

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧЖАН ЧЖЕ

Прим. № _____
УДК 75.047 : 711.5] : 75.03’’06 (510) "195/200"

ДИСЕРТАЦІЯ

**НАТЮРМОРТ У ЖАНРОВО-ВИДОВІЙ СТРУКТУРІ КИТАЙСЬКОГО
МИСТЕЦТВА: ЕВОЛЮЦІЯ, ТИПОЛОГІЯ, МАЙСТРИ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

张 喆

Чжан Чже

Ч. ЧЖАН

Науковий керівник:
КОРНЄВ Андрій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, ст. викладач

Чжан Чже

Харків – 2024

10/31/2024

АНОТАЦІЯ

Чжан Чже. Натюрморт у жанрово-видовій структурі китайського мистецтва: еволюція, типологія, майстри. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню натюрморту як жанру у традиційному та сучасному китайському живописі, висвітленню соціокультурних чинників, які впливали на його еволюцію та форми репрезентації. У фокусі роботи – типологія, іконографія, семантика, особливості художньо-образних рішень натюрморту.

Жанрово-видова структура азійського і, зокрема, китайського мистецтва; питання, пов'язані з формуванням та визначенням жанрів, їх ознак та співвіднесення з жанровими характеристиками інших художніх систем світу є одними із засадничих в теорії та історії образотворчого мистецтва. Аналіз жанрової системи певної національної школи живопису дає розуміння не лише художнього процесу як такого, а й ціннісних аспектів культури у її духовному та матеріальному вимірах.

Натюрморт у зазначеному сенсі не є виключенням. Як більш пізні явище живописних практик країн Східної Азії і, безпосередньо Китаю, він, практично, залишається на маргінесах сучасних досліджень. Окремі розвідки, присвячені розвитку мотивів, які співвідносяться з натюрмортом, охоплюють переважно перші дві третини правління династії Цін (1636-1912). Між тим подальша розробка жанру представниками традиційних та модерністичних течій у першій половині ХХ століття відбувалася у принципово нових умовах і мала важливі наслідки для наступного його розвитку. Вивчення надбання майстрів у галузі натюрморту дасть змогу осмислити ті аспекти у зображенні

світу речей, що зазнали трансформації та виявити стійкі моделі, прийоми, підходи, що забезпечили тяглість і, водночас оновлення традиції.

Визначений ракурс дослідження суттєво розширює уявлення про діапазон прийомів та засобів художньої виразності у вирішенні натюрморту, дозволяє формувати нові концептуальні підходи до розробки музейних експозицій, сприятиме поглибленню міжкультурного діалогу.

Об'єктом дослідження є натюрморт у китайському мистецтві, *предметом* – його типологія та художні особливості в традиційних і новітніх мистецьких практиках першої половини ХХ століття.

Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами університету і кафедри. Дослідження виконане відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри теорії та історії образотворчого мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

У кваліфікаційній праці зібрано, систематизовано та типологізовано значний обсяг візуальних матеріалів. У розмаїтті творів традиційного живопису викоремлено найбільш репрезентативні зразки зображень предметного світу, висвітлено основні етапи розвитку та соціокультурні чинники формування провідних моделей натюрморту, особливості їх іконографії та семантики, визначено основні підходи до інтерпретації близьких до натюрморту зображальних мотивів. У роботі показано процес трансформації натюрморту у першій половині ХХ століття, висвітлено традиційні та новітні аспекти в зображенні предметного світу представниками шанхайської школи та художниками-модерністами, визначено вплив західних творчих та педагогічних практик. До наукового обігу введено новітні імена та твори.

Результати та матеріали дослідження мають теоретичне та практичне значення для українського мистецтвознавства у царині вивчення мистецтва Сходу, позаяк розширюють історіографію вивчення китайського мистецтва, створюють базу візуальних аналогів для художників-практиків та

мистецтвознавців-експертів. Продемонстровані у роботі концептуальні підходи в осмисленні та інтерпретації натюрморту можуть стати у нагоді при розробці виставкових експозицій та культурних проєктів.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел і додатків (альбом ілюстрацій).

У Вступі обґрунтовано актуальність, мету і завдання, предмет та об'єкт дослідження; сформульовано наукову новизну, теоретичне та практичне значення отриманих результатів, подано данні про наукові апробації та публікацію попередніх результатів роботи.

Перший розділ висвітлює основні підходи до осмислення китайського живопису і дотичних до натюрморту жанрів у фаховій літературі, підкреслює відмінність висхідних позицій та мов опису мистецтва у західному та китайському мистецтвознавчому дискурсах. У результаті аналізу теоретичних праць встановлено відсутність системних досліджень у зазначеній галузі, показано не співпадіння жанрово-видових класифікацій живопису у китайському та західному науковому дискурсі, наявність термінологічних розбіжностей та принципово різних критеріїв оцінки художнього твору. Акцентовано необхідність пошуку універсальної моделі аналізу, яка дозволяє сформувати об'ємне бачення натюрморту та китайської художньої традиції.

У розділі обґрунтовано джерельну базу, визначено методи та коло методичних праць, на яких ґрунтується дослідження. Зокрема підкреслено, що специфіка обраної теми, її мета та завдання визначають поєднання загально-наукових та мистецтвознавчих методів дослідження, зокрема: методи історико-хронологічної реконструкції, систематизації, типологізації, контент-аналізу, формально-стилістичного, іконографічного, герменевтичного, компаративістського аналізів.

Джерельна база роботи складається із вербальних та візуальних джерел: текстів китайських митців про мистецтво живопису, вірців натюрморту та дотичних до нього жанрів із зібрань Київського Музею образотворчого

мистців імені Богдана та Варвари Ханенків, Національного Музею-палацу в Тайбей, Шанхайського художнього музею, Національного музею Гугун у Пекіні, Художнього музею Деджі (пров. Цзяньсу), Музею Метрополітен у Нью-Йорку, Музею Вікторії та Альберта (Лондон), Музею Гіме (Париж). Крім того до кола аналізованих матеріалів залучено каталоги найбільш потужних та авторитетних аукціонних домів – Сотбіс, Крісті, Бонхамс Бейджин, Гонконг.

У *другому розділі* розглядаються термінологічні аспекти дослідження натюрморту та основні чинники, які справили вплив на формування його основних композиційних моделей. Основний фокус розділу – функції, структури, символіка та засоби художньої виразності, що застосовувалися у різних моделях натюрморту. На основі порівняльного аналізу взірців натюрморту від доби Сун (960-1279) і до кінця XIX століття визначено типологічні риси в осмисленні та мистецькій інтерпретації світу речей. Показано, що тривалий час формування зображальних мотивів, пов'язаних з предметним світом, відбувалося у межах інших жанрів, таких як «квіти та птахи», «люди і речі». Найбільш ранні взірці натюрморту були інспіровані прагненням інтеріоризації природи, традиціями інтелектуального дозвілля та буддистською практикою приношення т.зв. «чистих дарів», що згодом стали і світським звичаєм.

У *третьому розділі* висвітлено вплив імператора Цяньлуна на розвиток колекціонування та тенденції до увічнення цінних зразків у живописі, що завдало суттєвий імпульс для розвитку натюрморту як окремого жанру. Окрему увагу приділено Джузеппе Кастільойне (1688-1766), його внеску у розробку натюрморту та подальшій інтерпретації його моделей у творах учнів і послідовників. Зокрема висвітлено такі моделі натюрморту, як «квіти у вазі», «флористичний натюрморт», «скарби кабінету вченого», «антикварний натюрморт» (з обома його різновидами – «сто старожитностей» та «дуобаоге»), визначено їх іконографію та семантику, композиційні та художньо-пластичні прийоми.

Проведений аналіз фахової літератури та флористичних композицій доби Цін, дозволяє стверджувати, що натюрморт, який сформувався у класичному китайському живописі переважно як модель «квіти у вазі», мав принципово відмінні ніж у Європі витoki та підґрунтя. Сформований в межах культури «чистих дарунків», незалежно від релігійного чи світського призначення, він будується принципово як символічна композиція, що об'єднує сприятливі знаки «доброї вдачі». Конфуціанський культ старовини та традиції колекціонування призвели до розвитку «антикварного натюрморту» (богу ту). Порівняльний аналіз матеріалів живопису виявив сталість композиційних моделей натюрморту і водночас прозорість їхніх кордонів і, нерідко, поєднання кількох мотивів у межах однієї композиції.

Встановлено, що якщо на ранніх етапах становлення натюрморт здебільшого був певним відлунням способу життя інтелектуальної еліти, то згодом, особливо за часів правління Цяньлун антикварний натюрморт набув ознак демонстративного споживання.

У четвертому розділі показано трансформації натюрморту на змістовному та формально-зображальному рівнях на прикінці XIX та першій половині XX століття. Зокрема висвітлено вплив культури «хайпай» на формування нового сприйняття предметного світу. Показано, що натюрморт виступає певним маркером стилю життя різних художніх осередків у полікультурному Шанхаї першої третини XX століття. Зокрема висвітлено новітні аспекти у традиційному мотиві новорічних благословень, що виконували представники «літературного живопису» на чолі з відомим митцем, каліграфом і живописцем, майстром печаток У Чаншо (1844-1927). Визначені репрезентативні зразки та провідні підходи до розробки образно-змістовної структури натюрморту, його осмислення як цілісної символічної та художньо-виразної композиції, як дарунку та виразу індивідуально-творчого начала. Показано зв'язок натюрморту т.зв. «шанхайської школи» (у роботі термін «шанхайська школа» розширено і він охоплює усе розмаїття мистецьких напрямів) із попередньою традицією, висвітлено вирішальний

вплив естетики веньженьхуа; підкреслено значення Шанхаю як міста – художнього центру та космополітичного середовища на розвиток художнього процесу. Акцентовано, що натюрморт шанхайської школи став перехідною ланкою до натюрморту західного зразка. Культурний статус натюрморту як результату діяльності вчених, зумовив його сприйняття японськими художниками – представниками школи Нанга та забезпечив його просування у різні художні кола Японії та Кореї.

Розглянуто інтерпретації натюрморту представниками та представницями модерністичного живопису, підкреслено вплив західної культури та художньо-освітніх закладів як провідників нової концепції натюрморту на розвиток нових його форм та сенсів. Зокрема відзначено співіснування традиційної китайської та новітньої західної мистецької та живописно-технологічної парадигм. Висвітлено відмінності у живописно-пластичній трактовці натюрморту залежно від матеріалу та технік виконання. Відзначено, що художники, які обирали шлях туші та митці, що захоплювалися олійним живописом, частіше за все належали до різних соціальних середовищ, мали різний попередній досвід та різні ціннісні орієнтири.

У роботі висвітлено особливості впливу китайських моделей натюрморту на художні практики Кореї та Японії. Зокрема, встановлено, що в Японії натюрморт типу «квіти у вазі» набув найбільшого розвитку і простежується в різних галузях мистецтва: живописі тушшю, декоративному розписі на ширмах, кольоровій ксилографії. Натюрморт типу «скарби кабінету вченого» отримали більш мінімалістичну інтерпретацію: декілька предметів, що разом складають доброзичливий зміст. Натомість у Кореї мотив «квіти у вазі» отримав поширення в народному мистецтві як симетрична фронтальна композиція. Мотив «100 старожитностей» у композиційній моделі «книжкова шафка» став провідним типом натюрморту.

У результаті проведеного дослідження спростовано такі стереотипи, як нерозвиненість (або й відсутність) натюрморту як самостійного жанру в

китайському живописі, його вторинність або допоміжна функція у порівнянні з т.зв. «високими жанрами», відсутність ідеї глядача у розробці композиційних схем натюрморту. Автором доведено, що в основних формах репрезентації натюрморту відбиваються і стилі соціального життя, і присутність глядача, який спостерігає картину і вступає в уявний діалог з автором релізується в іншій, ніж у європейській культурі спосіб. Як і в мистецтві західної Європи за часів розквіту жанру у 17 столітті, китайський натюрморт може містити як філософські, релігійні, так і соціальні та політичні коннотації. Водночас, на відміну від європейських відповідників, іконографія натюрморту у Китаї на всіх етапах свого розвитку містила виключно вітальні символи.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні впливу та подальших трансформацій китайського натюрморту у художній практиці країн Східної Азії, їх семантичних та художніх особливостей та впливу на художні практики Європи і України, зокрема.

Ключові слова: Китай, живопис, натюрморт, композиція, синологія, мистецтвознавство, традиція, модернізм, колекція, зображальний простір.

ABSTRACT

Zhang Zhe. Still life in the genre-species structure of Chinese art: evolution, typology, masters. – Qualifying scientific work as a manuscript. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2023.

The thesis is dedicated to the study of still life as a genre in traditional and modern Chinese painting, highlighting the socio-cultural factors that influenced its evolution and forms of representation. The work focuses on typology, iconography, semantics, and features of artistic and figurative solutions of still life.

Genre-specific structure of Asian and, in particular, Chinese art; issues related to the formation and definition of genres, their features and correlation with the genre characteristics of other artistic systems of the world are among the fundamental ones in the theory and history of fine art. The analysis of the genre system of a certain national school of painting provides an understanding of the artistic process and the valuable aspects of culture in its spiritual and material dimensions.

Still life in this sense is no exception. As a later phenomenon of the painting practices of the countries of East Asia and China itself, it practically remains on the margins of modern research. Individual studies devoted to developing motifs correlated with still life cover mainly the first two-thirds of the Qing dynasty (1636-1912). Meanwhile, the further development of the genre by representatives of traditional and modernist movements of the first half of the 20th century took place in fundamentally new conditions and had important consequences for its subsequent development. Studying the acquisition of master's in the field of still life will make it possible to comprehend those aspects in the depiction of the world of things that have undergone transformations and to identify stable models, techniques, and approaches that ensured the continuation and at the same time renewal of the tradition.

A certain perspective of the study significantly expands the understanding of the range of techniques and means of artistic expression in the solution of still life, allows us to form new conceptual approaches to the development of museum exhibitions, and contributes to the deepening of intercultural dialogue.

The object of the study is still life in Chinese art, *the subject* of the study is its typology and artistic features in traditional and modern artistic practices of the first half of the 20th century.

Connection of the thesis topic with scientific programs, plans, and topics of the university and the department. The research was carried out in accordance with the plan for training highly qualified scientific personnel of the Department of Theory and History of Fine Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

A significant amount of visual materials has been collected, systematized and typologized in the qualifying work. In the variety of works of traditional painting, the most representative examples of images of the objective world are singled out, the main stages of development and socio-cultural factors of the formation of the leading models of still life, the peculiarities of their iconography and semantics are highlighted, the main approaches to the interpretation of pictorial motifs close to still life are defined. The work shows the process of still life transformation in the first half of the 20th century, highlights traditional and modern aspects in depicting the subject world by representatives of the Shanghai school and modernist artists, and determines the influence of Western creative and pedagogical practices. The latest names and works have been introduced into scientific circulation.

The results and materials of the study have theoretical and practical significance for Ukrainian art criticism in the field of studying the art of the East, as they expand the historiography of the study of Chinese art, and create a base of visual analogues for practicing artists and art experts. The conceptual approaches to understanding and interpreting still life presented in the work can be useful when developing exhibition displays and cultural projects.

The work includes an introduction, four sections, conclusions, a list of used sources, and appendices (an album of illustrations).

The Introduction substantiates the relevance, purpose and objectives, subject and object of the study; the scientific novelty, theoretical and practical significance of the results obtained are formulated, data on scientific testing, and publication of preliminary results of the work are presented.

The first chapter highlights the main approaches to understanding Chinese painting and the genres involved in still life in professional literature, emphasizing the difference in the ascending positions and languages of describing art in Western and Chinese art historical discourses. As a result of the analysis of theoretical works, the lack of systematic research in this area was established, the non-coincidence of genre-type classifications of painting in Chinese and Western scientific discourse was shown, and the presence of terminological differences and fundamentally different criteria for evaluating a work of art was highlighted. The need to find a universal model of analysis that allows one to form a three-dimensional vision of still life and the Chinese artistic tradition is emphasized.

