

ART

ЦІНСЬКИЙ ФАРФОР ІЗ РОЗПИСОМ «BLUE-AND-WHITE» З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА І ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ

Гарькава Ольга

Аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
Магістр мистецтвознавства, м. Київ, Україна

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_sr/01072018/5908

ARTICLE INFO

Received: 13 May 2018
Accepted: 20 June 2018
Published: 01 July 2018

KEYWORDS

Porcelain, Qing era, the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts, blue-and-white.

ABSTRACT

The study was aimed at considering porcelain blue-and-white created in the Qing era from the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts. The main result of the work is the attempt to characterize the valuable works of Chinese blue-and-white porcelain, created in the Qing era, according to the typology of objects, their functioning and decor. The study consists of several points. First was briefly described the history of importation Chinese porcelain to Europe. The next is devoted to the story of the emergence and development of blue-and-white porcelain. The main content is devoted to analysis and description of blue-and-white porcelain pieces from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts.

Citation: Гарькава О. (2018) Tsinsky Farfor iz Rozpysom «Blue-And-White» z Kolektsiyi Natsionalnoho Muzeju Mystetstv Imeni Bohdana i Varvary Khanenkiv. *Science Review*. 6(13), Vol.2. doi: 10.31435/rsglobal_sr/01072018/5908

Copyright: © 2018 Гарькава О. This is an open-access article distributed under the terms of the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**. The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.

Вступ. Китайський фарфор століттями відображав всі основні тенденції часу, водночас, здійснюючи вплив на розвиток інших видів мистецтва не тільки в самому Китаї, але й за його межами. Розгляд мистецтва китайської порцеляни дозволяють навіть скласти історію розвитку Китаю від доби середньовіччя до початку ХХ століття, оскільки у фарфорі знайшли відображення історія, міфологія, література, театр, живопис, ідеологічні засади. Все перераховане відобразилось в сюжетній тематиці розписів та декорі виробів, а також побутуванні та функції самих фарфорових виробів.

Будучи в Китаї важливою складовою національного експорту, фарфор найбільш активно вивозився за межі країни саме в період правління цінської династії. Без перебільшення можна сказати, що саме тоді китайська порцеляна здійснила переворот в смаках європейців, коли захоплення вишуканими керамічними предметами перетворилося на справжню «фарфороманію» і викликало інтерес до всього далекосхідного мистецтва. На Заході спалахнула мода на загадковий Далекий Схід, відбитий в розписах ваз, блюд та інших речей.

Детальне вивчення зразків порцеляни цінської епохи дозволяє виявити речі, позначені художньою своєрідністю, стилістичної цілісністю і високим рівнем техніко-технологічних характеристик, що підтверджує їх не тільки наукову, а й художню цінність. Крім того, комплексний аналіз особливостей розвитку художньої практики Китаю цього періоду відображає, що фарфор займав в цей час значно важливіше місце в загальній системі культури, ніж здається. Зберігаючи провідне становище серед традиційних ремесел, взаємодіючи з живописом, словесністю, філософією

та іншими явищами культури, фарфор являв собою складний історико-культурний комплекс, який відбив всі найважливіші інтенції епохи.

Таким чином, його дослідження може мати міждисциплінарне значення. Навіть в разі, коли питання про рівень виконання виробів залишається спірним (саме це є головним аргументом незацікавленості науковців в цінській порцеляні, особливо XIX ст.), вони можуть дати додатковий матеріал для наукових досліджень у багатьох напрямках, наприклад, для вивчення придворної культури (з моменту заснування майстерень в Цзіндечжені за добу Тан (VII – X ст.), або державного ритуалу (з часу затвердження регламенту на виробництво вівтарних предметів з порцеляни в період панування династії Мін (1368 – 1644).

У західних країнах – Німеччині, Голландії, Росії, Італії, Англії, Франції інтерес до культури Китаю починався з порцеляни яку колекціонували, влаштовуючи спеціальні фарфорові кімнати для експонування своїх скарбів.

Китайський фарфор, періодично потрапляючи в Європу з XIV ст., нарівні з іншими дорогоцінними предметами зберігався, як правило, в церковних, монастирських і дворянських скарбницях. Порцелянові вироби славилися, як безцінна і дуже дорога заморська дивина. Особливий спосіб збереження цінних порцелянових виробів був вигаданий європейськими клієнтами: для глечиків і ваз виготовляли спеціальні срібні оздоблення та підставки. До кінця XVII ст. зібрання фарфорових виробів поступово набули початкової форми домузейних колекцій. Захоплення рідкостями і коштовностями, різними візерунчастими, хитрими виробами та курйозними штучками було основним джерелом для прояву інтересу до збирання китайської порцеляни.

