві характеризувався фактично повною відмовою від національних традицій, які сприймалися як «пережитки минулого, що не відповідають потребам людини соціалістичної епохи». Масове виробництво вжиткового скла змінює вишукані вироби гутних

майстерень. Прості утилітарні форми виготовлялися в пресувально-видувній техніці й декорувалися переважно написами агітаційного змісту, частіше за все червоним кольором з використанням комуністичної символіки.

Щодо образотворчих проявів у китайському склі 1950-х рр., то може йтися переважно про портрети Мао Цзедуна, нанесені техніками матового гравіювання або декору на поверхню скляних подарунково-сувенірних виробів, призначених для партійних делегацій інших соціалістичних країн, керівників китайської компартії та, зрозуміло, ювілейних подарунків самому вождеві. Водночас, у контексті майже тотальної уніфікації процесу скловиробництва в Китаї, не слід омінати того факту, що впродовж 1950-1970-х рр. основним джерелом художньої творчості в цій царині все ж таки залишалися культурно-мистецькі надбання минулих епох. Зрозуміло, що їх несміливі, а тому й малопомітні прояви слід шукати в технічному і лише частково в образотворчому вирішенні завдань: формах виробів, використанні поодиноких традиційних орнаментів, пейзажних мотивів, наприклад, у техніці гравіювання на скляній поверхні (єдиній традиційній техніці декорування скла, що збереглася в Китаї за часів комуністичного режиму). Певним винятком було також використання скла в монументальній архітектурі для виготовлення різноманітних люстр, настінних світильників, засклення вокзалів, готелів і великих державних установ.

Особливо складним став період т. зв. «культурної революції» 1965–1976 рр., характерний масовим гонінням на будь-які прояви національних традицій у мистецтві, зокрема в художньому склі, яке, внаслідок тотального нищення в Китаї національно-культурної спадщини, на багато років опинилося в забутті.

Лише після смерті Мао Цзедуна (1976 р.) намітився новий період в історії китайського художнього скла. Починається процес реформ і перетворень, який дістав назву «відлиги», характерної критичним осмисленням та осудом наслідків «культурної революції» (т. зв. «пекінська весна»), а відкинуті під впливом «соцреалізму» національні традиції мистецтва і ремесла знову починають відроджуватися. Відбулося поліпшення стосунків з іншими державами, відкриття кордонів і зняття інформаційної блокади. Усе це сприяло ознайомленню китайських художників з досягненнями сучасної світової культури, а професійне мистецтво поступово посідало важливе місце в житті китайського суспільства. Якщо в монархічну епоху Китаю роль мистецтва в основному зводилася до звеличення імператорських династій, а в комуністичний період воно слугувало політичним та агітаційно-пропагандистським інструментом, то в 1980-х рр. китайські митці набули можливості звернутися до людської індивідуальності. Характерними стають сміливіші пошуки нових напрямів та форм творчості, позбавленої зовнішніх і внутрішніх обмежень.

«Свіжий вітер реформ» досяг усіх сфер культури Китаю. Основною ознакою промислового скловиробництва Китаю 1980-х рр. стають не тільки функціоналізм і утилітарна доцільність, але й задоволення естетичних потреб людини, створення гармонійного середовища її життєдіяльності, позначеного й оригінальними конструктивно-художніми ознаками. Пріоритетними стають дизайн виробів, їх зручність та естетичний рівень. При цьому важливе місце посідають індивідуальна творчість і авторські експерименти художників та технологів скла. Значним досягненням стало відродження приватних майстерень, як середовища для збереження і розвитку національних китайських традицій виготовлення та декорування скла. Саме в таких майстернях розпочався сучасний етап розвитку традиційного «внутрішнього» розпису скляного посуду, різьблення по накладному склу «тао-се», гравіювання, виробництва, що сприяло розвитку «студійного руху» в царині художнього скла.

Активне відродження майстерень відбувалося, насамперед, у чотирьох історичних центрах китайського скловиробництва: Пекіні, де ще в XVII-XVIII ст. активно функціонували імператорські скловиробні (доба імператора Кансі 1661–1722 рр.) майстерні, а також у провінціях Шаньдун, Гуандун і Сучжоу, з давніх часів відомих видобуванням сировини для скломаси й численними династіями майстрів — гутників, різьбярів, живописців. Кожен з осередків вирізняється власною «школою», характерною художньою стилістикою, авторською манерою і технічними прийомами виготовлення скла [5, с. 22]. Таким чином, відродження національних традицій перетворилися на важливу складову сучасного розвитку китайського художнього скла й, водночас, активний творчий рух.