The section substantiates the source base, defines the methods and range of methodological works on which the research is based. In particular, it is emphasized that the specifics of the chosen topic, its purpose and objectives determine the combination of general scientific and art historical research methods. They include methods of historical and chronological reconstruction, systematization, typologization, content analysis, and methods of formal, figurative, stylistic, iconographic, hermeneutic and comparative analyses.

The source base of the work consists of verbal and visual sources: texts by Chinese artists about the art of painting, samples of still life and related genres from the collections of the Khanenko Museum of Fine Arts in Kyiv, the National Palace Museum in Taipei, Shanghai, National Gugong Museum in Beijing, Deji Art Museum (Jiansu Province), Metropolitan Museum of Art in New York, Victoria and Albert Museum (London), Guimet Museum (Paris). In addition, the range of materials analyzed includes catalogs of the most powerful and reputable auction houses (Sotheby's, Christie's, Bonhams Beijing, Hong Kong).

The second chapter examines terminological aspects of still life research and the main factors that influenced the formation of the main models of still life. The main focus of the section is the functions, structures, symbolism, and means of artistic expression used in different models of still lifes. Based on a comparative analysis of still life samples from the Song era (960-1279) to the end of the 19th century, typological features in the comprehension and artistic interpretation of the world of things are determined. It is shown that for a long time, the formation of visual motifs associated with the objective world occurred in other genres, such as “flowers and birds”, and “people and things”. The earliest examples of still life were inspired by the desire to interiorize nature, the traditions of intellectual leisure and the Buddhist practice of making so-called offerings, “pure gifts”, which later became a secular custom.

The section reflects the influence of the Qianlong Emperor on the development of collecting and the tendency to perpetuate valuable examples in painting, which provided a significant impetus for the development of still life as a separate genre. Special attention was paid to Giuseppe Castiglione (1688-1766), his contribution to the development of still life and the further interpretation of his models in the works of his students and followers. In particular, such still life models as “flowers in a vase”, “floristic still life”, “treasures of a scientist’s study”, “antique still life” (with both its varieties – “a hundred antiquities” and “duobaoge”) are highlighted. Their iconography, semantics, compositional and artistic techniques are determined.

In *the third chapter*, the analysis of professional literature and floristic compositions of the Qing era allows us to assert that still life, formed in classical Chinese painting mainly as a “flowers in a vase” model, had fundamentally different origins than in Europe. Formed within the framework of the culture of “pure gifts”, regardless of religious or secular purpose, it is constructed fundamentally as a symbolic composition that unites favourable signs of “good character”. The Confucian cult of antiquity and the tradition of collecting led to the development of the “antique still life” (bogu tu). A comparative analysis of

painting materials revealed the constancy of compositional models of still life and at the same time their transparency and, often, a combination of several motifs within one composition.

It has been established that in the early stages of its formation, still life was mostly a certain echo of the lifestyle of the intellectual elite. But later, especially during the reign of Qianlong, antique still life acquired signs of conspicuous consumption.

The fourth chapter shows the transformation of still life on the content and formal-visual levels at the end of the 19th and the first half of the 20th centuries. In particular, the influence of the “haipai” culture on the formation of a new perception of the objective world is highlighted. It is shown that still life acts as a certain marker of the lifestyle of different art centers in multicultural Shanghai in the first third of the 20th century. In particular, the newest aspects in the traditional motif of New Year's blessings, which were performed by representatives of “literary painting” led by the famous artist, calligrapher and painter, master of seals Wu Changshuo (1844-1927), are highlighted. Representative samples and leading approaches to the development of the figurative and meaningful structure of still life, its comprehension as an integral symbolic and artistic-expressive composition as a gift and expression of individual creativity are identified. The connection of the still life of the so-called “Shanghai school” (in the work, the term “Shanghai school” is expanded and it covers all the variety of artistic directions) with the previous tradition is shown, and the decisive influence of Wenrenhua aesthetics is highlighted; The importance of Shanghai as an artistic center and a cosmopolitan environment for the development of the artistic process is emphasized. It is pointed out that the still life of the Shanghai school became a transitional link to Western still life. The cultural status of still life as a result of the work of scientists determined its perception by Japanese artists, the representatives of the Nang school and ensured its promotion in various artistic circles in Japan and Korea.

The interpretations of still life by representatives of modernist painting are considered. The influence of Western art culture and educational institutions as

guides of the new concept of still life on the development of its new forms and meanings is emphasized. In particular, the coexistence of traditional Chinese and modern Western artistic and pictorial-technological paradigms was noted. The differences in the pictorial and plastic interpretation of still life depending on the material and execution techniques are highlighted. It was noted that artists who chose the path of ink and artists who were fond of oil painting most often belonged to different social environments, and had different previous experiences and different value orientations.

The work highlights the influence of Chinese still-life models on the artistic practices of Korea and Japan. In particular, it was established that in Japan still life of the "flowers in a vase" type has gained the greatest development and can be traced in various branches of art: ink painting, decorative painting on screens, and woodcut. A still life of the "treasures of a scientist's cabinet" type received a minimalistic interpretation: several objects that together make up a benevolent content. Instead, in Korea, the motif of "flowers in a vase" became widespread in folk art as a symmetrical frontal composition. The motif of "100 antiquities" in the "bookcase" compositional model became the leading type of Korean still life.

As a result of the research, such stereotypes as the underdevelopment (or absence) of still life as an independent genre in Chinese painting, its secondary or auxiliary function in comparison with the so-called "high genres", the lack of the viewer's idea in the development of compositional schemes of still life are refuted. The author has proven that the main forms of representation of a still life reflect the styles of social life, and the presence of the viewer observing the picture and entering into an imaginary dialogue with the author is realized in a different way than in European culture. As in the art of Western Europe during the genre's heyday in the 17th century, Chinese still life can contain philosophical, religious, as well as social and political connotations. At the same time, in contrast to European counterparts, the iconography of still life in China at all stages of its development contained exclusively congratulatory symbols.

Prospects for further research consist of studying the influence and further transformations of Chinese still life in the artistic practice of East Asian countries, their semantic and artistic features, and their influence on the artistic practices of Europe and Ukraine, in particular.

Keywords: China, painting, still life, composition, sinology, art history, tradition, modernism, collection, pictorial space.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art & Design*. № 4 (20). 2022. С. 121-132
DOI:10.30857/2617- 0272.2022.4.11.
2. Чжан Чже. Флористична композиція в китайському образотворчому мистецтві доби Цін (1644-1912). *Art & Design*. № 3 (23). 2023. С. 191-206 **DOI:**10.30857/2617-0272.2023.3.16
3. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ ст. : Шанхайська школа. *HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. № 1. С.66-77 **DOI:** <https://doi.org/10.33625/hudprom2023.02.066>
4. Чжан Чже, Корнев А.Ю. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. №1. С.55-61. DOI:* <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.7>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Корнев А., Чжан Чже. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України : зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2022. Вип. 78. С. 119-125. **DOI:** <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.15>
6. Чжан Чже. Китайські мотиви в системі розписів музею-садиби в селі Самчики. *Матеріали міжнар. наук. конф. 18-19 квіт. 2024 р.* / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2024. С. 258-260.
7. Чжан Чже. Натюрморт у китайському живописі : Джузеппе Кастільйоне, його учні та послідовники. *Матеріали міжнар. наук. конф. 20-21 квіт. 2023 р.* / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2023. С. 287-288.

8. Чжан Чже. Китайська порцеляна у живописних візіях Сходу та Заходу. *Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 19–20 травня 2022 р. . / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2022. С. 286-287.*
9. Чжан Чже. Натюрморт у жанрово-видовій структурі китайського мистецтва. *Сходознавство. Актуальність та перспективи. Тези доповідей V Всеукраїнської науково-методичної конференції з міжнародною участю 15 квітня 2021 р. Х. : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2021. С. 108-110*
10. Чжан Чже. Мотив «Ста старожитностей» в китайському мистецтві: символіка, репрезентації. *Матеріали міжнар. наук. конф. 18-19 листопада 2021 / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2021. С. 390-392*
11. Чжан Чже. Натюрморт у сучасному китайському мистецтві: основні тенденції розвитку. *Сходознавство. Актуальність та перспективи. Тези доповідей I Міжнародної науково-методичної конференції, 20 березня 2020р. – Х. : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. С. 170-17*
12. Чжан Чже. «Скарби інтелектуала» в китайському традиційному живописі. *Матеріали міжнар. наук. конф. 26-27 листопада 2020 / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2020. С. 409-410*
13. Чжан Чже. Натюрморт у творчості Пань Юйлян. Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 23–24 травня 2020 р. . / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2020. С. 266-267.
14. Чжан Чже. Натюрморт у китайському живописі. *Матеріали міжнар. наук. конф. 21-22 листопада 2019 / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2019. С. 399-400*

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК ТЕРМІНІВ І СКОРОЧЕНЬ.....	20
ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИКА (30)	
ДОСЛІДЖЕННЯ	29
1.1. Натюрморт та наближені до нього жанри у китайському науковому дискурсі	29
1.2. Обґрунтування джерельної бази та методів дослідження	44
Висновки до розділу	57
РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ НАТЮРМОРТУ	
2.1. Натюрморт у китайській жанрово-видовій класифікації мистецтва	59
2.2. Естетичні принципи та форми традиційного живопису.....	65
2.3. Флористичний натюрморт: історія, типологія, семантика.....	73
Висновки до розділу	88
РОЗДІЛ 3. РОЗКВІТ НАТЮРМОРТУ ЗА ЧАСІВ ІМПЕРІЇ ЦІН	
2.1. Натюрморт в творчості кастильйоне та його послідовників.....	91
2.2. Від скарбів кабінету вченого до антикварного натюрморту.....	108
Висновки до розділу	122
РОЗДІЛ 4. КИТАЙСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У ГЛОБАЛЬНОМУ ВИМІРІ	124
4.1 Вплив китайського натюрморту на розвиток жанру в Кореї та Японії	
4.2. Китайський натюрморт на міжкультурному перехресті: «шанхайська школа».....	142
Висновки до розділу.....	155

ВИСНОВКИ.....	157
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	163
ДОДАТКИ	179
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ	179

ПЕРЕЛІК ТЕРМІНІВ І СКОРОЧЕНЬ

БІДЖІНГА	«яп.: картини красунь» - жанр у японському живописі та гравюрі
БОГУ -ТУ	(картина із зображенням коштовних речей) – антикварний натюрморту
	японське мистецтво флористики, зазвичай – мініатюрний краєвид, що складається з карлікового деревця, каміння, мха.
БОНСАЙ	(яп.: рослина на таці) – японський варіант пенцзін, вирощування карлікових рослин у контейнері
БУНДЖІНГА	(яп. картини інтелектуалів) – японській аналог китайської школи «Веньженьхуа»
ВЕНЬЖЕНЬХУА	(кит.: картини вчених людей) – напрям у мистецтві, що розвивався як альтернатива академічному живопису. Художники веньженьхуа культивували творчу свободу, позиціонували себе як аматорів, а своє мистецтво як засіб проведення дозвілля вченими людьми.
ГУГУН	(кит.: колишній музей) – загальна назва для усіх колишніх палаців (у Пекіні, Тайбеї, Шеньяні). Сьогодні так називаються й музейний комплекс Забороненого міста в Пекіні та Палац-музей у Тайбеї.
ГУНБИ	(кит.: ретельна туш) – техніка живопису, що передбачає детальну прорисовку кожного елемента композиції
КАЧЬО-ГА	(картини квітів і птахів) – японський варіант китайського жанру хуаняо
МЕТ	Музей Метрополітен, Нью-Йорк
МІНХВА	(кор.: народна картина) – корейський варіант натюрморту «квіти у вазі»
МУНБАНДО	(кор.: живопис вченого) – вид натюрморту, корейський варіант комплексу «скарбів вченого кабінету»
НАНГА	(яп.: Південний живопис) – інша назва Бунджінга.
ПЕНЦЗІН	китайське мистецтво флористики. Передбачає композиції к квітів, карлікових дерев, рідкісних каменів.
СЕ-І	(кит: живопис ідеї, або грубий пензель) – швидкий

	живопис тушшю
СУРІМОНО	Японська листівка, друкувалася маленьким накладом у техніці кольорової ксилографії
УКІЙО-Е	(яп.: картини швидкоплинного світу) – напрям в образотворчому мистецтві Японії 17 – сер. 19 ст., відбиває повсякдення та смаки містян.
ХУАНЯО	(кит.: квіти та птахи) – жанр китайському живописі, що пережбачає крупнопланові рослин, тварин, комах.
ХХМ	Харківський художній музей
ЧХЕКГОРІ	(кор.: «книги та речі») - вид натюрморту періоду Чосон в Кореї, в якому домінують книги

ВСТУП

Актуальність проблеми. Натюрморт як мистецький жанр, присутній у художніх практиках різних країн та континентів, він є і засобом творчого виразу, і обов'язковою складовою академічної дидактики. Разом із тим, в ієрархії живописних жанрів він має «традиційно низький статус», що пояснюється традиційною системою цінностей, де абстрактне, духовне та ідеальне ставиться вище за конкретне, матеріальне, реальне. Саме тому в історії станкового живопису натюрморт поступається місцем релігійно-міфологічному та історичному жанрам і мислиться лише як складова більш масштабного задуму. Відповідно й у дослідницьких працях з історії мистецтва натюрморт посідає більш скромне місце, ніж інші сюжетно-тематичні комплекси, за виключенням хіба що творів нідерландських митців XVII століття – доби найвищого розквіту жанру.

Китайський натюрморт у загальних мистецтвознавчих працях відсутній як явище. З одного боку, це пояснюється згаданими стереотипами, з іншого – відсутністю відповідного слова в китайській традиції позначення сюжетно-тематичних комплексів. Термін «натюрморт» (静物) з'явився лише у XX столітті під впливом західної історії мистецтва та навчальних програм і застосовується, відповідно, до явищ західного мистецтва. Так в сучасних художніх навчальних закладах Китаю, подібно до європейських і, зокрема, українських програм навчання, натюрморт відіграє важливу пропедевтичну роль. Як зазначають дослідники, «студенти під час роботи у натюрмортному жанрі виконують низку завдань, що полягають у визначенні гармонійної композиційної побудови, конструктивної основи об'ємних форм і простору, гармонізації кольорових співвідношень, передачі фактури предметів» [12, с.9].

Між тим, присутність у традиційному китайському мистецтві зображень, які співвідносні з поняттям «натюрморт», порушує питання,

пов'язані з формуванням та визначенням жанрів, їх ознак та співвіднесення з жанровими характеристиками інших художніх систем світу, що є одними із засадничих в теорії та історії образотворчого мистецтва. Крім того, аналіз жанрової системи певної національної школи живопису дає не тільки розуміння художнього процесу як такого, а й ціннісних аспектів культури у її духовному та матеріальному вимірах. Натюрморт у зазначеному сенсі не є виключенням, однак його китайська версія залишається на маргінесах сучасних досліджень. Вивчення надбання майстрів у галузі натюрморту, його провідних моделей, іконографії, художніх прийомів, дозволить не лише заповнити фактографічні прогалини у загальній історії мистецтва, а й сформувати нове, більш об'ємне бачення мистецького процесу.

Важливим фактором звернення до обраної теми стали й тенденції пошуку міжкультурного (і, зокрема, мистецького) діалогу, і в зазначеному сенсі натюрморт, або певні його різновиди є тим мотивом, який (попри розмаїття варіантів) простежується у багатьох культурах, його версії мандрують світом, доєднуються до місцевих практик, трансформуються, а потім повертаються в збагаченому вигляді. Тож актуальність дослідження цієї китайської традиції зумовлюється як загальнокультурними тенденціями розвитку, так і потребами сучасної мистецько-дизайнерської практики.