Одночасно з тим колекції збільшувались і їх необхідно було якось презентувати. Так у XVIII ст. виникли парадні «фарфорові кімнати». Оскільки потреби у фарфорі зростали, його виробництво в Китаї збільшувалось, навіть не дивлячись на те, що в XVIII ст. секрет його виробництва було розкрито Іоганном Беттгером (Johann Friedrich Böttger, 1682 – 1719) та Вальтером фон Чірнгаузом (Tschirnhaus, 1651 – 1708). Але за якістю європейський фарфор ще довго не міг конкурувати з китайським, популярність якого не зменшувалась.

Не зважаючи на появу різних за кольоровим забарвленням фарфорових виробів, особливою популярністю у європейців користувався фарфор із синіми та блакитними розписами по білій поверхні виробів, який в Європі отримав назву blue-and-white і асоціювався із самим Китаєм та його принадами. Його історія почалась з середньовіччя і триває дотепер. Величезне значення в розвитку китайського керамічного виробництва отримала поява в Китаї саме виробів із синіми та блакитними (кобальтовими) розписами. З того часу шляхи розвитку фарфору та інших видів кераміки розійшлися. На перший план вийшла порцеляна, біла поверхня якої відкрила широкі можливості в застосуванні живопису для художника-кераміста.

Популярність китайського фарфору як предмету колекціонування знайшла своє вираження і на території сучасної України. У XIX ст. одним із завзятих колекціонерів був Богдан Іванович Ханенко, який разом із дружиною Варварою Николівною вирішив створити загальнодоступний музей, що дозволяв би публіці знайомитись із творами світового мистецтва від давніх часів до початку XX ст. Твори мистецтва, що Ханенки збирали понад 40 років, представляли собою предмети як західноєвропейського, так і східного мистецтва. Власне, на сьогодні, завдяки Ханенкам їхній музей має одну з найбільших збірок азійського мистецтва в Україні, а саме біля 3000 предметів. Серед них є вироби китайської порцеляни, а саме фарфор типу blue-and-white, створений, переважно, за добу правління династії Цін (Цин, 1644 – 1911), [5, 3 – 5].

Результати дослідження. Використання оксиду кобальту як барвника для підполив'яного розпису кераміки вперше з'являється в епоху Тан (618 – 907). Це підтверджує серія мисок X ст. із підполив'яними блакитними квітами, знайденими в Янчжоу під час розкопок, а також на залишках біло-блакитного посуду, знайденого в пагодах провінції Чжецзян. Сплеск виробництва синьо-білої порцеляни відбувся під час панування монгольської династії Юань (1271 – 1368). За цей час печі в Цзіндечжені, найбільшому центрі виробництва фарфору в провінції Цзянсі, опинились під патронатом імператора Хубілая (1280 – 1294), що дало можливість створення десятків тисяч фарфорових виробів задля використання їх в якості імперської данини. Всесвітню репутацію отримали кобальти епохи Мін. З того часу кобальт став використовуватись для створення монохромів а також у якості покриття поліхромних виробів. Це був неймовірно коштовний матеріал, який певний час завозився до Китаю з Близького Сходу, а саме – з Ірану. Застосування кобальту є доволі економним. Невелика його кількість потрібна для створення розписів, а віртуозні майстри-керамісти досягали великої градації відтінків від глибокого синього до ніжно-блакитного [11, 9 – 12].

Виробництво такого фарфору особливо складне, оскільки він створювався завдяки складній технології високотемпературного випалу, під час якого оксид кобальту набував яскравих кольорів неба, що особливо цінувались в Піднебесній, адже мали статус сакральних.

Фарфор blue-and-white був одним з основних товарів для торгівлі з Європою. Створення імператорських печей в Цзіндечжені розвинуло та стандартизувало подальше виробництво фарфору із кобальтовим біло-синім забарвленням. Основними європейськими постачальниками фарфору до Європи певний час були португальці, які розгорнули свою діяльність завдяки дозволу наданому їм китайською владою на відкриття порту в Макао у 1557 р.

XVII ст. ознаменувало появу інших країн, задіяних в торгівлі із Китаєм, а також розширення торгівлі фарфору саме із кобальтовим забарвленням. За оцінками дослідників, до Європи було завезено понад трьох мільйонів одиниць фарфору blue-and-white. Це призвело до змін у самому європейському посуді та попиті на більш різноманітні форми та прикраси. Зокрема, голландці почали копіювати таку біло-синю порцеляну, використовуючи більш грубу і дешеву глину задля створення фаянсового посуду в стилі blue-and-white у місті Делфті [8, 218].