Яскравим представником цього руху є митець Ван Сішань — засновник відомої творчої групи «Ті» й справжній зберігач традиційної техніки «внутрішнього» розпису скляного посуду. Він навчався в Пекінській академії мистецтв у відомого живописця, нащадка древньої художньої династії, Є Сяофена. Сам Ван Сішань не лише віртуозно опанував техніку розпису внутрішньої поверхні скляного посуду, але й створив популярну і визнану школу традиційного китайського розпису скла, за що був вшанований високим почесним званням КНР «Хранителя національної культури Китаю». У своїх працях, наслідуючи традиції Є Сяофена, він поєднує особливості пекінської й шаньдунської шкіл живопису. Першій властиві лаконізм і простота, а також стримана колірна гама, притаманна традиційному китайському живопису, в якому застосовувалися в основному грубуваті бамбукові пензлі. Для шаньдунського живопису характерніші яскраві кольори, тонкий пензель і, відповідно, мазок, що дозволяє робити розпис із точним графічним промальовуванням найдрібніших деталей. Сюжетика творів Ван Сішаня — це популярні пейзажі типу «шань-шуй» (традиційні, дослівно «гори — води»,

китайські зображення гір, озер, річок, символів «інь» та «янь», доповнені каліграфічними написами) і зображення тварин на тлі національних краєвидів, копії давніх живописних творів. Улюбленими є також мотиви національної архітектури і зображення бронзового ритуального посуду. Найбільшу популярність Ван Сішаню принесла серія флаконів з портретами китайських імператорів останньої династії Цін. Мініатюрні зображення прописані з великою майстерністю і виразно передають характер історичних персонажів. У зображенні тварин художник досяг ще більшої майстерності й став автором оригінальних живописних прийомів, нині широковідомих і застосовуваних молодшими митцями. Наприклад, для зображення пухкого звіриного хутра Ван Сішань виготовив спеціальний вигнутий пензлик «сі-шан» з металевими волокнами. У 2003 р. в м. Хебей, за сприяння Ван Сішаня, був заснований музей традиційного китайського розписного скла.

Відродження традиційної техніки «тао-се» (різблення по накладному шару скла) розпочалося з творчості відомого в царині скла китайського художника Чжан Вейюна. Він народився в 1941 р., а в 1960-му переїхав до м. Бошань — давнього центру виробництва скла Китаю, де й відбулося становлення митця. Одним із перших його досягнень стала витончена композиція «Квіти сливи» (1964 р.) — виконана з двошарового накладного скла ваза кулевидної форми з вузькою витягнутою шийкою, різьбленими символічними зображеннями гілок квітучої сливи в нижній частині та дракона, що обвиває її шийку. Але найбільшій популярності набули вази з оригінальним колористичним вирішенням, наприклад, зелена ваза «Вісім безсмертних» з накладним шаром блакитного скла. Великі фігури зображені всередині вази, опоясуючи її щільним кільцем і таким чином заповнюючи весь внутрішній простір. Стилізовані національні типи зображені в напружених живих динамічних позах, пластичність яких вигідно підкреслюють зборки одягу. Жести і міміка надають кожному персонажеві неповторної індивідуальної характеристики. На поверхні вази під назвою «Самотній рибалка», виготовленої з білого непрозорого скла з темно-синім накладом, вирізьблений у традиційній техніці «тао-се» один з улюблених у китайському мистецтві пейзажний мотив рибалки в човнику на тлі гір. Темний силует у середині композиції контрастно виділяється на білому тлі, що імітує поверхню озера. Відчуття реальності й просторової глибини створює ледь помітний острівець з гірськими вершинами. Горловина вази вкрита суцільним шаром синього накладного скла (символічне зображення «неба»), який удало обрамляє композицію.

Визнаним продовжувачем традиційної техніки «тао-се» є митець У Цзисюн, який розпочав творчу діяльність у 1960-х рр. на склозаводі Хаймень і невдовзі став справжнім майстром художнього гравіювання. Упродовж багатьох років він не лише досконало опанував

техніку «тао-се», але й зумів створити авторську манеру різьблення, яку вирізняють динамічність та особлива ретельність проробки деталей. У 1988 р. художник відкрив власну творчу майстерню, а в 2004 р. — музей гравійованого скла в рідному місті Тайчжоу. Більшість експонатів складають твори У Цзисюна, виготовлені ним упродовж 40 років наполегливої праці, а також його учнів і послідовників. З експонованого доробку митця привертає увагу скло т. зв. «рослинної» серії (наприклад, метафоричні образи «людей-кактусів»), образи і мотиви драконів (скляне панно «Дев'ять драконів», із числовим мотивом, що символізує «досконалість» і «нескінченність»), монументальні об'єкти (зокрема, скляне панно «Вісімдесят сім безсмертних», створене на основі живописної традиції епохи Тан у духовній площині буддійських вірувань і легенд) тощо [6, с. 53].