Отже мета дослідження полягає у розбудові загальної картини розвитку китайського натюрморту та дотичних до нього жанрів, визначенні особливостей його концептуалізації, провідних моделей та засобів репрезентації, впливу на формування натюрморту в країнах Східної Азії.

Зазначена мета передбачає розв'язання наступних **завдань**:

1) проаналізувати фахову літературу, з'ясувати стан дослідженості проблеми та провідні підходи до її вивчення; обґрунтувати джерельну базу, визначити методи дослідження;

2) сформувати лексико-термінологічний тезаурус, пов'язаний з натюрмортом; виявити розбіжності його тлумачення у східній та західній традиціях;

3) з'ясувати соціокультурні, філософські чинники формування провідних зображальних мотивів, що складають сюжетно-тематичний комплекс, пов'язаний із предметним світом; визначити типологію, функції та символіку натюрморту;

4) визначити провідні підходи та особливості художньої репрезентації натюрморту у традиційному мистецтві та мистецтві перехідного періоду;

5) з'ясувати вплив окремих китайських мотивів, пов'язаних із предметним світом на відповідні жанри інших національних шкіл живопису;

б) визначити перспективи подальших досліджень.

Об'єктом дослідження є натюрморт у китайському мистецтві, *предметом* – його типологія та художні особливості в традиційних і новітніх мистецьких практиках першої половини ХХ століття.

Територіальні та хронологічні межі дослідження. Основний фокус дослідження охоплює китайські взірці зображення речей від найдавніших пам'яток і до середини ХХ століття, коли виразно унаочнюються традиційні та новітні підходи до передачі предметного світу і живопису в цілому. Для порівняння обрано взірці натюрморту в мистецьких традиціях тих країн, що перебували у найбільш інтенсивних культурних зв'язках і де результати культурного обміну найбільш очевидні (Корея, Японія).

Наукова новизна проведеного дослідження у полягає у тому, що:

У дисертації уперше:

- висвітлено еволюцію натюрморту та пов'язаних і ним мотивів у китайському живописі;

- визначено специфіку та типологію китайського натюрморту в традиційному мистецтві, окреслено його символіку та призначення;

- висвітлено вплив моделей китайського натюрморту на розвиток відповідних мотивів у країнах Східної Азії;

- *уведено до наукового обігу* новітні імена, твори, факти;

- *удосконалено історіографію* питання за рахунок аналізу нових наукових праць та здобутків;

Набуло подальшого розвитку уявлення про китайський живопис, його жанрово-видову структуру та сюжетно-тематичні комплекси.

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертація виконана відповідно до планів наукової роботи кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Джерельна база дисертації складається з текстових джерел (естетичні трактати митців, біографічні матеріали, методичні поради художників-практиків) та візуальних (твори мистецтва з колекцій провідних музеїв світу, арт-галерей та аукціонів, репродукцій у каталогах та арт-виданнях).

Методи дослідження зумовлені поставленими завданнями та специфікою джерельної бази. У роботі застосовувалися методи систематизації, типологізації, критичного та порівняльного аналізу, прийоми формально-стилістичного, семантичного, компаративного та контент-аналізу.

Теоретичне значення роботи полягає у побудові широкої панорами розвитку натюрморту в Китаї та сусідніх країнах, що дозволяє використовувати результати та матеріали дисертації у подальшому концептуальному осмисленні жанрово-видових структур мистецтва Східної Азії; при розробці підручників з мистецтва Сходу та навчальних курсів. Крім того, зібраний та впорядкований візуально-ілюстративний масив інформації може стати у нагоді для створення бази аналогів при розробці концепції мистецьких та музейно-виставкових проєктів, застосовуватися при розробці підручників, методичних посібників, навчальних завдань для студентів творчих спеціальностей.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження актуалізує проблематику жанрово-видової структури мистецтва Сходу та здійснене самостійно. Наукові гіпотези, спостереження, порівняння і сформульовані висновки відображають особистий погляд авторки, є результатом узагальнення як власного творчого і педагогічного досвіду, так і переосмислення наукового доробку попередників. З чотирьох статей, опублікованих у фахових виданнях України, дві публікації є одноосібними,

одна у співавторстві з А. Корнєвим (авторська частина – аналіз праць, опублікованих китайською та англійською мовами), одна з С. Рибалко – керівницею семінару з арт-орієнталістики, у якому дисертантка брала участь протягом 2022-2024 рр. (авторська частина – збір матеріалу, аналіз мистецьких творів).

Апробація роботи. Результати дослідження пройшли апробацію шляхом доповідей та їх обговорення на наступних наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція (Харків, Харківська державна академія культури, 18-19 квіт. 2024 р., доповідь: *Китайські мотиви в системі розписів музею-садиби в селі Самчики*; Міжнародна наукова конференція (Харків, Харківська державна академія культури, 20-21 квіт. 2023 р., доповідь: *Натюрморт у китайському живописі: Джузеппе Кастільйоне, його учні та послідовники*) ; Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, Харківська державна академія культури, 18-19 листопада 2021, доповідь: *Мотив «Старожитностей» в китайському мистецтві: символіка, репрезентації.*); I Міжнародна науково-методична конференція «Сходознавство. Актуальність та перспективи». Харків, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 20 березня 2020р. , доповідь: *Натюрморт у сучасному китайському мистецтві: основні тенденції розвитку*) ; Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, Харківська державна академія культури, 26-27 листопада 2020, доповідь: *«Скарби інтелектуала» в китайському традиційному живописі*) ; Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, Харківська державна академія культури, 21-22 листопада 2019, доповідь: *Натюрморт у китайському живописі*); Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених (Харків, Харківська державна академія культури, 19–20 травня 2022 р. доповідь: *Китайська порцеляна у живописних візіях Сходу та Заходу*); V Всеукраїнська науково-методична

конференція з міжнародною участю «Сходознавство. Актуальність та перспективи». (Харків, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 15 квітня 2021 р., доповідь: *Натюрморт у жанрово-видовій структурі китайського мистецтва*) ; Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених (Харків, Харківська державна академія культури, 23–24 травня 2020 р., доповідь: *Натюрморт у творчості Пань Юйлян*).

Результати роботи також використовуються дисертанткою у творчій та педагогічній практиці. Зокрема, зібрані під час дослідження матеріали, здійснені спостереження з історії китайського живопису та натюрморту зокрема, було застосовано під час підготовки занять у межах педагогічної практики в Харківській державній академії дизайну і мистецтв (курс «Мистецтво Сходу» для студентів-мистецтвознавців).

Візуальна частина дисертації та матеріали щодо розвитку натюрморту застосовувалися для розробки завдань у викладанні живопису в Шаньтянській художній школі. Основні положення дослідження використані в розробці робочої програми академічного живопису, який викладається авторкою студентам першого курсу Хейбейської академії образотворчого мистецтва (з 2023 року).

Публікації. Результати дослідження послідовно публікувалися у наукових виданнях України. Серед них – чотири статті у наукових збірках зі спеціальності (квартиль Б), одна стаття у збірці за суміжним фахом (квартиль Б) та дев'ять публікацій апробаційного характеру (тези доповідей на міжнародних і Всеукраїнських конференціях).

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотації, переліку основних термінів і скорочень, списку наукових публікацій за темою дисертації, вступу (обґрунтування теми, мета, завдання, предмет, об'єкт, методи та джерела, хронологічні та територіальні межі дослідження; практичне значення та апробація роботи), трьох розділів та восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел 174 позиції), додатків

(альбом ілюстрацій (120 позицій), списку апробацій. Загальний обсяг роботи становить 258 сторінок, основний – 140 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДжЕРЕЛА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.2. Натюрморт та наближені до нього жанри у китайському науковому дискурсі

Дослідження китайського мистецтва мають тривалу історію у самому Китаї та за його межами. У Китаї здавна існувала традиція писати історичні нотатки, у які час від часу потрапляли відомості про митців. Крім того, деякі художники висловлювали думки щодо засадничих принципів живопису, як от трактат Се Хе «Шість правил живопису». Зазначені приклади та багато інших нотаток про мистецтво, зазвичай були проявом ерудиції та естетичного досвіду автора. Власне науковою дисципліною, що має визначені поле, проблематику, інструментарій та термінологію, китайське мистецтвознавство стало лише під впливом західних ідей.

Провідниками західного мистецтвознавства у Східній Азії стали представники японської культурної еліти. Як відомо, у 1882 році американський вчений Ернст Фенелоза¹ відкрив для японців західну наукову дисципліну – історію мистецтва. Це відбулося у межах лекцій «Істинне значення історії мистецтва», що вчений прочитав у Токіо. У наступному році з'явився переклад китайськими ієрогліфами (кандзі) французького слова «естетика». Термін «історія мистецтва» був впроваджений у китайську мову завдяки Ван Говею², який додав його у глосарій до китайської версії книги Мотори Юджіро³ «Етика» (1902). Надалі він використав цей термін у своїй статті «Художня освіта конфуціанця» (1904). [91]. Ван Говей був першим,

¹ Ернест Ф. Фенеллоза (1853-1908) – американський сходознавець і педагог, який зробив значний внесок у збереження традиційного мистецтва в Японії

² Ван Говей (1877-1927) – китайський учений, історик, літературний критик і поет, відомий своїм західним підходом до історії Китаю.

³ Юджіро Моторо (1858-1912) – перший професор психології в Токійському імператорському університеті

хто застосував західну філософію, естетику та літературну теорію до вивчення китайської історії та літератури, зробивши глибокий вплив на історіографію в Китаї.

Протягом ХХ століття термін «історія мистецтва» поступово розширював свої межі. Якщо на початку під ним розуміли історію живопису, то згодом він став вмещувати й інші галузі художньої діяльності та розширився до усього розмаїття зображень, що сприймаються візуально. Разом із західними теоріями були прийняті й класифікації та терміни мистецтвознавства. Однак не можна не погодитися із думкою дослідника Чжу Ціншен, що ціною прийняття західної історії мистецтва стало нехтування китайського погляду на мистецтво. Він зазначає, що сьогодні дискусії з питань історії мистецтва в Китаї точаться навколо двох проблем: 1) дискусії про те, як західне мистецтво було впроваджено в Китай і як воно замінило там існуючі художні концепції, та 2) чим концепції китайського мистецтва відрізняються від концепцій західного мистецтва [144]. Ці два питання, на думку вченого, відкривають можливості для розуміння культурної різноманітності, переорієнтованої західноцентристською думкою та постколоніалізмом, які є результатом глобалізації. Водночас, це можливість перетворити історію мистецтва з академічного предмету, який вивчають лише небагато фахівців (тобто, по суті, західні вчені), на академічний предмет, який дозволив би усьому світу обговорювати одні й ті самі проблеми мистецтва [144].

Відзначимо, що висловлена науковцем позиція певною мірою справила вплив на формування проблематики дисертації та підходів до її дослідження, адже жанрово-видові класифікації мистецтва у східній та західній художніх традиціях мають суттєві відмінності і лише часткові збіги. Відтак натюрморт у китайському класичному мистецтві, через відсутність прямих відповідників, залишається поза межами наукових досліджень. Водночас, якщо взяти до уваги, що й французький термін «натюрморт» не завжди відповідає тій галузі, до якої він застосовується, то з огляду на наявну

художню практику (як на Сході, так і на Заході), до натюрморту можна віднести усе розмаїття зображень, де у фокусі митця предметний світ, створений, переосмислений, естетизований людиною. У такому сенсі дослідження китайського натюрморту та розмаїтих мистецьких практик, що йому передували, має враховувати широкий спектр наукової літератури: від аналізу відповідних творів та творчості їх авторів до літератури культурологічного, історичного, етнографічного напрямів.

З огляду на неосяжну чисельність текстів, що тією чи іншою мірою стосуються проблематики нашого дослідження, набувають актуальності й історіографічні роботи, які підсумовують здобутки та виявляють основні етапи розвитку підходів, способів сприйняття, опису та аналізу китайських творів. Серед них виокремлюється корпус досліджень, що окреслює основні моменти в історії становлення української та західної арт-орієнталистики, що дозволяє зрозуміти логіку сучасних досліджень мистецтва Сходу.

До останніх прикладів осмислення китайського мистецтва на заході та США відноситься дисертація Гу Сінчень [8], автор якої послідовно виклав історію розвитку сходознавчої ланки історії мистецтва, формування музейних колекцій та наукових шкіл, провідну проблематику досліджень. Дослідник показав, як негативна оцінка китайського мистецтва, яке здавалося європейцям недосконалим, невмілим, поступово змінилася на нейтральну. Автор слушно зауважує, що у другій половині XIX століття китайське мистецтво перебувало немов у затінку японського. Визнання художньої цінності відбувалося під впливом виставок та формування колекцій китайського мистецтва. «На середину 1920-х років, з боку мистецької та комерційної вартості, китайський живопис став дорівнювати творам старих європейських майстрів, а обсяг його імпорту досяг найвищого рівня. Китайський живопис став розглядатися як повноцінне явище світового мистецтва» [8, с. 161].

Відмітимо ті важливі узагальнення західної думки, зроблені Гу Сінчень, які значною мірою пояснюють особливості розвитку китайського

натюрморту до ХХ століття. Так автор відмічає, що вже у ХІХ столітті «Ж. де Гінь зробив відкриття, що китайський живопис ієрархічний, а зображення тіней у європейських картинах китайці сприймають як брудні плями» [8, с. 162]. Надалі, згідно проведеному Гу Сінченю аналізу, у західному науковому дискурсі простежуються спроби пояснення особливостей образотворчих прийомів, осмислення інших принципів побудови композиції, трактування простору та перспективи. Разом з тим, слід відзначити, що майже усі методологічні підходи та спостереження західних науковців стосувалися переважно пейзажних жанрів та сюжетних картин. У той час, як картини, що можуть бути співвіднесеними з європейським жанром натюрморту, не бралися до уваги.

Дослідник Річард Джон Лінн у статті «Рецепція європейського мистецтва в Китаї та китайського мистецтва в Європі від кінця ХVІ до ХVІІІ ст.» [103] зазначає, що незважаючи на географічну відстань і культурну відмінність, європейська та китайська сторони ранньомодерної дискусії про те, що таке «образотворче мистецтво», виходять із схожих передумов і приходять до схожих висновків. Європейці дійшли висновку, що китайський живопис слід розглядати, у кращому випадку, лише як декоративне мистецтво, а не як «образотворче мистецтво» – і тому йому немає місця в традиції великих майстрів, а китайці дійшли висновку, що європейський живопис, незважаючи на його технічну майстерність секрети візуальної ілюзії, слід розглядати лише як ілюстрацію, тому належить до ремесла живопису, а не традиції образотворчого мистецтва в Китаї, традиції живопису вчених чи літераторів — їхня версія *le grand gout* «великий смак». Нездатність дивитися іншими очима чи судити, окрім як з точки зору власних культурних та естетичних стандартів, відсутність транскультурної об'єктивності, усе це позначає як європейський, так і китайський менталітет ХVІІ-ХVІІІ століть. Ув'язнені у своїх культурах, кожна сторона могла думати лише виходячи із власних позицій.

Дисертант солідаризується з думкою дослідника, що взаємне збагачення, яке відбулося, незважаючи на такі обмеження смаку та суджень, відбулося на периферії мистецтва, а не в його основі — китайський живопис значно додав європейським уявленням про оздоблення та дизайн, а європейський живопис значно додав мистецтву ілюстрації в Китаї, залишаючи основні стандарти та припущення недоторканими. Зі злиттям декоративного та образотворчого мистецтва в Європі в дев'ятнадцятому столітті та злиттям народних ремесел і традиції письменницького живопису в Китаї наприкінці ХІХ та на початку ХХ століть, дихотомії, які так позначили попередні епохи, зазнають невдачі. Старі погляди повинні були замінити зростаючою чутливістю з обох сторін до можливостей створення нових бачень, нових візуальних висловів, нових технік шляхом об'єднання та злиття відмінностей.