Концентрація фарфорового виробництва в Цзіндечжені, що визначилась ще за доби Мін, посилюється підчас правління династії Цін. Починаючи з періоду правління імператора Кансі (1662 – 1722), фарфор blue-and-white вирізняється глибоким синім тоном кобальту та багатством відтінків.

В колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків зберігаються вироби із порцеляни в техніці розпису blue-and-white саме цінського періоду, про які далі піде мова в контексті тих художніх та технічних особливостей, що були притаманні виготовленню китайського фарфору доби Цін.

Сам черепок в цей час стає ще більш тонким та прозорим. Також відбувається збільшення варіативності у формах, на різноманіття яких впливають вироби та твори, завезені до Китаю з Європи. Що стосується сюжетів розписів, то поряд із великою різноманітністю рослинних мотивів, часто занадто стилізованих, що не заважає в умовній формі зберегти жвавість і гостроту відтворення, орнамент складається із багатьох різновидів, майстерно об'єднаних в одному предметі з дотриманням повної гармонії між формою та орнаментом [2, 17].

Повертаючись до рослинного світу і його зображення на творах китайського мистецтва, слід почати з дикої сливи – мей або мейхуа («квіти сливи мей»). Це календарне дерево, символ та емблема Китайського Нового року, весні і народження всього живого, як зазначає М. Є. Кравцова. Крім того, назва є омонімом до слів – «краса» і «брови», яким надавалося особливе значення у зовнішності дівчини, що підсилювало асоціацію цього дерева і його квітів з жіночою вродою, юністю та почуттям закоханості [4, 376].

Квіти мейхуа – одні з найулюбленіших мотивів в китайському мистецтві. У порцелянових виробах із зображенням мейхуа успішно застосовується суцільне синє тло із зображенням зламаних викривлених площин скреслої криги, що підкреслюють утворені резервом квіти сливи, – на округлих, замкнених формах посудинах, призначених для новорічних дарунків.

В колекції музею представлені два таких предмети – посудини «гуань» (Іл. 1), (визначення форми взяте за аналогією, наведеною Т. Араповою в невеликому каталозі «Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII века») [1, 96]. Дослідниця відносить предмет до періоду правління Кансі. На користь даного датування, тобто періоду правління другого маньчжурського імператора (1662 – 1722), свідчать також відомості, узяті з монографії британського китаїста Р. Гобсона «Chinese pottery and porcelain Vol. II. Ming and Ch'ing Porcelain» [10, 134], а також подібна посудина, що знаходиться в колекції музею Вікторії та Альберта (№ С.809 & А-1910), що також датована періодом Кансі.

В художньому плані дані предмети відзначені досконалістю виконання. Техніка розпису резервом, що вже зустрічалась в попередні періоди, тобто Юань та Мін, відтепер отримує нове звучання завдяки інтенсивному, яскравому тону кобальту з тонкими лініями на синьому тлі, відтворюючи найрізноманітніші візерунки (зокрема зображення крижинок, що тануть). Завдяки такому тлу прекрасно виокремлюється малюнок на гладкій поверхні блискучого черепку.

Як вже зазначалось, символіка зображення тісно пов'язана із святкуванням Нового року, одного з найпопулярніших свят у Китаї. Новий рік зазвичай припадає на початок весни, коли квітне дика слива «мей». Саме тому зображення квітучої гілочки «мейхуа» завжди асоціювалось у китайців із святкуванням Нового року і саме по собі вважалось новорічним привітанням. Вироби, прикрашені гілками «мейхуа», могли використовуватись підчас новорічних урочистостей і слугували вмістилищем новорічних дарунків, зокрема чаю¹, широко розповсюдившись в Китаї з кінця XVII ст. [1, 26].

Наступним експонатом, що становить корпус виробів blue-and-white є ваза гурд (з англ. гарбузоподібна), (Іл. 2). Ця форма є наслідуванням подвійного гарбуза, що в Китаї також називається «гарбуз-горлянка» («хулу»). Наділена магічним змістом, ця форма асоціювалась із обрисами жіночого тіла, оскільки складена із двох вставлених одна в одну сфер, що перетворило «гарбуз-горлянку» на

¹ Припущення щодо призначення посудин в якості вмістилищ для дарування чаю, наведено в книзі «Китайский фарфор» Е. Х. Вестфалена та М. Н. Кречетової та у Р. Л. Гобсона, та [2, 17; 10, 134].