Загалом, аналізуючи китайське художнє скло Китаю ХХ ст., слід зазначити нерівномірність і складність його розвитку, що було зумовлено багатьма історичними, суспільно-політичними, культурними факторами, об'єктивними і суб'єктивними. Здебільшого, саме ці фактори впливають на поділ історії китайського мистецтва ХХ ст. в цілому й історії художнього скловиробництва зокрема на два великі періоди.

Водночас, ретельне вивчення основних етапів процесу, аналіз творчості провідних митців та концептуально важливих творів надає підстав для деталізованої періодизації розвитку художнього скла Китаю ХХ ст.:

1) кінець ХІХ — початок ХХ ст. — останній період китайської культури імператорських династій, характерний у царині художнього скла малопродуктивною діяльністю численних дрібних ремісничих майстерень, у яких продукувалися переважно дрібні гутні виробу побутового призначення;

2) 1904-1913 рр. — початок переведення скловиробної справи на промисловий рівень, що характеризується створенням великих склозаводів, зокрема «Бошань-люлі» та «Яньшенъчжень»; перша спроба відродження і застосування давніх форм (флакони епохи Кансі, вітражні вставки, вази з багатошарового скла) і технік декорування («люлі», «тао-се», «внутрішній розпис», емалевий розпис «фа-лан» та ін.); адаптація західних новацій у царині художнього скла, насамперед на території південного Китаю;

3) 1914-1919 рр. — період занепаду китайського скловиробництва, зумовленого Першою світовою війною і повоєним економічним застоєм;

4) 1920-1930-ті рр. — відновлення виробництва скла в контексті короткотривалого економічного і культурного піднесення Китаю;

5) 1940-1945 рр. — період занепаду китайського скловиробництва, зумовленого Другою світовою війною;

6) 1949 — початок 1960-х рр. — руйнація традицій китайського художнього скла внаслідок встановлення в Китаї комуністичної диктатури, активне впровадження в мистецтві «методу соціалістичного реалізму» і лише часткове збереження в нових ідеологічних умовах поодиноких традиційних технік обробки скла, насамперед техніки гравіювання «тао-се»;

7) 1965-1976 рр. — період т. зв. «культурної революції», характерний тотальною руйнацією надбань китайської національної культури, фізичним нищенням історичних культурних пам'яток, сучасних творів мистецтва, а також репресіями проти митців-традиціоналістів і майстрів художніх ремесел;

8) кінець 1970-х — 1980-ті рр. — початок подолання наслідків «культурної революції», відродження і посилення ролі традиційних мистецтв і ремесел у розвитку художнього скла, відродження в його царині, на новому соціально-культурному рівні, історичних організаційних форм скловиробництва (наприклад, творчі майстерні провідних митців та ін.).

Щодо цього етапу слід навести думку видатного китайського митця, професора Академії мистецтв і дизайну університету Цінхуа (Пекін) Дай Шуфена про те, що «вісімдесяти роки стали моментом пробудження китайського мистецтва скла, яке до цього перебувало в стані дитинства» [3, с. 31].

9) 1980 — початок 2000-х рр. — посилення ролі західних художніх і, насамперед, технологічних новацій та їх активне впровадження в промислове й ексклюзивне (авторське) скловиробництво; посилення ролі вищих мистецьких навчальних закладів КНР у формуванні нових напрямів і критеріїв розвитку китайського художнього скла.

Можна передбачати, що саме в системі університетів, інститутів, кафедр, лабораторій, у контексті активізації мистецько-творчого «студійного руху», формуватимуться принципово нові напрями і форми розвитку художнього скла Китаю ХХІ ст.

Список літератури

1. Моран А. История декоративно-прикладного искусства с древнейших времен до наших дней / А. Моран. — М.: Искусство, 1982. — 780 с.
2. Полевой В. Двадцатый век: изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. Полевой. — М.: Советский художник, 1989. — 456 с.
3. Цзянлин Ч. Современное китайское художественное стеклоделие: дис... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Цзянлин Чжао. — М., 2011. — 156 с.
4. Там само.
5. Там само.
6. Хофман В. Основы современного искусства: Введение в его символические формы / В. Хофман; пер. с нем. — СПб.: Академический проект, 2004. — 557 с.

Надійшла до редколегії 14.11.2013 р.