В українському науковому дискурсі перший огляд діяльності українських сходознавців належить А. Ковалівському. Вченим окреслено розвиток досліджень Сходу в Харкові у ХVІІІ – ХХ століттях. Колишній член ВУНАС (Всеукраїнської наукової асоціації сходознавців), він висвітлив провідні напрями діяльності її членів, серед яких були й мистецтвознавчі дослідження. С. Рибалко, узагальнюючи данні праці А. Ковалівського, зазначає, що саме з діяльністю асоціації наприкінці 1920-х розпочинаються більш-менш системні дослідження мистецтва Сходу і Китаю, зокрема [117]. Науковий доробок ВУНАС широко висвітлений в науковій літературі, тож не удаючись до зайвих подробиць, відмітимо, що китайське мистецтво, як і мистецтво Східної Азії в цілому, поступалося мистецтву Близького Сходу. Тим не менш, саме тоді було організовано виставку мистецтва Сходу з потужним розділом китайського та японського мистецтв, укладено каталог [117].

Перерваний сталінськими репресіями розвиток українського мистецтвознавства, поновився після Другої світової війни. Наприкінці 1950-х

рр., український вчений і педагог П. Білецький⁴ видав нариси з історії китайського мистецтва⁵. Широка наукова ерудиція дозволила вченому виокремити найбільш вагомі явища китайського мистецтва, показати відмінності китайського художнього бачення світу від європейського. У низці нарисів він значну увагу приділяв мистецтву X – XIII століть – одному із найбільш яскравих періодів у художній культурі Китаю.

Системного розвитку синологічний напрям набуває із здобуттям Україною незалежності. Професор Харківської державної академії дизайну і мистецтв Л. Соколюк у своїй статті, присвяченій історії харківської мистецтвознавчої школи [39], окреслила внесок кафедри теорії та історії мистецтва у розвиток досліджень мистецтва Сходу. Вчена відмітила експедиції викладачів кафедри до Китаю, успішні захисти дисертацій аспірантами з КНР.

Безпосередньо сходознавчому напрямку, як особливій галузі мистецтвознавства, присвячено розвідку С. Рибалко, яка висвітила шляхи її становлення у Харкові [117]. У розмаїтті напрямів арт-орієнталістики вчена окремо показала китайську складову у наукових розробках Харківського національного університету ім. В. Каразіна, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Харківської державної академії культури. Науковиця відмічає, що значну частину досліджень виконали китайські аспіранти під керівництвом українських викладачів. За її спостереженням, подібні процеси відбуваються й в інших провідних науково-творчих центрах України, зокрема у Києві, Львові, Одесі.

Власне натюрморт як жанр побіжно згадується у статті М. Ковальнової та Чжуанюй Цю «Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини XX століття» [13]. До завдань даної розвідки не входило висвітлення жанрової специфіки живопису і, тим більш, становлення

⁴ Платон Білецький (1922-1998) - український мистецтвознавець, художник, член НСХУ, педагог, один із засновників київської мистецтвознавчої школи

⁵ «Нариси з історії китайського мистецтва» було видано у Києві в 1959 році, як і більшість тодішніх видань Міністерства освіти, російською мовою.

натюрморту. Автори розглядають китайський олійний живопис, що сформувався безпосередньо під впливом західної традиції і, зокрема, імпресіонізму, тож класичні форми натюрморту не могли бути залученими до кола досліджуваних матеріалів. Науковці стверджують, що «родоначальником китайського олійного натюрморту можна назвати Гуан Ляна, що з 1917 р. навчався в Тихоокеанській художній школі в Токіо» [13, с.57]. Серед взірців натюрморту у статті також наведено твори таких майстрів, як Лі Шутонг, Вей Тяньлінь.

Узагальнюючи матеріали наукових розвідок 2000-х років, відмітимо, що в них простежується акцентована увага на пейзажному жанрі. У статтях А. Корнева [14], М. Ковальової і Фань Лу [11], Є. Котляра і Мінсюань Лю [19.] на прикладі краєвиду висвітлені засадничі принципи традиційного китайського живопису та сутність його трансформацій у ХХ столітті. Зважаючи на те, що пейзаж тривалий час був провідним жанром живопису і, відповідно, саме в ньому найбільш наочно представлені особливості китайської художньої системи з її трьома точками зору, розмаїттям відтінків туші та особливою технікою, окремі спостереження, висловлені у зазначених роботах, можуть бути екстрапольовані на певні види натюрморту.

Серед різновидів пейзажу найбільш наближеним до натюрморту є жанр «хуа-няо» (квіти та птахи). Оскільки ваза з квітами є однією з основних складових натюрморту, то такі твори, за традицією, що склалася, розглядають у межах саме пейзажного жанру, не виділяючи їх в окрему жанрову (або піджанрову) категорію. Так, Чжан Біюнь, аналізуючи шляхи розвитку жанру у ХХ – на початку ХХІ століть [45], висвітлюючи доробок одного з корифеїв «хуа-няо» Хе Шуйфа⁶ [46], авторка зосереджує увагу на живописній техніці, розмаїтті прийомів роботи тушшю та пензлем.

У контексті викладеного слід відмітити дисертацію та низку статей Юега Лай, присвячені образу та символіці квітки у мистецтві Китаю та

⁶ Хе Шуйфа (нар. 1946), китайський художник, визнаний одним із кращих сучасних майстрів жанру хуа-няо. Творчо поєднує стилі гунбі та се-і.

Європи [21, 22]. Дослідником розглянуто семантику провідних у Китаї та Європі квіткових образів, релігійну і соціокультурну основу їх сприйняття. Аналізуючи значення квітів у загальній образно-змістовній структурі твору, автор аналізує переважно взірці жанру «хуа-няо» (квіти та птахи) та буддистську іконографію, залишаючи поза межами досліджень такі явища, як пенцзін і форми квіткових натюрмортів. Здійснені вченим розвідки висвітлюють споріднені та відмінні риси у трактуванні квітів у китайській та європейських культурах, створюють методологічне підґрунтя для компаративних досліджень.

Про запозичення японською аристократією китайського культу милування квітами сливи пише у своїй статті «Образ сакури у візуальній культурі Японії: витоки та трансформації» С. Рибалко. Авторка слушно зауважує, що саме на його основі склалася традиція ханамі, де сливу поступово замінила сакура [37, с.134]. Аналізуючи мистецькі інтерпретації образу сакури, дослідниця охоплює широке коло творів, форм, технік – від пейзажних сувоїв та розкладних ширм до книжкової графіки та плакатів. На жаль, до огляду репрезентацій цього мотиву в укійо-е не потрапили сурімоно, в яких представлені натюрморти з гілкою сакури.

Загальні питання розвитку китайського традиційного живопису розглядає у своїх статтях Цао Гуанюй⁷. Зокрема, у розвідці «До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису» він, одним із перших в українському науковому дискурсі, стисло окреслив еволюцію естетичної думки щодо живопису та два провідні напрями – академічний живопис і живопис школи літераторів і вчених (веньженьхуа) [43]. У цілому погоджуючись із твердженнями дослідника, відмітимо, що уявляється дискусійним його твердження щодо «досконалості» живопису веньженьхуа. Так, він пише: «Найбільш досконалим вважався живопис веньженьхуа (“живопис літераторів”, “живопис учених”, “живопис інтелектуалів”, котрий і пов’язують з “вільним” стилем «се і» [43, С. 174]. Як

⁷ Цао Гуанюй – науковець, в деяких виданнях його прізвище подано як Цао Гуан Юй

добре відомо, представники цього напрямку свідомо і програмно репрезентували себе дилетантами, аматорами, на що вказує і назва «венженьхуа» – тобто живопис освічених людей, які це роблять у вільний час, не прагнучі визнання чи перемоги у конкуренції. Адепти «чистої творчості», вони культивували «недосконалість», незавершеність, швидкість, емоційність. Саме тому вони й протиставляли себе художникам-академістам, які зосереджувалися на виготовленні досконалого, ретельно розробленого мистецького продукту. Власне новорічні картини, значна частина яких є натюрмортами, у версії цих художників відзначається тяжінням до замальовку з його часто кривуватими лініями, непрописаністю фактур та пустим простором.

В іншій своїй статті «Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості» [44] дослідник окреслює основні відмінності китайської художньої традиції від європейської, подає стислі характеристики провідних тенденцій та здобутків у кожному історичному епоху. Характеризуючи розвиток живопису періоду Цін, автор подає різні точки зору. З одного боку, він трактує увесь період як час впливу західних концепцій мистецтва. Зокрема, він зазначає, що, починаючи з XVII століття, китайський живопис «зазнає все сильнішого впливу західних концепцій мистецтва. Цей вплив пов'язується, насамперед, із діяльністю італійського місіонера Ла Шан Ніна (1688 – 1770)⁸, який заснував новий стиль – «спільна яшма Китаю і Заходу». Завдячуючи йому, китайські майстри пензля вперше познайомилися з такими поняттями, як «світловий промінь», «світлотінь», «почуття простору» та ін. [44, с. 177]. Однак протилежна думка щодо визначального впливу європейського мистецтва, висловлюється автором у наступному узагальненні: «через відхилення від звичайної естетичної моделі зображення, ці нововведення важко сприймалися творчою інтелігенцією» [44, с.177]. Що саме було сприйняте учнями та послідовниками італійського майстра і що

⁸ Автор згаданої статті мав на увазі Джузеппе Кастільйоне, який отримав китайське ім'я Ла Шанін (в публікації подано як Ла Шан Нін).

залишилося поза творчою практикою, дослідник взагалі не визначив. Втім, не можна не погодитися, що постать і діяльність Джузеппе Кастільйоне є визначною для мистецьких процесів ранньої Цін.

Стосовно мистецтва флористичних композицій, відзначимо, що у більшості праць висвітлюються переважно садові аспекти цієї галузі східного мистецтва, у той час як її яскрава живописна та декоративно-ужиткова складова залишається поза увагою дослідників, або згадується дуже побіжно. Серед праць, що були використані для розуміння витоків та окремих форм цієї мистецької традиції – публікації Ху Юнхуа [94], У Шуцзін [137].

Певні спостереження щодо натюрморту «квіти у вазі» містяться в дослідницьких працях, присвячених італійському майстрові Джузеппе Кастільйоне, який працював при дворі китайських імператорів. У творчості цього художника зазначений жанр не був провідним, однак розроблені ним моделі натюрморту повторювалися із незначними варіаціями як його учнями, так і послідовниками протягом століть. Ювілей майстра, що широко відзначався у 2015 р., а також розвиток мистецтвознавчої компаративістики [9], спричинили спалах інтересу до творчості майстра, який розробив унікальний сино-європейський стиль. Серед численних публікацій відзначимо праці Ішида Мікіносукі [95], Р. Ген [86.], Naquin Susan [108].

Особливо слід відмітити низку публікацій Не Чунчжен [164-166]. Вченим підготовано каталог творів митця, докладно висвітлено його роботи у всіх жанрах. Приділяється й увага його флористичним композиціям. Загальна характеристика творів митця подається як синтез європейського та китайського живопису. Слід відмітити, що дослідженню творчості Кастільйоне сприяла й загальна тенденція до переосмислення спадщини доби Цін [107, 106, 90].

Однією з поодиноких праць, де визначення «натюрморту» відноситься до китайського традиційного живопису, є стаття Чан Мінг Пен, професорки Лільського університету, яка у невеличкій статті «Натюрморт, жива природа: малювання ефемерності істот і речей на Заході та на Далекому Сході» для

французького журналу «Arts and Societes» також порушує проблему натюрморту в китайському мистецтві [111]. У фокусі дослідження – подібності та відмінності у розробці натюрморту в китайській та західноєвропейських художніх практиках. Певні аналогії, наведені авторкою, цілком слушні, як-от відомі натюрморти Караваджо та Лі Сун. У другому розділі нашої дисертації цей тип натюрморту здобув подальшої розробки.

Аналізуючи тенденцію до метафізичного осмислення предметної сфери, авторка, висловлює думку, що її витoki кореняться в античній філософії – від релятивізму Протагора до Платона та Аристотеля. Відносно китайського досвіду вона зауважує: «Таку спеціалізацію можна знайти і в Китаї, але без посилання на «натюрморти», власне кажучи, оскільки цього терміну як такого не існує в китайській естетичній традиції. Прихильність до швидкоплинної краси видимого царства виявилася особливо в «малюнку квітів і птахів», який був популярним за династії Сун (X-XIII ст.) у зв'язку з розквітом, свого роду ліричної поезії, яка прославляла чари ефемерного сьогодення. Художники обох традицій прагнули детально і витончено розглянути ефемерну пишність мотивів» [111]. Багато в чому погоджуючись з думками Чан Мінг Пен, до яких ми ще будемо апелювати у наступних розділах, відмітимо, що поза її увагою залишилася композиції типу квіти у вазі та багато інших моделей, що впритул наближаються до натюрморту як жанру у сенсі сфокусованості на предметах, як головної теми зображення.

Підкреслимо також, що поки згадані праці є поодинокими випадками артикуляції теми натюрморту у китайському традиційному мистецтві. Увесь корпус літератури, в якому зазначений жанр розглядається, відноситься до творів, виконаних у русі західної традиції китайськими послідовниками модернізму. При тому натюрморт і в зазначеному випадку не є предметом дослідження, і зазвичай згадується у контексті творчості митця. Найбільше натюрморт висвітлюється у посібниках для вивчення олійного живопису і дидактична спрямованість таких видань змушує авторів зосередитися на технічних аспектах. Цілком природно, що в їхній фокус потрапляють

виключно західні прийоми трактування світу речей, оскільки панівний напрям у художній освіті КНР – реалізм.

Не менш важливим є питання способу сприйняття видимого світу, засобів його відображення та засобів розглядання твору. Слушні думки з цього приводу знаходимо у праці Ф. Чен «Порожнє чи наповнене: мова китайського живопису», що виходить за межі хронологічного наративу, фокусуючись на образно-змістовній структурі творів та їх інтерпретації [77]. На думку дисертанта, засадничі принципи, які можуть бути задіяними в осмисленні натюрморту, викладені автором, стосуються значення незаповненого простору. Те, що в західному мистецтві прийнято визначати, як умовний простір, нейтральне тло, для китайського глядача сповнено невидимою, але відчутною енергією. Як зазначає автор, в основі світогляду китайців лежить поняття порожнечі. Лише через порожнечу речі можуть досягти своєї повноти.

Зосередившись на принципі порожнечі, Ф. Чен використовує семіотичний аналіз в осмисленні ключових тем та моделей у китайській естетиці та художній практиці. Якщо віднести твердження дослідника до китайського натюрморту, це може наблизити до розуміння, чому китайські художники не намагалися підвести площину під зображені предмети, закрити простір за ними, будь-яким чином обмежити та означити простір, в якому існують предмети. Прояв цієї концепції змістовної порожнечі на прикладі японського мистецтва подано також у статті С. Рибалко «Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії» [34], що також може бути використаним при аналізі китайського типу натюрморту. Авторка зазначає, що принцип «Ма» трактується як пауза, мовчання, порожнеча і розглядається на прикладі різноманітних галузей та форм художньої діяльності – в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві, театральних, музичних та аудіовізуальних практиках.

Слушні зауваження щодо сприйняття китайського живопису подає Максвел К. Герн [88], який зазначає, що чимало в художніх підходах

пояснює той факт, що живописний сувій розгортався в руках глядача поступово і, відтак, сантиметр за сантиметром, ретельно розглядалося зображення. Глядач не тільки спочатку уважно пересувався зором у просторі композиції, перш ніж сувій посяде своє місце на стіні, а й контактував із ним, нерідко додаючи дописи про свої враження тут саме, у просторі живопису (так звані колофони) та підтверджуючи це власною печаткою. Висловлене вченим, пояснює і сталість традиції ретельного пензля, і має враховуватися при аналізі композиційних рішень.