модель акту народження, а також – із материнським лоном, що свою чергу призвело до її семантики, як утілення «порожньо-місткого Лона світу, що з хаосу народжує все суще», як визначає М. Кравцова. В даосько-релігійній образній картині гарбуз-горлянка перетворилась на вмістилище зберігання еліксиру безсмертя, тим самим став емблемою довголіття. В популярних віруваннях ці уявлення утворили легенду про казкових мешканців – «гарбузових старців». Разом з тим, в буддизмі гарбуз-горлянка стала символом чернецької аскези, оскільки ченці використовували посудини відповідної форми для зберігання води, призначеної для ритуалів [4, 380 – 381].

Таким чином, зображення гарбуза-горлянки відтоді можна зустріти на різних творах мистецтва. В тому числі цю форму копіюють керамічні та порцелянові вироби, як в нашому випадку.

Музейна ваза гурд у вигляді гарбуза-горлянки за характером декору і стилем розписів співпадає із експонатом з Державного Ермітажу, наведеному у каталозі Т. Арапової², який дослідниця датує періодом правління Кансі (1662 – 1722), а також із предметом з колекції музею Вікторії та Альберта (№ 1573-187), датованим кінцем XVI – початком XVII ст., що власне припадає на правління згаданого імператора.

Декор розписів розміщується відповідно до форми предмету. По верхньому тулубу вертикальні поля, в них – гілки з квітами, що чергуються зі столиками, на яких зображені посудини із гілками коралів. На нижньому тулубі зображені поля зі скелями, гілками і квітами персика, півонії та хризантеми [1, 97]. Півонія та хризантема разом із лотосом та орхідеєю займають провідне місце в «квітковій» образній групі. Півонія – квітка, що означає владу і є символом аристократії, одночасно будучи календарною рослиною, що співвідноситься із початком літа. Вона також асоціюється із жіночою родою. Хризантема вважається одночасно як символом осені, так і знаком поетичного натхнення, вміння сприймати красу навколишньої дійсності [4, 378 – 379].

Наступний виріб поєднує в собі нове призначення з давньою традиційною формою. Ваза, створена в техніці розпису підполив'яним кобальтом з вельми ощадним декором, що поєднує геометричні та зооморфні елементи, представляє собою піалу на довгій конусоподібній ніжці, і створена в період правління імператора Цяньлун, тобто з 1735 до 1795 рр. (Лл. 3–4). На користь даного датування свідчить марка на зворотній частині денця, також нанесена кобальтом із шести знаків, що повністю співпадає зі зразком марки, що ставилась на виробках в період правління Цяньлун, наведеної у книзі «Китайський фарфор» Е. Вестфаленом та М. Кречтовою, [2, 38]. Форма піали також має свою історію розвитку. Розповсюджена в епоху бронзи подібна форма під назвою пу схожа на посудину форми доу (з округлим тулубом і кришкою на високій ніжці, що слугувала для жертвовної їжі), але у неї відсутня кришка, а ніжка зазвичай має більшу ширину в основі. Посудина пу слугувала вмістилищем для викладання жертвовного м'яса підчас проведення ритуалів. Оскільки форма предмета плоска і нагадує тарілку на високій ніжці, то скоріше за все, вона використовувалась для сухої їжі, а саме – для сухого м'яса. В якості ритуальної посудини ця форма побутувала в бронзі до періоду Чжаньго (475 – 221 до н.е.), а після перетворилась на ден – високу підставку для світильників. В цінський період форма пу почала знову використовуватись, приблизно, з часів правління імператора Кансі. В Державному Музеї народів Сходу знаходиться аналогічна за формою піала на ніжці, опублікована М. Неглінською, і створена в період правління Кансі. Друга, виготовлена в техніці розписної емалі, відноситься до часів Цяньлун [7, 65 – 66].

Таку ж форму має і ханенківська піала. В ній так само місце перетину ніжки і денця виглядає майже, як прямий кут. Змінився вигляд давньої форми, матеріал і навіть призначення. Відтепер подібні речі використовувались як вазочки для фруктів, солодоців, напоїв [9, 98, 128].

Від розписів на фарфорі цього періоду віє справжнім життям: від абсолютно фантастичних істот, від фігур тварин, а особливо – людей. Образ людської фігури (женьшуа), що нерідко зустрічаються на фарфорі ще за часів Мін, відтепер в більшості випадків зображується в оточенні реального середовища. Люди знаходяться в будинках або (частіше) на тлі пейзажу.

Пейзаж в китайському мистецтві суттєво відрізняється від європейського, оскільки китайський художник не пише його з натури. Він творчо переробляє власні враження, передаючи їх у своєрідному ритмі, підпорядковує своїй композиції. В китайському пейзажному живописі відчувається прагнення відчутти нескінченність та неосяжність видимого світу: пейзаж не просто частинка природи, а синтез її, сприйнятий з особливою глибиною. Пейзаж зображується ніби, його бачать зверху, іноді з різних ракурсів та з декількома планами.