Серед величезної кількості загальних хронологічних наративів китайського мистецтва, відмітимо найбільш авторитетні або оновлені версії. Це, зокрема, перевидання «Історії китайського мистецтва» відомого живописця та теоретика Пань Тяньшоу, яке охоплює розвиток китайського мистецтва від давнини і до першої половини ХХ століття [167]. Хронологічне викладення містить і змістовні характеристики творчості митців, побачені професіоналом-практиком. Значно сприяла формуванню уявлень про еволюцію китайського живопису і праця відомого китайського професора Чжан Аньчжи «Історія китайського живопису». Будуючи ретроспективну картину розвитку живопису у Китаї, автор приділив увагу жанру «хуа-няо» та окремо розглянув творчість видатних китайських митців, які справили визначальний вплив на мистецтво ХХ століття, і серед них Пань Тяньшу, у чий творчості натюрморт посідав неабияке місце [135]. Відмітимо також такі праці, як «Сто років китайської історії мистецтва» [Цзоу 2015], колективна монографія «Три тисячі років китайського живопису» [128], «Історія китайського живопису» Сюй, Цзянь [171], «Історія китайського живопису» Цзуньїн Ван [177]. Значний фактографічний матеріал, викладений у згаданих роботах, дозволяє осмислити досліджуване явище у контексті розвитку мистецьких процесів.

Зміни, що відбувалися у художньому процесі у ХХ столітті висвітлено у працях «Традиційний і сучасний китайський живопис» Лю Сілінь [160], «Китайське мистецтво ХХ ст.» М. Саллівана [124], «Історія сучасного

китайського олійного живопису у Шанхаї» Чао Лі [24]. В останніх двох працях наведені біографії митців та твори, репрезентують зміни у принципах художньої освіти, наслідування традицій європейської системи навчання, за якою натюрморт посідає постійне місце у художній практиці. Водночас, а ні у згаданих дослідженнях, а ні в багатьох інших, не порушується питання відмінностей натюрморту у традиційному та сучасному мистецтві, принципової зміни задач, підходів, призначення.

У контексті теми слід відзначити й колективне соціологічно-культурологічне дослідження, результати якого викладено у статті «Нове відкриття сучасного Шанхаю: китайський космополітизм і міське мистецтво, 1912-1948» [141]. Авторами докладно висвітлено особливості розвитку міста з численними концесіями, арт-ринком та їх впливом на формування його стрімкого перетворення на один із потужних економічних та художніх центрів країни. Спостереження авторів щодо особливостей розселення прибулих до Шанхаю митців дають питомий матеріал для осмислення художньої комунікації, способу життя митців і відповідно -- контексту виникнення певних творів. Окреслюючи основні напрями творчості митців «шанхайської школи», автори зауважують, що в їхніх художніх практиках домінували три основні жанри літературного живопису, а саме пейзаж, фігура, «квіти та птахи». Відсутність бодай згадок про натюрморт пояснюється певною мірою звичкою розглядати його у межах жанру квіти та птахи».

Окремо відмітимо статтю чеської дослідниці Л. Олівової [109], де творчість Ці Байши розглядається у контексті традиції живопису вчених та літераторів («веньженьхуа»). Авторка не акцентує уваги на натюрморті, оскільки у фокусі її розвідки, це твори інших жанрів, що знаходяться у празькій колекції. Однак висловлені нею спостереження щодо зв'язку наведених творів із традицією живопису вчених, де інтелектуальна атмосфера та інтертекстуальні зв'язки завжди значили більше, ніж зовнішня схожість, є цілком слушними і відносно натюрморту.

В осмисленні певних аспектів мистецького діалогу справили вплив розвідка А. Корнєва, присвячена пленеру українських митців у Китаї [15], стаття С. Рибалко «Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми» [32], де висвітлено особливості та процес сприйняття образів однієї культури представниками іншої та праці І. Павельчук, в яких показано вплив японського мистецтва і серед іншого – запозиченого з Китаю японського жанру квіти та птахи на творчість українських художників [28-29]. Подані авторами матеріали та спостереження справили вплив на розробку компаративного вектору нашого дослідження та визначення його подальших перспектив.

Узагальнюючи матеріали наукових досліджень, відзначимо, що попри розмаїття проблематики, в них відсутня проблема жанру як така. Здебільшого дослідники окреслюють розмаїття напрямів та явищ, порушують питання форми та змісту, кольору та образності, глобалізації, європейського впливу та збереження національної традиції і, водночас, жанр, його генеза та ознаки, причини формування та шляхи розвитку, не проблематизуються. Лише останнім часом в роботах дослідників з'являються певні спостереження стосовно розвитку та культурних контекстів формування інших жанрів, як от портрету або міського пейзажу [18-19, 42].

Безперечно, згаданими іменами науковців та назвами праць не вичерпуються здобутки наукових шкіл. Обмежений обсяг історіографічного розділу зумовлює певну пунктирність викладу матеріалу, спонукає до виокремлення лише найбільш помітних та вагомих для подальших досліджень заявленої проблематики, публікацій.

1.2. Обґрунтування джерельної бази та методів дослідження

Визначені мета та завдання зумовлюють розмаїтість джерельної бази. Матеріали, залучені до аналізу, умовно розподіляються на вербальні та візуальні. Першу групу складать опубліковані трактати китайських теоретиків, біографічні матеріали про видатних майстрів, коментарі експертів, інтерв'ю.

Складністю структури характеризується й візуальна частина джерельної бази. Це, перш за все, безпосередньо живопис різних жанрів, де головною, або додатковою темою є натюрморт. З огляду на те, що старовинний живопис на паперових сувоях значною мірою втрачено і про існування певних творів та зображальних мотивів можна скласти уявлення за збереженими графічними замальовками, порцеляною, шитвом, декоративними розписами, які відбивають особливості натюрморту, або навпаки слугували джерелом декоративних мотивів.

Зазначена типологія творів частково представлена у музейних та приватних колекціях, салонах і галереях. Інша частина матеріалів стає доступною для огляду на передаукціонних показах та аукціонних каталогах. Водночас великий обсяг копій та підробок вимагає визначення, які саме візуальні матеріали можуть використовуватися у якості джерела і в якому контексті. Як слушно зауважує С. Рибалко у своїй статті «Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії», наявні печатки на китайському сувої можуть належати як авторові твору, так і автору поетичних рядків, розташованих у композиційному просторі твору, а також колекціонеру (колекціонерам), знавцю мистецтва тощо, що часто спричиняє плутанину в атрибуції. Дослідниця зазначає, що величезна кількість копій творів провідних митців зумовлена не лише недоброчесною комерцією, а й вкорінена в культурну традицію, де копіювання було і способом навчання, і свідченням цінності першоджерела і прагненням зберегти твір у такий спосіб [35]. Відтак копії, які виконувалися у класичний період, можуть обмежено використовуватися для визначення поширених композиційних моделей та їх

предметного складу. В інших випадках потрібні додаткові аналітичні й технологічні процедури зі встановлення автентичності твору.

Водночас, як впливає зі статті, й твори, які атрибутовані приналежністю до певного автора і містять печатки імператора як замовника твору, також не є достеменним підтвердженням, оскільки не всі печатки були поставлені за життя майстра. Крім того, й імператор-колекціонер також міг помилятися. Не можна не враховувати й той факт, що, на жаль, у Китаї високорозвинені навички копіювання не лише творів, а й печаток, у тому числі, імператорського палацу. Відповідно, будь-який твір, залучений до кола аналізованих творів, має піддаватися ретельному аналізу, в якому слід враховувати суму різних факторів.

Оскільки експертиза творів мистецтва і особливо в такій галузі, як китайське мистецтво, потребує цілеспрямованої підготовки та низки аналітичних процедур (не лише візуальних), до джерельної бази дослідження було би доцільним залучити матеріали верифікованих колекцій і першими з них мали би стати колекції китайського мистецтва у різних регіонах країни, що могло би дати розмаїту картину досліджуваного явища. Однак, Китай сьогодні володіє лише часткою свого національного надбання.

Внаслідок соціально-політичних процесів у країні наприкінці XIX та у XX століттях, військових дій, окупації, грабіжницької політики іноземних компаній, китайська художня спадщина розграбована та розпорошена по різних куточкам світу. Більшість китайських музеїв працюють як культурно-мистецькі центри і мають у своїх фондах твори XX – початку XXI століть. Класична спадщина попередніх часів нечисельна і, як виявляється з часом, також через значно пізній розвиток державних музеїв та музейної справи, має сумнівне походження.

Висловлене стосується й зарубіжних колекцій. Як слушно відмічають у своїх статтях В. Шуліка та Гу Сінчень, коли західне суспільство звернуло увагу на художні традиції Східної Азії і, зокрема, Китаю, розпочалися стихійні закупівлі без розуміння, в чому полягають художні якості

китайських творів [10]. Дослідники пишуть: «Наприкінці XIX – початку XX століття серед європейських та американських учених і колекціонерів знання щодо китайських художніх форм, таких як фарфор і живопис, були неповними, але це не заважало колекціонерам і кураторам впевнено висловлювати свою думку про китайські предмети, які вони здобували різними шляхами (торгівля, подорожі та військові завоювання) [10, с. 78]. «Знавцями» виступали люди різних професій та прошарків суспільства. Часто вони не мали достатньої підготовки, ані в китайській писемності, ані в історії мистецтва. «Авторитет «експерта» нерідко залежав від факту його проживання в Китаї та ступеня його самонавчання» [10, с.78]. Відтоді музеї Європи та США поповнилися значним масивом низькоякісної продукції та підробок. Навіть розвиток лабораторних досліджень мистецтва, що набув розвитку у країнах Заходу і який успішно застосовується в експертизі європейського мистецтва, не має подібного ефекту відносно традиційного китайського живопису, де не змінилися за складом та технологією виготовлення ані матеріали, ані інструменти.

Враховуючи усе викладене, відмітимо, що сьогодні найбільш надійною, у сенсі автентичності, є колекція китайських імператорів. Вона є найціннішою колекцією мистецьких творів, яка (з найбільшою вірогідністю) може вважатися еталонною. Завдяки рано сформованій традиції колекціонування та звичаю імператорів особисто опікуватися розвитком мистецтва, у Китаї сформувалася потужне зібрання творів видатних митців різних часів. Колекція збиралася протягом тисячі років імператорами Сун (960 – 1279 рр. н. е.), Юань (1279 – 1368 рр.), Мін (1368 – 1644 рр.) та Цін (1644 – 1911 рр.).

На жаль, значну частину тієї колекції було втрачено внаслідок війни, хаосу, вторгнень і зміни династій, але більшість її зберіглася. Коли французькі та британські солдати пограбували та спалили Літній палац під Пекіном у 1860 році, майже всі витвори мистецтва були вивезені. Багато раритетних творів китайського мистецтва в музеях і галереях по всьому світу

були придбані в період після падіння останньої китайської династії. Після того, як останній імператор Пу І зрікся престолу в 1911 році, він і його почет прожили в Забороненому місті ще півтора десятиліття, продаючи твори мистецтва. Невизначеність долі цих творів породжує спекулятивні неправдиві провенанси на світовому арт-ринку: пізні копії або й підробки подаються як «предмети з імператорської колекції». Щоправда, поважні аукціонні будинки та експертні спільноти не зловживають неперевіреними даними.

У 1933 році через наступ квантунської армії виникла загроза пограбування імператорської колекції. Аби запобігти втраті національних скарбів усі предмети було упаковано і вивезено з палацу. Різні частини колекції зберігалися в різних місцях і згодом були зібрані у Нанкіні – колишній столиці китайських імператорів. Звідти, внаслідок остаточної конфронтації між Мао Цзедунем і Чан Кайші, велика частина імператорської колекції була перевезена на Тайвань, де згодом вона утворила основу зібрання творів китайського мистецтва в організованому у 1965 році Музеї-палаці у Тайбеї. Інша частина повернулася до Пекіну, де зберігається в Музеї Гугун (музей-палац). Сьогодні це найбільш репрезентативні зібрання китайського мистецтва як у сенсі провенансу, так і за своїм складом. Відповідно, у дисертації ми спиралися, перш за все, на матеріали зазначених музеїв та атрибуції, зроблені афільованими з ними мистецтвознавцями. На жаль, не всі твори виставлені в постійній експозиції, особливо це стосується пам'яток до династії Мін через надзвичайну крихкість стародавнього шовку, паперу та парчі. Тому альбомна частина дисертації репрезентує частково твори, які вивчалися безпосередньо в експозиції підчас виставок, частково представлені в оцифрованому вигляді на музейному сайті.

До джерельної бази також було залучено матеріали Національного музею в Шанхаї та Музею історії в Тайбей, які містять стародавні зразки китайського мистецтва з усіх галузей художньої діяльності. Розмаїто представлені бронза, нефрити, порцеляни, меблі, сувої, що дозволяє не лише

вивчати взірці наближених до натюрморту жанрів, а й особливості предметного світу, що оточував освічену людину і відповідно просочувався у його твори.

Серед творів китайського мистецтва, вивезених у різні часи за кордон – переважно взірці з постійних та тимчасових експозицій Музею образотворчого мистецтва (Бостон), Музею Вікторії та Альберта (Лондон), Музею Гіме (Париж), Метрополітен (Нью-Йорк). Вибір згаданих інституцій пояснюється не лише потужністю їхніх зібрань. Головним чинником, що вплинув на залучення матеріалів саме згаданих музейних установ, є тривала традиція колекціонування, наукове опрацювання та відкритість результатів дослідження. З огляду на проблемність визначення автентичності творів, останнє має вирішальне значення.

Музей образотворчого мистецтва у Бостоні є однією з тих інституцій, де, фактично, було започатковано орієнтальне мистецтвознавство. Фундаторами Східного відділу у Бостонському музеї стали на той час найбільш обізнаний у мистецтві Східної Азії фахівець – вже згадуваний Ернест Фенелоза та його однодумець Окакура Какудзо. Позиція Фенелози відносно художньої якості творів китайського походження була висловлена у його роботі «Епохи китайського і японського мистецтва», де він негативно висловився щодо тогочасної літератури з китайського мистецтва, «охарактеризувавши її як вивчення літературних джерел, а не самого мистецтва, і закликав до більш формального підходу, який класифікував би творчі роботи, виходячи з їх естетичних якостей» [10, с.79]. Відтоді у Бостоні сформована потужна орієнталістична школа, що позначилося на рівні опрацювання бостонського музейного зібрання.

Куратори східних колекцій у Музеї Вікторії та Альберта (одного з всесвітньо відомих зібрань китайського мистецтва) сьогодні відкрито визнають, що хіба не більша частина експонатів є підробками та активно працюють над аутентифікацією цих творів. Така політика відкритості дозволяє будувати релевантні стратегії дослідження. З огляду на те, що

копіювання було засобом збереження твору, але при тому не є твором вказаного автора, окремі роботи із зазначеної колекції використовуються для дослідження композиційних схем, які співставляються з іншими відомими варіантами виконання аналізованого сюжету. Особлива увага приділяється альбомам, де подавалися зображальні схеми, які використовувалися для виготовлення експортної продукції. Серед численних зображень є й мотиви, які простежуються в європейському мистецтві, про що йтиметься в останньому розділі дисертації.

Враховані у роботі й матеріали Музею образотворчого мистецтва імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ), Харківського художнього музею, Музею етнографії та народного промислу (Львів), які безпосередньо натюрмортів у складі своїх зібрань не містять, проте надають якісні експонати, що можуть містити візуальну інформацію, дотичну до проблематики дисертації.

Узагальнюючи огляд колекцій, відмітимо, що музейні відділи мистецтва Сходу репрезентують взірці мистецтва Китаю та країн, що перебували у контакті з ним. Тому автором використовувалися огляди колекцій, підготовлені музейними співробітниками, що дозволило не лише ознайомитися з результатами ідентифікації творів, а й простежити походження предметів і «побачити» їх у більш широкому контексті культурного обміну, що справило вплив на основні ідеї та структуру третього розділу дисертації. Серед них – такі монографічні та колективні праці, як «Пишність імперського Китаю: скарби з музею Національного палацу, Тайбей» [89], каталог виставки «Шедеври китайського живопису 700-1900 рр.», що відбулася в Музеї Вікторії та Альберта, видання «Китайські експортні акварелі», підготоване К. Клунасом [80], «Мистецтво Азії та ісламського світу», де репрезентовано зібрання Музею Ханенків [23]; «Музейні скарби Харкова» [25], «Скарби Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України» [31]; публікації Г. Біленко та В. Гамяніна [4], О. Новікової (Гарькавої) [7; 27] та ін.

Окремо відмітимо й матеріали музейних сайтів, особливо таких, як Метрополітен та Музей Вікторії та Альберта, що стали потужними дослідницькими платформами. Крім оцифрованих колекцій, розташованих на їхніх офіційних сайтах, у роботі також задіяні матеріали платформи «Тезаурус китайської іконографії» [V&A]. Крім того до кола аналізованих матеріалів залучено каталоги найбільш потужних та авторитетних аукціонних домів – Сотбіс, Крісті, Бонхамс.

У царині сучасного мистецтва дослідження проводилося на основі творів, представлених на виставках. Серед них особливо відзначимо колекцію, показану у Художньому музеї Деджі, заснованому у 2017 році. Це приватний музей, схвалений Бюро культурних реліквій провінції Цзянсу. У межах виставки «Нічого про натюрморти: три століття квіткових композицій», що відбулася у серпні 2023 року, було продемонстровано твори китайських та західних митців від середини ХІХ століття й до сьогодні. Серед них як власне квіти, так і квіткові натюрморти.

Методи дослідження зумовлені поставленими завданнями та специфікою досліджуваного матеріалу. Зокрема в аналізі фахової літератури використовувалися методи систематизації, герменевтичного та контент-аналізу. Дослідження творів мистецтва у контексті предметного світу відбувалося за допомогою низки прийомів формально-стилістичного та семантичного аналізу. Формально-стилістичний аналіз дозволив визначити провідні композиційні схеми, які використовувалися у розробці натюрморту, зображальні прийоми та засоби художньої трактовки форми та простору.

Застосування семантичного аналізу зумовлено релігійним та культурним підґрунтям формування усталених предметних мотивів, за якими закріплювалися певні змісти. Розуміння змісту предметних груп потребує дешифровки їх значень. Попри сталість та присутність в сучасній культурі традиційних образів і символів, зрозумілих кожному китайцю, деякі з них сьогодні вже є призабутими. Тому в трактуванні змістовних шарів окремих натюрмортів ми спиралися на розроблений Вень Мін, Чжоу Учжун та Гао

Юнці «Словник китайської культури квітів» [148], в якому систематизовано розмаїття значень квітів у китайській культурі, що дозволяє сформулювати об'ємне бачення іконографії натюрморту.

Доцільність поєднання прийомів формально-стилістичного та семантичного аналізу обґрунтовується й особливостями застосування кольору в китайському живописі. Як слушно зауважує у своїй статті Вейке Ван «Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації», існують два підходи: образно-пластичний (тоново-колірні відносини у контексті формальних рішень та композиційної пластичності твору) та емоційно-образний (тоново-колірні відносини як символічні референції) [5]. Дослідник зазначає: «У межах обох підходів художня мова мистецтва має дуальну структуру, що формується завдяки взаємодії фізичних (матеріальних) властивостей твору із його символічною образністю та природною емотивністю. Роль кольору та, у більш широкому сенсі, тоново-колірних відносин (світло, світлотіні, контрасти плям, ритм кольорових мас тощо) розглядається китайськими вченими в обох аспектах» [5, с. 155].

Для виявлення впливу китайського натюрморту на розвиток відповідних мотивів Кореї та Японії та пошуку паралелей в мистецтві Західної Європи, використовувалися методи та прийоми компаративістського аналізу, продемонстровані у працях М. Саллівана [125], М. Пейчохової [112], Р. Лінн [103].

Крім того, солідаризуючись із Чжу Ціншен [144] щодо необхідності вийти за межі парадигми, за влучним висловом вченого, «односторонньої історії мистецтва», визначеної західними концепціями мистецтва, при розробці стратегії аналізу творів мистецтва, ми поєднували вказані західні методи з китайським засобом сприйняття та інтерпретації твору. Відправні точки у такому аналізі висловлені Чжу Циншенем. Це вихід за межі реального (у термінології автора – свідоме мистецтво, або мистецтво як-мистецтво, поза утилітарною функцією), що можна трактувати як живопис

ідей. По-друге, конфуціанське шанування традиції та старовини. Третє – тісний зв'язок із каліграфією, що можна простежити не тільки в естетиці, а й у стриженевій композиції, умовній осі.

Останнє також підтверджується Чжоу Ченом у його дисертаційній праці, присвяченій каліграфії. Його підходи до визначення каліграфічних законів в інших творах мистецтва також взяті до уваги у нашій роботі [59].

Аналіз творів мистецтва здійснювався також з урахуванням теоретичних положень і методів аналізу, викладених у роботі М. Лю «Китайський спосіб бачення і живопис на пленері» [102.]. Хоча основним матеріалом дослідження у згаданій праці є пейзаж, концептуальні твердження вченого відносно особливостей китайського бачення і відмінностей від європейського, які, власне й визначили відсутність лінійної перспективи, застосовані в роботі під час аналізу натюрмортів, у яких перші ознаки перспективи простежуються лише під впливом європейських митців. Таким чином у дисертації через застосування різних підходів до аналізу творів здійснено спробу реалізації ідеї «багатосторонньої історії мистецтва».

Однією з найскладніших методологічних проблем у дослідженні китайського натюрморту є його термінологічна майже неартикульованість у китайському науковому дискурсі. Як вже відзначалося, поняття «натюрморт» у китайській мистецтвознавчій літературі, зазвичай відтворює європейське формулювання жанру [26] і посилається саме на європейські зразки, наче в китайському мистецтві нічого подібного не було. Так, наприклад, Чжао Чансін у статті «Короткий аналіз насичених і яскравих кольорів китайського акварельного натюрморту», розмірковуючи про особливості колористичних рішень при роботі з натюрмортом, апелює виключно до західних взірців [181]. Подібним чином (у сенсі європоцентричної концепції жанру) сприймають натюрморт і Ван Юе та Чжан Цзюнь [147]. Хуан Бінбін у своїй статті «Дослідження формальної мови та духовних концепцій створення натюрмортів» з перших рядків

стверджує: «Натюрморт як відносно особлива форма художнього вираження в західному живописі...» [175].

Звичка вважати натюрморт західним жанром, певною мірою може пояснюватися не тільки різницею класифікацій мистецтва, а й не усвідомленням принципу визначення жанрів. З іншого боку, і європейські класифікації мають певні розбіжності у трактовці поняття натюрморту як жанру мистецтва. Так, наприклад, одним з найбільш поширених визначень є таке: «Натюрморт (також відомий за французькою назвою *nature morte*) – це твір, в якому у якості сюжету використовується композиція з **неживих**⁹ предметів. Зазвичай ці **предмети розміщуються на столі** і часто включають органічні об'єкти, такі як фрукти і квіти, а також предмети домашнього вжитку, такі як скляний посуд і текстиль [116]. Натомість в енциклопедії «Britannica» акцентується художній потенціал «зображення **неживих предметів заради їх якостей форми, кольору, текстури та композиції** [still-life], що, звісно, відповідає дійсності, але відбиває лише її частку. В українському мистецькому словнику-довіднику 2017 року натюрморт визначається як зображення **неживих** предметів (предметів побуту, праці, творчості, квітів і плодів, убитої дичини, виловленої риби), **розміщених у реальному побутовому середовищі** й організованих у **єдину групу** [24, с. 28]. О. Балута, не повторюючи загальновідомих формулювань у своїй статті підкреслює, що натюрморт – це не тільки предмети, а й **розмова про навколишнє життя людини, про його духовний світ, справи та час**, в якому він живе [3, с. 833]. Схожі коннотації подаються і в словнику мистецьких термінів, розробленому фахівцями галереї Тейт, де натюрморт визначається як «один із основних жанрів (типів сюжетів) західного мистецтва – по суті, сюжетом натюрморту чи скульптури є все, що **нерухоме чи мертве**... Натюрморт може бути **святкуванням матеріальних задоволень**, таких як їжа та вино, або часто **попередженням про ефемерність цих задоволень** та про стислість людського життя» [65].

⁹ Тут і далі жирний курсив – авт.: Чжан Чже

Об'ємне бачення натюрморту пропонує український вчений О. Голубець, який пояснює зміст поняття «натюрморт» як зображення *неоудухотворених предметів* світу. Він відмічає, що поруч зі звичайними побутовими предметами можуть бути зірвані овочі, фрукти, рослини, мертві звірі, птахи, риби. «Автор натюрморту немовби *розглядає його частини зблизька*, виокремлює деталі, подає їх крупним планом, komponує у певному порядку, створюючи таким чином *середовище нової реальності*, часто наповнене втаємниченим змістом, *неоднозначною та складною асоціативною інформацією* [26].

Приклади визначень можна множити й надалі, але у підсумку можна стверджувати, що усі вони акцентують ті, чи інші ознаки, серед яких провідними є: 1) натюрморт зображує нерухомі предмети; 2) натюрморт завжди складається з предметів, які є результатом діяльності людини. Навіть якщо це квіти, то вони зрізані і поставлені у вазу, або вирощуються в горщику тощо і відтак, цей натюрморт свідчить про присутність людини; 3) натюрморт пов'язаний із соціальним життям, відбиває як реальне повсякдення, так і прагнення, смаки тощо; 4) натюрморт є жанром, найбільш придатним для експериментів (невипадково Едуард Мане¹⁰ назвав його: «пробним каменем живопису»); 5) натюрморт – це продумана експозиція предметів, які разом утворюють змістовну та художню цілісність.

Таким чином, є всі підстави виокремити зображення предметного світу у китайському традиційному живописі в окрему групу і проаналізувати його композиційні типології, художню мову та зміст.

Щодо праць методологічного характеру, окремі положення яких можуть бути екстрапольовані на китайський натюрморт, відзначимо окремі розвідки С. Рибалко, зокрема роботу «Культурно-естетичні універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка)», де авторка відзначає усталені переліки предметів-

¹⁰ Едуард Мане (1832-1883) – французький живописець, графік, один з родоначальників імпресіонізму.

маркерів, які є супутними для зображення поета, чи портрета інтелектуала [36]. Дослідниця стверджує, що результати аналізу різноманітних пам'яток та відтворення їх інтертекстуальних зв'язків показали, що «подібно до літературної практики, яка спиралася на стійкий репертуар образів та мотивів, у мистецтві *укійо-е* предметний світ виконує функцію "ключових слів", своєрідної образотворчої метафори» [36, с. 10]. Авторка вказує на тісний зв'язок семантики речового світу з китайською художньою традицією, стверджуючи, що японські інтелектуали запозичили не тільки художні підходи школи Веньженьхуа, а й у цілому ідеали цзюньцзи, що знайшло своє відображення у живописних та графічних творах. Висловлене українською дослідницею спостереження, проявляється і в образно-змістовній структурі китайських натюрмортів, і спонукає простежити міграцію китайських зображальних мотивів до інших видів японського мистецтва та до корейських художніх практик.

В осмисленні соціокультурного контексту першої половини ХХ століття і, зокрема, художнього життя Шанхаю, який став містом, де знаходили підтримку як традиційні, так і новітні напрями мистецтва, робота спирається на матеріали та методики дослідження, продемонстровані у роботах таких вчених як Ю. Бабунич, К. Сяовен, М., Салліван, Чжен Шентьян, Дж. Чжен. Зокрема, у статті «Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису» [2] та есеях Чжен Шентьян «Сучасний Шанхай та міжнародний обмін 1919-1937», «Хвилі захлиснули набережну Бунд із Заходу: Шанхайська художня сцена 1930-х рр.» [139] висвітлено соціальні аспекти становлення китайського живопису у першій половині ХХ столітті з урахуванням специфіки соціальної ідеології Китаю та Нового культурного руху, окреслено сутність тогочасних реформ, які сприяли становленню нового типу художньої освіти та розвитку руху навчання китайських студентів за кордоном.

Автори акцентують увагу на таких особистостях, як Кай Юаньпей та Лі Фенмянь, чії ідеї естетичного виховання та педагогічна діяльність стали

визначальними як для розвитку освіти, так і музейної, творчої та культурної діяльності в цілому. Чжен Шентьян відтворює атмосферу палких дискусій, що точилися у творчих колах. У контексті нашого дослідження уявляється важливим твердження автора про двоїстість процесу сприйняття західного мистецтва. Зокрема, він підкреслює, що з одного боку усвідомлювалася необхідність оновлення художньої мови мистецтва за рахунок запозичення та адаптації західного досвіду. Сам термін «західний живопис» (сіянхуа), де сі та ян (західний, іноземний) несли такі конотації, як «модний» та «стильний», – зазначає автор. З іншого боку, сучасні (на той час) здобутки європейської школи викликали відторгнення навіть у тих митців, хто отримав освіту за кордоном. Науковець зазначає, що давався визнаки і той факт, що «різні модні тенденції, які ми бачимо в Китаї, не прийшли з Європи прямим шляхом. Вони часто імпортувалися з Японії у якості секонд-хенду» [139].

У зв'язку з останнім, впливають й такі важливі для побудови методики, стратегії та джерельної бази дослідження проблеми, як оцінка джерел ознайомлення із західними досвідом та характер його сприйняття. Якщо, наприклад, Сюй Бейхун, якого нерідко називають представником радикальної вестернізації [183], попри особистий досвід навчання у Франції, що давало можливість набути не лише навички майстерності, а й суттєво розширити загально-художню ерудицію, отримати неабиякий глядацький досвід, категорично заперечував творчі методи Поля Сезанна, Анрі Матісса, П'єра Боннара, Огюста Ренуара, то стає зрозумілим, що їхній вплив (в усякому разі перших двох) на розвиток живопису і натюрморту, зокрема, не був визначальним і, як надалі буде показано у третьому розділі нашої роботи, значно більшою мірою простежується в майстрів т. зв. «китайського зарубіжжя».

Відмітимо, що Дж. Чжен у статті «Приватні художні школи в Шанхайській ринковій економіці: Шанхайська художня школа, 1913–1919 рр.» [138] висловлює контроверсійну думку відносно становлення сучасного мистецтва, яке багатьма дослідниками і зокрема М. Салліваном у його книзі

«Мистецтво та митці Китаю двадцятого століття» розглядається як невід’ємна частину сучасного руху (або «нового руху») [124]. Авторка обстоює думку, що не менш важливу роль у цьому процесі відігравали неофіційні приватні мистецькі школи, особливо приватні репетиторські мистецькі школи, які були започатковані до того, як була створена формальна офіційна мистецька освітня система. Вона висвітлює діяльність Шанхайської художньої школи (Шанхай мейчжуань), яка досягла розквіту між 1913 і 1919 роками і, на думку дослідниці, «була найвідомішою та найважливішою приватною художньою школою в історії сучасного китайського мистецтва». Авторка не лише розсуває межі поняття шанхайської школи, а й висуває іншу методологічну парадигму: на відміну від попередніх наукових досліджень, які розміщують Шанхайську художню школу в рамках національного модерного руху, вона контекстуалізує школу в межах економічних і соціальних відносин Шанхая, і, зокрема, попиту на новий стиль комерційного мистецтва.