Пейзаж, перенесений на порцеляну художником-керамістом, звичайно, узгоджується із круглими формами вази, на якій ніби немає ні початку, ні кінця зображення. Але це не обов'язково, і нерідко пейзажне зображення розміщується на одній чи декількох площинах гранчастих виробів з чергуванням певної теми, частіше квітів або паттернів, зокрема у вигляді геометричного орнаменту, складеного з суцільної сітки із поєднаних квадратиків і восьмигранників або з перехрещених ліній,

2 Т. Б. Арапова. «Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII». [1, с. 96]

що формують ромбовидний візерунок, рідше написів, що стають більш поширеними в кінці XVIII ст. [2, 18 – 20].

Тематика розписів з людськими фігурами в цінський період стала особливо різноманітною. Зображувались придворні сцени, історичні та міфологічні сюжети.

Наприклад, на вазі із яйцеподібним тулубом та низьким широким горлом на пейзажному тлі розігрується ціла багатофігурна сцена (Іл. 5 – 6). Придбана Богданом Ханенко, вона становить особливий інтерес, оскільки містить легендарний сюжет, пов'язаний із історією Давнього Китаю. Безперечно, це зображення може повторювати якийсь конкретний живописний твір. Припущення щодо наслідування живописного твору або навіть самої живописної манери, що була розповсюджена в керамічному виробництві в той час, свідчить те, що на поверхні виробу, ігноруючи його форму, художник вільно розмістив фігури дійових осіб, керований прагненням розкрити сюжет, а не підпорядкувати його обрисам вазі, ніби перед автором була не посуда, а паперовий сувій.

З трьох боків розміщено жанрову сцену, яку перериває вертикальна полоса символічно зображеної гірської кряжі, що стелеться по поверхні вазі, доходючи до верхнього вигину, де починається горловина. Уважно роздивившись цей «гірський хребет», можна побачити, як випинаються гілки сосни (сун), що в китайській образній символіці виступає символом стійкості, довголіття, шляхетності, а також відноситься до рангу «чоловічих рослин», власне як і зображення гір [4, 376 – 377]. Всю іншу площину займає вода, позначена тонкими рисками у підніжжя гір, під човном, та уздовж полоси берегу, що по діагоналі спрямовується вдалечінь. Попід берегом та під човном автор помістив плакучі верби (люй). І вода, і верба в китайській символіці уособлюють жіночий початок. Як пише М. Є. Кравцова: «Будь-які художні композиції, складені з «чоловічих» та «жіночих» дерев мають еротичний підтекст» [4, 377]. Те саме можна відзначити і в поєднанні зображень гір із водою, що відповідає традиційному пейзажному жанрові в Китаї «шаньшуй», тобто «гори-води», а в семантичному та філософському значенні відповідає взаємодії Инь та Ян, тобто чоловічого та жіночого початків. Така дуальність, заснована на поєднанні чоловічого та жіночого, в китайському мистецтві є традиційною, не зважаючи на те, який саме вид мистецтва оздоблюється, і який сюжет відображено автором. В цьому випадку художник-кераміст використав історичний сюжет, що не завадило зобразити в пейзажі традиційні «чоловічі» та «жіночі» природні зображення, що окрім славнозвісного Инь-Ян, мають й іншу семантику.

Переходячи до розгляду людських зображень, дійсно бачимо фігури чоловіків на човні, увінчаним головою дракону і чоловіків на березі та жінок поряд із ними у елегантному одязі. Погляди обох груп спрямовані вбік «одне одного».

Що цікаво, саме зображення жінок, які тягнуть барку, підказує, який саме історичний епізод розповідає нам художник-кераміст. Легенда ця пов'язана із імператором Вень-хуаном, який почувши про яшмову квітку, що розквітла в місті Янчжоу, в провінції Цзянсу, вирішив віднайти її і зібрався у подорож. Він також вирішив, що його барку тягнутимуть чоловіки та жінки у гарному, приємному для ока імператора вбранні. Як пише дослідник Джон Грей у книзі «Історія Давнього Китаю», імператор, прибувши на місце призначення, провів там певний час, щоб намілюватись тією квіткою. Потім відчувши, що слабне, він вирішив повернутись назад, але в дорозі занеміг і помер. А палац імператора був перетворений на монастир і названий Цюньхуа-гуань [3, 80].

Ця історія, відтворена цінським художником-керамістом, могла бути замовленням панівної верхівки, як згадка про давні часи і, з одного боку, могла мати повчальний аспект, критикуючи поведінку правителя, який примусив жінок тягти свою барку, з іншого – навпаки, підкреслювати велич імператора, якої так прагнули маньчжурські правителі.

Серед інших виробів означеного типу привертає увагу ваза форми мейпін із кришкою, (форма визначена за аналогією приведеною Т. Араповою в каталозі «Китайський фарфор в соборі Ермітажа. Кінець XIV – перша третя XVIII століття»), (Іл. 7), [1, 102].

На тулубі зображені вигнуті стеблі, листя і квіти, скоріше за все, лотосу. Розпис, утворений розмашисто, вільними рухами, зображення схожі на плями, що готові от-от розтектись, але їх утримує тоненький темно-синій контур. Динаміку малюнку утворюють також і язички полум'я, що вкривають горло вазі, і якщо флоральні мотиви тулуба зображені хаотично, натякаючи на стихійні сили природи, то вогонь, навпаки, зображений у вигляді полоси, із ритмічно повторюваними вістрями язичків, що наштовхує на думку про здатність людини підкорювати природу, її хаотичні прояви, насаджуючи цивілізацію і порядок на протигагу хаосу.

Символами плодючості та продовження роду в контексті шлюбної обрядовості виступали не лише образи певних тварин і рослин. Ще одним прикладом слугує давній образ вазі із квітами, зображення якої розміщено на наступному експонаті в техніці підполив'яного розпису кобальтом (Іл. 8)

Аналізуючи даний виріб, слід торкнутися історії розвитку зображення подібних предметів, які стали складовими так званого китайського натюрморту. Історія складання натюрморту в Китаї, як окремого жанру, пов'язана із, безперечно, європейськими впливами і тими новаціями в китайському

мистецтві, що відбулись за часів панування імператорів з династії Цін завдяки контактам із європейським світом та діяльністю європейських християнських проповідників при китайському дворі.

Отже, цінські імператори, звертаючись до минулого, сповідували корисливі цілі, намагаючись підкорити бунтівний дух китайців, а особливо, жителів Півдня. Мистецтво стало тим незмінним арсеналом, через який можливо було пропагувати політичні і духовні ідеї нової влади. Крім того, маньчжурські правителі не лише намагались підтримувати рівень довіри та поваги завдяки власного пієтету до традицій і історії Піднебесної, ставши, за визначенням М. Неглінської «китайцями більше, ніж самі китайці», але і представляти себе, як мудрих та освічених людей, покровителів мистецтва та культури [7, 8].

Місіонерів вони також використовували, як джерело отримання знань і технічних новацій, а «новинки», отримані від останніх, вводили до державного ритуалу, збагачуючи культурно-освітній потенціал країни. Так сталося із натюрмортом (від французької *nature morte*), що в Європі, у XVII ст. отримав нове вираження у формі ванітас (*vanitas*) – алегоричного зображення марності буття через букети зірваних квітів та окремі предмети із символічним значенням, що стосувалось повчальних та моральних аспектів. Китайці і цей жанр переосмислили по-своєму, адаптуючи страх перед вічним в ванітас на шанування і повернення до вічного в «етернітас». Крім того, в самому Китаї вже існували жанри, що нагадували класичну європейську версію натюрморту. Це зображення птахів та квітів – «хуаняо» (хуа), людей із предметами – «женью» (хуа). Пізніше виник жанр під назвою «цзинью» (хуа) – «нерухома натура» або «неживі предмети», що відповідав європейській версії натюрморту – англійському *still life* чи голландському – *stilleven*. При маньчжурських правителях натюрморт був осмислений як «старовина», «антикваріат» чи «сто давніх», що китайською називались відповідно, як «гу» і «бай гу». Розповсюдився він спочатку у порцеляні, перейшовши потім і в інші види декоративно-прикладного мистецтва. Наступник Кансі – імператор Юнчжен (1722 – 1735) для підтвердження власного імператорського статусу і, знову-таки, заради пропагування китайської давнини, на початку свого правління замовив придворним живописцям горизонтальні сувої із зображенням давніх предметів «бай гу» [6].

М. Неглінська в статті «Рецепція європейського жанра натюрморт в китайському мистецтві епохи Цин» наводить й інші варіанти китайських натюрмортів, зокрема, різноманітні атрибути, серед яких особливо шанованими були атрибути восьми даоських безсмертних – ба сянь. Особливе місце серед всіх таких атрибутів займали символи чотирьох мистецтв (поезії, каліграфії, етикету та музики) – си шу. Вони зображувались у вигляді сувоїв, пензлів, музичних інструментів, а також «атрибутив-інструментів» вченого (веньжень). Китайські натюрморти з такими предметами дуже схожі на західні натюрморти з атрибутами наук та мистецтв, або трофеїв, і в період правління цінської династії були дуже популярними, оскільки співпадали із ідеями маньчжурських правителів, стверджуючих роль виховання, освіченості та поваги до традицій [6].