Певні ідеї та підходи до аналізу натюрморту і, зокрема, використання прийомів культурологічного аналізу, сформувалися під впливом роботи В. Тарасова «Китайські мистецькі наративи у межах радянської культури повсякдення» [41]. Продемонстровані дослідником підходи дозволили окреслити соціокультурні контексти формування сюжетних комплексів, пов’язаних із предметним світом та визначити особливості деяких досліджуваних натюрмортів як віддзеркалення китайської культури повсякдення.

У процесі роботи також застосовувалися методи фотофіксації, проводилися інтерв’ю та інтернет-опитування.

Висновки до розділу

Дослідження китайського мистецтва і зокрема натюрморту, або його елементів у структурі інших жанрів, розвивалися нерівномірно. У китайському науковому дискурсі присутній вагомий обсяг історичних

наративів, які систематизують матеріали мистецтва за видами, що здебільшого збігаються з європейською класифікацією мистецтва, при тому жанрова структура залишається традиційною. Окремі праці присвячені візуальним символам, персоналіям, збіркам. Наявні статті, присвячені натюрморту як жанру відносяться переважно до мистецтва другої ХХ – початку ХХІ століття.

В англомовному науковому обігу простежується сталий розвиток китаєзнавчих досліджень та галузі арт-орієнталістики зокрема. Наявні праці як історичного, так і теоретичного характеру, звернені переважно до жанрів, визначених китайською традицією; порушуються проблеми відмінностей у методах зображення та засобах його сприйняття. Поодинокі розвідки, в яких згадується натюрморт, пов'язують його із впливом європейського мистецтва, або не виходять за межі загальних тверджень.

Українська арт-орієнталістика, попри перерваність традиції, поступово накопичує свій теоретичний та практичний потенціал. Крім дослідження наявних колекцій, наукові розвідки носять переважно порівняльний характер, вочевидь, шукаючи відповідь, актуальну й для української художньої практики: яким чином можуть корелювати традиційні прийоми живопису та сучасні форми мистецтва. Водночас відмітимо, що серед досліджень, присвячених станковому китайському живопису, натюрморт як жанр традиційного китайського мистецтва залишається на дослідницькій периферії.

РОЗДІЛ 2

ЕСТЕТИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ НАТЮРМОРТУ

2.1. Натюрморт у китайській жанрово-видовій класифікації мистецтва

Світ людської цивілізації сповнений різноманітними речами. З її розвитком люди навчилися створювати та цінувати майстерно виготовлені речі, прикрашати свій побут, отримувати задоволення від облаштованого хатнього простору. Разом із тим світові мистецькі практики різних часів нерідко демонструють відсутність уваги до речі як самостійного об'єкту зображення. З цього приводу дослідниця Чанг Мін Пен зауважує: «...на Заході вибір малювати «натюрморти», у сенсі зображень неживих речей, не був самоочевидним у певні епохи. Зокрема в епоху Середньовіччя, коли домінування сакрального мистецтва відтіснило його на периферію орнаментів або інтегрувало в сакральну форму оповіді, але свідомо не розглядало його будь-яким незалежним способом» [111].

Як самостійний жанр образотворчого мистецтва натюрморт виокремився значно пізніше т. зв. «високих жанрів». Його статус в мистецькій ієрархії, як добре відомо, був визначений у 1669 р. історіографом Андре Фелібьєном¹¹ – представником поглядів та інтересів Французької академії. Саме він дав натюрморту останнє, п'яте місце. Така низька оцінка натюрморту пояснювалася тим, що мистецтво, на думку представників академії, повинно містити моральне послання і, відповідно, вважалось, що жанр історичного живопису краще міг його передати, ніж жанр натюрморту [104]. Надалі такому статусу сприяло й те, що натюрморт був тим жанром, до якого зверталися художньо обдаровані жінки, які не мали доступу до

¹¹ Андре Фелібьєн (1619 -1695) – французький мистецтвознавець, офіційний придворний історик короля Людовика XIV.

навчання в академії мистецтв і відтак, він ніс у собі відбиток гендерної упередженості та аматорства.

Дещо схожа ситуація спостерігається й у китайській традиційній культурі, де дидактичний і релігійний живопис, на який вплинули буддизм і конфуціанство, був переважаючим. Зображення речей само по собі не було предметом натхнення і, відповідно, не потребувало лексичного визначення. Як вже зазначалося у попередньому розділі, слово «натюрморт» (静物) в сучасному китайському мистецтвознавстві з'явилося значно пізніше самого явища, яке воно позначає (або мало би позначати). Це відбулося під впливом західного мистецтвознавства та розвитку художньої освіти за західним зразком, де натюрморт посідає важливе місце. Відповідно і застосовується цей термін виключно до художніх реалій ХХ століття, оскільки, як вважають багато фахівців, у мистецьку практику Китаю натюрморт прийшов з Європи, де найдавніший зразок жанру відноситься до 1596 року – славнозвісний плетений кошик з фруктами, що належить пензлю Мікеланджело да Караваджо¹² (іл. 18).

Не удаючись до дискусії, з якого саме взірця починається відлік історії натюрморту на Заході, адже існують й інші, більш ранні зразки (деякі дослідники починають історію натюрморту з помпеянських розписів) відмітимо, що розмаїта художня спадщина Китаю (живописні сувої, фрески, текстильні вироби тощо) свідчить, що Китай не чекав західних митців, щоб сфокусувати увагу на предметах т. зв. «ближнього простору».

Одним з найдавніших прикладів зображень предметного світу у Китаї є керамічний глечик (іл.1), виявлений у Яньцуні (Хенань), прикрашений зображенням лелеки, риби та кам'яної сокири. Предмет за даними археологів виготовлений приблизно 5000 років тому і відноситься до культури Яншао¹³.

¹² Мікеланджело да Караваджо (1571-1610) – італійський живописець раннього бароко

¹³ Культура Яншао (5000 до н.е. – 3000 до н.е.) отримала назву на честь села Яншао у Мян'чі, Хенань, де у 1921 р. були знайдені перші артефакти. Культурні об'єкти Яншао розташовані від східної провінції Хенань на сході, до прикордонних районів Ганьсу та Цінхай на заході, до північного заходу Хубея на півдні та до районів Великої стіни та

Лелека, що тримає рибу у цій композиції – не лише один з подібних археологічних артефактів із зображенням тваринного світу. Важливим (у контексті нашої проблематики) є те, що лелека показаний одночасно з кам'яною сокирою (знаряддям праці, полювання, захисту), що надає зображенню соціального відтінку. Ці рисунки, намальовані на глечику, є свідомством існування певної соціальної групи, її згуртованості на основі спільного тотему, світогляду, засобу господарювання (мисливство та риболовля), досягнень тощо. Незалежно від трактувань зображеної сцени (їх сьогодні існує велике розмаїття¹⁴), відмітимо, що цей взірць вирізняється серед інших керамічних виробів неоліту своєю не-декоративною функцією: композиція сформована безвідносно до форми предмету та утворює самостійний сюжет. Слід відмітити й ретельність у передачі сокири: показано дерев'яну ручку, дірочки, оброблений камінь, примотаний до древка мотузкою. Наведений артефакт яскраво свідчить про те, що вже 5000 років тому зображення речі, виготовленої людиною, вважалося важливим, інформативним знаком.

Серед живописних творів (якщо брати до уваги сформовану мистецьку традицію), знаходимо подібні до розробленої італійським майстром композиційні моделі, виконані наприкінці XII – початку XIII століть (**іл.17; 19-22**), що ставить під сумнів європейський вплив на виникнення китайського натюрморту як жанру.

Слід також відмітити, що сам термін «натюрморт» має етимологічні відмінності. Якщо у французькій мові він походить від латинського *nature morte* (мертва природа), то китайський відповідник «цзін у» (靜物) означає «тихі (спокійні) речі». Як бачимо, китайський варіант значно ближче до англійського відповідника *still life*, що є калькою з голландського *stilleven* –

Хетао на півночі. Район Центральних рівнин, де сходяться притоки Жовтої річки Вей, Фен та Ло, є центром культури Яншао.

¹⁴ Серед основних версій щодо змісту зображення – передача інформації про засоби господарювання, про місце похованої людини у соціумі (вождь племені), про боротьбу між племенами та перемогу одного з них.

«тихе життя (речей)». Саме цей наголос на «житті» є суголосним китайському натюрморту і китайській культурі в цілому, в якій тисячоліттями культивувалися різноманітні духовні та медичні практики як шлях до безсмертя, тож світ навколо себе китайці мислять як такий, що сповнений життєвої енергії. Конфуцій відмовлявся відповідати на питання, що таке смерть, його цікавило виключно життя у тутешньому світі. Як спостережливо відмічає дослідниця Чанг Мін Пен, ідея тлінності матерії та похідні від неї форми естетизації драматичного переживання кінцевості земного буття, не притаманні китайській традиції [111]. Відповідно, тут неможлива поява іконографії, що дорівнює європейським «vanitas» (лат: суєта, марнославство, тлінність)¹⁵. У китайській культурі живопис не міг нести інформацію, пов'язану зі смертю.

Вибір предметів для натюрморту та їхнє просторове розміщення утворює художню та змістовну єдність. Натюрморт як у західній, так і китайській традиції, містить упізнавані предмети-маркери певного стилю життя або звичаєвості, але при тому не є простою фіксацією повсякдення. Тому натюрморт може містити прихований і глибший сенс, ніж експозиція предметів побуту. І на Заході, і в Китаї митці шукали способи розкрити невидиме у видимому та духовне через відчуття. За твердженням вказаної дослідниці, «незважаючи на скромний характер цих сюжетів, деяким художникам вдалося в «натюрмортах» надати чуттєвої форми цьому метафізичному та сакральному виміру через продумане розташування форм і кольорів у просторі [111]. Додамо, що у китайському живописі, особливо в живописі, пройнятому думкою чань-буддизму, прагнення піднятися над буденністю та через прості предмети і скромність монохромного зображення виявити високий ступінь духовності ще більш артикульовано.

¹⁵ В європейському натюрморті XVII ст. квіти часто містять натяк на неминучість смерті: в одній композиції художник використовує і образи розквіту, і розпаду, і смерті матерії, і відтак класифікуються як натюрморт типу «vanitas». Нерідко в таких натюрмортах квіти сусідять із черепом, або розп'яттям, наочно візуалізують ідею швидкоплинності земного життя.

Відзначимо, що духовний сенс китайських зображальних комплексів, наближених до натюрморту, не обмежується виключно чаньськими практиками. Культурні, мистецькі, релігійні та філософські підтексти супроводжують китайське мистецтво і натюрморт, зокрема. Саме через відсутність простого дублювання тушшю та фарбами явищ та предметів дійсності, через розуміння мистецтва як більш складного, ніж копіювання, художньо-символічного цілого, у Китаї здавна склалася традиція збирання, милування, коментування та оцінювання мистецької якості. Звідси впливає ще одна важлива особливість китайського традиційного натюрморту: він є продуктом культури літераторів і вчених. На відміну від європейського жанру, орієнтованого на різні верстви суспільства і створеного частіше за все майстрами, що не мали немистецької освіти¹⁶, у Китаї натюрморт функціонує у принципово іншій середовищі. Це також заможні класи, але ключовою ознакою буде не тільки фінансова спроможність, а й належність до кола освічених людей. Відповідно натюрморт тісно пов'язаний з культурними практиками інтелектуалів і саме цим зумовлені назви певних предметних комплексів, які відбивають відмінності його типів при відсутності терміну, який би міг бути узагальнюючим. Отже, слово «натюрморт» відносно китайського традиційного мистецтва, ми використовуємо виключно у пост-аналізі, усвідомлюючи його відсутність у мові опису творів у домодерному Китаї.

Повертаючись до назв, за якими приховується у традиційному мистецтві натюрморт, перш за все як найдавніший відмітимо термін «хуаняо» (花鸟) – квіти та птахи. Цей жанр не обмежується названими представниками флори та фауни і має значно ширшу амплітуду зображень. Картини з квітами у вазі, близькі до натюрморту, цілком укладаються в її межі. Певною мірою мотив «квіти у вазі» можна розглядати й як відгалуження зазначеного жанру. Аргументом тут служить той факт, що

¹⁶ Наявність освіти у художника на кшталт латинської школи було скоріше виключенням, ніж правилом.

художник, який пише натюрморт із квітами, мав пройти навчання як художник у жанрі хуа-няо.

Іншою назвою зображених квітів у вазі є «Цінгун» (清供) – «чисті дари» (підношення) і тлумачиться як «предмети, розміщені в приміщенні на столах для огляду, такі як пенцині, квіткові композиції, сезонні фрукти, рідкісної форми каміні, вироби ручної роботи, антикваріат, вишукані предмети для письма тощо, які урізноманітнюють та оживлюють хатній простір та кабінет». Цей комплекс має певні варіації, адже перелік предметів складався відповідно до свята, до якого вони призначалися (Новий рік, Свято човнів-драконів тощо). Відповідно зустрічаємо й т. зв. «новорічні картини».

Іншою назвою для натюрморту є «Богу ту» (博古图). Так, зазвичай, у Китаї називали картини із зображенням давніх артефактів, таких як порцеляна, бронзовий посуд, нефрит і камінь. Нерідко «Богу Ту» включають квіти та фрукти і тоді їх називають «Хуа Богу».

Натюрморт також розвивався у межах інших жанрів і становив невід'ємну частину більш широкої за змістом візуальної оповіді, як-от портрет імператора в інтер'єрі, зображення красунь у їхніх покоях, сюжетні сцени. Водночас саме цей процес осмислення «деталей» предметно-просторового середовища, наділення його додатковими смислами, формування певних предметних груп з усталеним семантичним змістом, поступове виокремлення їх у самостійний об'єкт зображення, дозволяє зрозуміти логіку та специфіку цього жанру.

Отже, до натюрморту в роботі віднесені зображення різноманітних предметів (предметних комплексів) – як штучно виготовлених, так і опрацьованих та залучених до предметно-просторового середовища людини елементів живої природи, які несуть певний метафоричний зміст та відображують соціальні та культурні практики. Підкреслимо, що натюрморт як жанр, незалежно від вибору предметів, завжди свідчить про людську діяльність: вазу або кошик хтось старанно ліпив (виплітав), квітку виростив (або знайшов, зрізав, приніс), овочі чи фрукти вирощені (зібрані), рибу

виловлювали та готували тощо. У зазначеному сенсі ця особливість дозволяє виокремити натюрморт з поміж інших жанрів.

2.2. Естетичні принципи та форми традиційного живопису

Важливо також відзначити й ті мистецькі принципи, що сформувалися в інших жанрах і, відповідно, впливатимуть на формальні рішення в предметних композиціях. На відміну від європейської антропоцентричної картини світу, що справила вирішальний вплив на організацію композиційного простору за допомогою лінійної перспективи, яка є уособленням погляду людини на світ із фіксованої точки у просторі, у китайській філософії людина становить єдність із природою, тому умовний світ картини не міг бути монокулярним, -- слушно зауважує Чанг Мін Пен [111]. Ця фіксована точка зору простежується у всіх жанрах і в натюрморті, зокрема. Навіть у такому «малопредметному» натюрморті, як «Корзина із фруктами» Мікеланджело да Караваджо, окреслена кромка столу на першому плані устанавлює рівень зору глядача у той час, як подібна корзина із квітами у китайській версії, завжди подається на пустому тлі. На думку вченої «...цей загальний погляд вимагає віддавати перевагу не людській точці зору, а, скоріше, космічній точці зору, яка замість розвитку монофокальної перспективи примножує кількість точок зору та запрошує прогулятися поглядом у просторі...» [111]. Саме тому у китайському живописі зображення немов пливе у пустоті, що є на думку вченої «необхідною умовою циркуляції духовного дихання і внутрішнього резонансу, який воно породжує» [111].