Повертаючись до символіки квіткової вази, слід зазначити, що вона є одним із вічних образів не лише в самому Китаї, але і в мистецтві багатьох народів, а за часів панування маньчжурів її мотив став однією із складових китайського натюрморту. Якщо в європейському мистецтві мотив вази із зірваними квітами промовляє про мінливість краси, про безглузду гонитву за її маревом і про жалюгідність людей, що забувають про смерть і замість служіння вищим цілям, чіпляються за матеріальні блага. В європейському класичному мистецтві навіть прекрасні речі часто були пов'язані із тлінном, і натякали на те, що все, включно із тілом людини, стане попелом, тоді як важлива лише душа.

В китайській традиції символіка квіткової вази також двозначна, але пов'язана лише з життям. З одного боку, ваза – образ материнського лона. Вазу навіть встановлювали в кортеж нареченої, наповнюючи дорогоцінностями, ювелірними виробами, зерном, плодами, бажаючи благоустрою в новоствореній родині та звісно, багаточисленних нащадків. В буддійському каноні ваза із квітами, як вмістилище зберігання життя, також асоціювалась із людським тілом. А пара квіткових ваз входила в цінські часи в набір у-гун – «п'ять священних дарунків», і в часи маньчжурського панування в умовах актуалізації буддизму ваза із квітами стала одним із найпопулярніших мотивів [6].

Продовжуючи розгляд предметів, сюжетами розпису яких стали складові китайського натюрморту, слід торкнутися вази (Іл. 9), у фестончастих картушах якої зображені по черзі квіти на священному дірявому камені, а в інших двох – подвійні тринози янь, форма яких наслідує найпопулярнішу археологічну форму бронзової тринози для жертвовного м'яса дін, відомої ще з часів епохи Чжоу (1045 – 221 р. до н.е.). Важливою деталлю форми слугували парні ручки на тулубі, що в давнину мали практичний сенс, а в цінський період збереглися в якості виразного пластичного доповнення предмету [7, 48].

Крім того варіація китайського натюрморту доповнена ще одними складовими китайської символіки, а саме – зображеннями елементів набору «вісім дорогоцінностей» – «ба бао». Зверху розміщено зображення зведеного круглого амулету «юаньшен», який наслідує китайську монетку «цян», і відповідно, є символом та побажанням багатства, а в нижній частині, під триногою,

міститься ромбовидний амулет «фаньшен», що є знаком високого суспільного щаблю та кар'єрного успіху [4, 372].

Своєрідним є і технічне вирішення предмету та його оздоблення. В ті часи кобальт почав використовуватись по-новому, а саме – в техніці феньцин або *bleu poudre* чи *soufflé* («забризканий», або «пудрений» кобальт), що з'явилась в часи панування імператора Кансі [1, 27; 2, 22].

У виробках, виготовлених подібним чином, він слугує тлом для розписів золотом, або для білих картушів (як в даному випадку), що потім заповнювались розписами.

Обрані твори складають невелику частину збірки фарфору *blue-and-white* в колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, але допомагають скласти враження про характерні риси цього різновиду китайської порцеляни доби Цін.

Висновки. Головний результат роботи полягає у спробі охарактеризувати цінні твори китайського фарфору *blue-and-white*, створені в епоху Цін, відповідно до типології предметів, їхньої форми, функціонування та декору та характеру розписів.

Автор спробував виявити особливості, притаманні порцеляні в техніці розпису *blue-and-white*, на прикладі декількох обраних творів з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків.

Художній вигляд фарфорових виробів із кабальтовим розписом являє собою вражаючу різноманітність форм предметів, сюжетів, принципів декору, градації відтінків.

На основі опрацювання досліджень західних та російських науковців, історичних відомостей, атрибуцій сходознавців, знайомства із матеріалами наукових публікацій та інвентарних описів означеного музею, а також вивчення пам'яток фарфору в техніці розписів *blue-and-white* із музейної колекції отримані наступні результати:

- здійснена робота з літературними джерелами, що дозволила прослідити особливості розвитку фарфору *blue-and-white* від появи в епоху Тан до періоду династії Цін в контексті економічного розвитку та укріплення зв'язків між Китаєм та Європою під впливом торгівельної діяльності та місіонерської справи європейців в Китаї;
- охарактеризовані обрані твори цінського фарфору *blue-and-white* з колекції музею за формою предметів, декором і характером розписів, побутованням виробів;
- здійснено опис та аналіз обраних пам'яток на основі атрибуцій зарубіжних науковців;
- здійснено розкриття смислового змісту, символіки та семантики художніх образів декору, створених на основі релігійних та міфологічних вірувань китайців, а також історичних сюжетів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арапова Т. Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII века / Т. Б. Арапова. – Ленинград: Аврора, 1977 г.– 136 с.
2. Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н. Китайский фарфор / Э. Х. Вестфален, М. Н. Кречетова. – Ленинград: Издательство Гос. Эрмитажа, 1947. – 56 с.: ил.
3. Грей Д. История Древнего Китая / Джон Генри Грей. – Млсква : Центрполиграф, 2006. – 598 с.
4. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие / Марина Кравцова. – Санкт-Петербург: Издательства «Лань», «TRIADA», 2004. – 960 с.: ил.
5. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: Альбом-Путівник / [Авт. упор. Г. І. Біленко, Г. Б. Рудик]. – Київ: ТОВ «Вітал-пресс», 2005. – 96 с.: ил.
6. Неглинская М. А. Рецепция европейского жанра натюрморт в китайском искусстве эпохи Цин / М. А. Неглинская // Москва: Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/%D0%A0%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%82 (дата звернення 20.06.2018) – Назва з екрану
7. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795): Монография. / М. А. Неглинская. – М.: Издательство «Спутник+», 2012 – 478 с.: ил.
8. Стужина Э. П. Китайское ремесло в XVI–XVIII вв. / Э. П. Стужина. – Москва, 1970. – 266 с.: ил.
9. Beurdeley Michel, Raindre Guy. La Porcelaine Des Qing. Famille verte et famille rose. 1644–1912. – Fribourg: Office du Livre, 1986 – 320 p.
10. Hobson. R. L. Chinese pottery and porcelain Vol. II. Ming and Ch`ing Porcelain. – Londone, New York, Toronto, Melbourne.: Cassel and company, LTD, 1915. – 326 p.
11. Bower V., Hadley Knapp J., Little S., Wilson Torchia R. Decorative Arts, Part II. Far Eastern Ceramics and Paintings Persian and Indian Rugs and Carpets. – National Gallery of Art, Washington. – Systematic Catalogue. – Oxford University Press, 1998. – 335 p.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Лл. 1. Вазочки гуань. Китай. Доба Цин (1644 – 1911), період Кансі (1662 – 1722) Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. Висота 15 см, об'єм 32 мл. НММ Ханенків. № 11/12 ДВ.

Лл. 2. Ваза гурд. Китай. Доба Цин (1644 – 1911), період Кансі (1662 – 1722). Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. Висота 23 см, об'єм верху 21 мл, об'єм низу 42 мл. НММ Ханенків. № 19 ДВ.

Лл. 3–4. Піала. Китай. Доба Цин (1644 – 1911), період Цяньлун (1735 – 1795). Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. Висота 4 см, діаметр 7 см. НММ Ханенків. № 1054 ДВ.

Лл. 5 – 6. Ваза із зображенням подорожі імператора Вень-хуана. Китай. Доба Цин (1644 – 1911), XVII – XIX ст. Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. Висота 36 см, діаметр 20 см. НММ Ханенків. № 57 ДВ.

Лл. 7. Ваза мейпін. Китай. Доба Цин (1644 – 1911), XIX ст. підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. Висота з кришкою 23 см, без кришки 18 см, об'єм 35 мл. НММ Ханенків. № 73 ДВ.

Лл. 8. Тарілка. Китай. Доба Цин (1644 – 1911). Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. НММ Ханенків. № 616 ДВ.

Лл. 9. Ваза. Китай. Доба Цин (1644 – 1911), (1735 – 1795). Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white в техніці bleu poudre або suffle. Висота 30 см. НММ Ханенків. № 17 ДВ.

ІЛЮСТРАЦІЇ



1. Вазочки гуань. 1662 – 1722. Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. 15 см, 32 мл. НММ Ханенків

2. Ваза гурд. 1662 – 1722. Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. 23 см, 21 мл, 42 мл. НММ Ханенків



3 – 4. Піала. 1735 – 1795. Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. 4 x 7 см. НММ Ханенків



5–6. Ваза із зображенням подорожі імператора Вень-хуана. XVII – XIX ст. Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. 36 x 20 см. НММ Ханенків

7. Ваза мейпін. XIX ст. підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. 23 см, 35 мл. НММ Ханенків
 8. Тарілка. 1644 – 1911. Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white. НММ Ханенків



9. Ваза. 1735 – 1795. Фарфор, підполив'яний розпис в гамі blue-and-white, техніка bleu poudre або suffle. 30 см. НММ Ханенків