Концепція духовної енергії, резонансу у китайському живописі зафіксована в трактаті відомого китайського теоретика Се Хе¹⁷ «Шість правил живопису» (хуейхуа люфа; кит. 绘画六法) [152]. «Шість принципів»

¹⁷ Се Хе – китайський живописець та теоретик V ст., вважається засновником китайської теорії мистецтва.

використовувалися в якості стандарту оцінки та протягом століть вважалися засадничими естетичними принципами китайського живопису, які охоплюють усі аспекти живописної майстерності – від внутрішнього духу та емоцій, виражених у роботі, до використання пензля і туші для моделювання, структури, кольору, а також композиції і копіювання. Зважаючи на багатозначність ієрогліфічної писемності та відсутність пунктуації у давніх текстах, «Шість принципів» зазнали розмаїття наукових тлумачень як у Китаї, так і за його межами. Поетичність у визначенні принципів позначилася й на багатоманітних перекладах. Так вже перший принцип (і додамо – фундаментальний) «ціюнь-шендун» (氣韻生動), перекладається як «звучання духу, рух життя», або як «в гармонії дихання – рух життя», і може тлумачитися як «добірний та живий стиль», «яскрава чарівність», «духовний резонанс», «викликати почуття руху шляхом духовного співзвуччя», «життєва сила. Якщо узагальнити сенс усіх наведених варіантів перекладу, йдеться про психічну енергію, що передається від художника у роботу і яку глядач відчуває як загальну енергетику художнього твору.

На думку Се Хе, без «ціюнь-шендун» немає потреби у розгляданні твору. Ціюнь – унікальніший критерій оцінки живопису і його сенс. «Ці» походить з даоської теорії. З ним пов'язаний ритм – найбільш фундаментальна характеристика, що відрізняє китайський живопис від зображальних форм інших народів світу. Прийнято вважати, що стародавні китайські картини дійсно мають особливу чарівність і почуття краси. Зрештою, «ціюнь» – це не лише стандарт оцінки та творчий керівний принцип китайського живопису, а й одна з цілей пластичного мистецтва китайського живопису [152].

Пустотність композиційного простору власне і є простором пульсації, звучання духу, що надає зображенням метафізичний зміст, з одного боку, репрезентуючи реальні, передані напрочуд точно і прописані кропітким пензлем форми та з іншого – відокремлюючи їх від повсякденності. Відповідно й натюрморт у Китаї мав би значно меншою мірою, ніж у Європі,

бути пов'язаним із повсякденням людини, але це не зовсім так. За кожною моделлю натюрморту, як і в європейській традиції – життя певного соціального прошарку, його духовна культура та матеріальні досягнення, звички та звичаї. Цей контекст, можливо, не такою мірою є очевидним, як у натюрморті західного зразка, але він присутній. Перш за все, слід зазначити, що на відміну від європейського класичного мистецтва, де художник (за рідкісним виключенням) – зазвичай ремісник, у китайській традиції це людина, що належить до чиновництва, тобто еліти суспільства. Сама техніка живопису тушшю, що спиралася на каліграфічну традицію та оперувала інструментами каліграфа, зазвичай була заняттям освічених людей. Нерідко серед знаних імен каліграфів і живописців знаходимо імена китайських імператорів. Відтак і змальовані ними картини призначалися для освіченої спільноти і, відповідно, відображали стиль життя вищих класів.

Відзначимо також, що традиційні підходи до зображення предметного світу в цілому вкладаються у два провідних напрями живопису домодерної доби, які прийнято визначати як «гунбі» (工笔: ретельний пензель) та «се-і» (写意: живопис ідеї). Перший передбачав контурний малюнок і його заповнення мінеральними фарбами, увагу до найдрібніших деталей, віртуозне володіння пензлем, довершеність і практикувався переважно професіоналами – художниками, які працювали на службі в імператорському палаці чи на утриманні певного князя. Другий передбачав мінімалістичний малюнок тушшю у кілька ударів пензлем, часто, у поєднанні з віршами, і практикувався вченою елітою. Звідси й назва Веньженьхуа – живопис вчених та літераторів, або «живопис інтелектуалів», або «літературний живопис». Творчість представників цього напрямку ще називали «живописом дилетантів», що означало не відсутність художньої майстерності (навпаки, мистецькі навички були дуже високого рівня), а відсутність комерційної цілі. Адепти Веньженьхуа цінували творчу свободу і тому вважали живопис дозвіллям освіченої людини, шляхетною розвагою, духовним тренуванням, а не засобом заробітку. Звідси, не обмежені смаками та завданнями

замовників, вони розглядали живопис як миттєвий відбиток творчого натхнення автора, цінували в ньому щирість та безпосередність.

Слід вказати й на символічні аспекти китайського живопису і, зокрема, у моделях, які можна класифікувати як натюрморт. Як і на Заході, в Китаї, художники іноді використовували приховану символіку, те, що за Ервіном Панофскі, дозволяє розширити безпосереднє значення, навіть якщо символи не однакові в двох традиціях. Так, наприклад, на Заході натюрморти можуть містити символічні значення, пов'язані зі Страстями Христовими, скорботою Діви Марії або кінцевості людського буття, морально-етичних настанов; у Китаї моральний підтекст передається через рослини, що використовуються у натюрморті. Загальновідомі «чотири джентльмени», т.з. в. друзі вченого, якими є орхідея, бамбук, квітка хризантеми та квіти сливи, що означають не лише чотири пори року, а й моральні якості.

Завершуючи огляд особливостей китайського живопису у контексті обраної теми, відмітимо і його основні формати та матеріали. До кола досліджуваних матеріалів залучені як монументально-декоративні розписи на стінах гробниць, які містять зображення натюрморту, так і живопис на шовку та папері, який представлений у різних, відмінних від західної практики, формах. Розглянемо їх поступово.

Найбільша частка творів, представлених у дисертації, являє собою живопис на сувоях – провідній формі створення та зберігання зображення у Східній Азії. Плаский аркуш паперу або шовку, наклеєний на тканину або паперову основу, вирізняється від західноєвропейського живопису тим, що його розглядання не є статичним процесом. Як добре відомо, існують три форми сувоїв: настінні – горизонтальний, або вертикальний та маленький горизонтальний для розглядання на столі, перемотуючи стрічку в руках.

Про який би тип сувою не йшлося, картина перед господарем розкривається поступово крок за кроком. Тому швидкість сприйняття, охоплення зором картини в цілому, з першого погляду, у такому разі неможлива. Навіть розташовані на стіні сувої спершу сприймаються крок за

кроком (при обережному, повільному розмотуванні) і лише потім, закріпивши сувій на стіні, глядач може «мандрувати» зором від одного елементу композиції до іншого. Відтак особливості «першого враження», де діє механізм сприйняття картини частками, зумовлює й продуману композицію, де на кожному етапі перегляду розкриваються цікаві деталі. Тому навіть елементи перспективи використовуються китайським художником з певними непомітними порушеннями задля виразності зображуваного предмету. Китайські митці уникають гострих ракурсів, аби перспективне скорочення не приховало деталі конструкції чи декору на предметі.

Якщо вертикальний сувій може розглядатися й обговорюватися у товаристві, то огляд малого горизонтального сувою – справа індивідуальна, особиста насолода вченого у кабінетній тиші, привід для роздумів та творчого натхнення. Зображення на горизонтальному сувої наносяться з правого боку наліво і глядач його розглядає також відповідно. Інший порядок сприйняття зображення у вертикальному сувої – згори до низу.

Важливу функцію у сприйнятті сувою відіграє й сам принцип його оформлення. Якщо на Заході оформлення картини рамою встановлює, з одного боку, кордони зображального поля, відділяє простір картини від простору, у якому перебуває глядач, і, водночас, мало стилістично зв'язати зображення з інтер'єром, у певному сенсі виступити заміном архітектури, то в Східній Азії кайма сприяла збереженню твору, укріплюючи його і, водночас, давало поле для висловлення знавців. Колір та фактура тканини (паперу) для оформлення сувою ретельно підбиралися.

Оформлення сувоїв регламентувалося жорсткими правилами, узгодженими з космологічними уявленнями китайців. Прямокутний сувій умовно ділився на три частини: верхнє поле, безпосередньо над живописною композицією, називалося «небесна глава» (тянь-то) і співвідносилось з небом; центральна частина з живописною композицією (ху-асін') – з людиною, і нижнє поле під живописом – «земна глава» (дито) –

співвідносилося із землею. Усе це відповідає тричленній, вертикально орієнтованій моделі світу: Небо – Людина – Земля.

Важливим є і той факт, що сувій ніколи не вивішувався для постійного прикрашання кабінету. Зазвичай, картини вивішувалися на нетривалий термін і потім знов поверталися до місць зберігання. Відтак потрібно було встигнути роздивитися твір, адже невідомо коли буде нагода ще раз його побачити.

Носієм зображень у жанрі натюрморту стали й складні ширми та екрани. Особливості цього формату полягають, перш за все, у його функції. Ширма (екран) є і річчю, і картиною. З одного боку, легкі переносні конструкції, що являли собою дерев'яні рами з шовковими (або паперовими) панелями, були невід'ємною частиною житлового інтер'єру. Ці предмети виконували важливу роль у зонуванні житлового простору, його декоративному оздобленні. Виставлений перед входним отвором екран, влітку дозволяв провітрювати приміщення і, водночас, захищав приватність мешканців будинку від сторонніх поглядів. У той же час, площа панелі дозволяла використовувати її як простір картини.

Найчастіше використовувалися однопанельні екрани, або двох, чотирьох та шестипанельні. Нерідко в інтер'єрі використовувалися по дві парні ширми. Відповідно й композиційне рішення зумовлювалося зазначеною типологією. Парні та багатопанельні ширми передбачали єдність композиційного рішення, яке досягалося або за рахунок переходу зображення з однієї частини на іншу, або за рахунок ритмічного рапортного принципу. Використання в розписі ширм елементів речового світу свідчить про цінування предметів високого ремісництва. Далі у дисертації будуть більш детально висвітлені особливості інтерпретації жанру в розписах ширм у Китаї, Кореї та Японії.

Специфікою побутування живопису пояснюється й звернення до такого формату, як віяло. У середовищі освіченої еліти було прийнятним дарувати віяло з каліграфічним розчерком або з малюнком тушшю. Наприклад, по

завершенні прийому, гість міг узяти чисте віяло і в кілька тушових штрихів виразити свої почуття. У такий спосіб він дякував господарю за прийом.

Серед зображень на віялі – елементи натюрморту, або пейзажу. Форма віяла зазвичай, овальна, або подібна до трапеції. Плaskий екран, виготовлений з шовку або паперу і закріплений на бамбуковій паличці, дозволяв використовувати його як зменшену у розмірі картину. Згодом у Китаї увійшли у вжиток складні віяла¹⁸, які також розписувалися. Особливо цінні взірці нерідко виймають із бамбукових рамок та наклеюють на альбомні аркуші для кращого збереження.

Ще одним традиційним форматом для живопису є альбом – низка зображень на однакових за розміром аркушах, зшитих між собою. Такі альбоми часто випускали з прагматичною метою: альбоми малюнків або інформували про щось, або містили взірці різноманітних схем малюнків за різною тематикою. Альбоми знаходили покупця не лише усередині Китаю (ними користувалися художники різноманітного фаху), а й були предметом експорту. Кольорові (або контурні) зображення вази з квітами у таких альбомах експортувалися у різні країни світу і до Європи, зокрема, що сприяло розвитку європейського стилю шинуазрі.

Отже, розглянемо, як, коли і в який спосіб у Китаї формувалися предметні комплекси, що склали основу зображальних мотивів, які часто дорівнюють поняттю натюрморт у європейській жанровій системі та розглянемо особливості їх символічної і художньо-пластичної інтерпретації.

2.3. Флористичний натюрморт: історія, типологія, семантика

Природа посідає особливе місце у світоглядних та мистецьких концепціях країн Східної Азії та китайської культури зокрема. Протягом тисячоліть китайці ставилися до природи не лише як до вмістилища

¹⁸ Вважають, що складні віяла були розроблені в Японії та Кореї, а потім експортовані до Китаю, ймовірно, за часів династії Мін.

життєдайних сил, а й як до джерела творчого натхнення. Як поет оперує переважно образами, пов'язаними із природним середовищем, так і китайський художник вважав пейзаж найпершим серед усіх живописних жанрів. Виокремлення з пейзажного мотиву особливого типу зображення, що немов наближає упритул до глядача вузлувату гілку з птахом чи розквітлий кущ із метеликами, свідчить про зацікавлене та уважне ставлення до природи, прагнення передати її красу якомога точніше.

Сформований зрештою жанр «квіти та птахи» (хуа няо) як самостійний об'єкт зображення, відбиває не тільки поклоніння та поетичну зачарованість природою, а й практику садівництва, яка давала можливість спостерігати красу природи зблизька. У садибах заможних китайців на невеличких ділянках влаштовувалися маленькі пруди зі «скелями», спорудженими з дикого та незвичайної форми каміння, висаджувалися різноманітні рослини. Такий сад був не лише місцем порятунку від літньої спеки, а й, перш за все, виявом інтелекту господарів, місцем для творчості, поетичних змагань, милування місяцем чи зміною пір року. Подальший розвиток садівництва сприяв поступовому збагаченню жанру за рахунок розмаїття вирощуваних квітів. Цей жанр як різновид пейзажу зберігає свої позиції у традиційному живописі й по сьогодні, однак поряд із ним поступово сформувалися й інші мистецькі форми, пов'язані з флористикою. Розглянемо їх послідовно за формами, структурами, змістами, художніми підходами.

Перш за все відзначимо, що культивування рослин і, зокрема, квітів мало міцне підґрунтя у буддистській традиції. Згідно буддистській міфології Будда Шак'ямуні народився у квітці лотосу, його найбільш відома мовчазна «промова» являла собою символічний жест, що вказував на лотос. Сліпучобілі пелюстки квітки у Східній Азії викликали асоціації з духовною чистотою, яка є результатом духовної праці, адже корені цієї квітки у мутній воді, а на поверхні – сяюча бездоганною чистотою квітка. Тому лотос у буддизмі – один із найважливіших елементів буддистської іконографії, запозиченої з Індії. Як приклад можна навести один із поширених варіантів –

Будда на лотосовому троні (іл. 2). Відтоді зображення лотосів супроводжують й інших персонажів буддистського пантеону, як от картина на сувої «Гуаньїнь як Бодхісаттва Дев'яти Лотосів», що належить невідомому китайському майстрові (іл.3).

Лотоси обов'язково вирощуються у храмових ставках, у горщиках, які виставляються всередині та біля храмових споруд; квіти, разом із фруктами використовуються як підношення Будді. Традиційні предмети для такого підношення – п'ять бронзових речей: дві підставки для світильника, курильниця для пахошів і вази для квітів (іл.6-7). Таким чином у Китаї квіти зажили слави як «чисті дари», а розробка спеціального ритуального приладдя, де передбачено місце для їхнього розташування, забезпечила їм постійне місце у буддистських храмах.

Від релігійної практики бере початок і мистецтво пенцзін (або пензай : 盆景), яке часто в англійській та українській літературі називають японським терміном бонсай. Пенцзін як мистецтво флористичної композиції у горщику виникло у Китаї і передбачало різноманітні варіанти – від карликових дерев, композицій із використанням рослин та каміння до складних пейзажів, що поєднували природні та штучні елементи [96]. Однією з найдавніших пам'яток, що зафіксувала це мистецтво, є розписи у гробниці принца Чжанхуая, що датується 7 ст. н. е. На фресці зображено служницю, яка несе керамічну неглибоку вазу із маленькими фруктовими деревами та камінцями (іл. 4-5). Поширення практики вирощування та аранжування рослин у спеціальних кашпо свідчить про процес інтеріоризації пейзажу. Як відомо, вже у період династії Тан (618-907) і П'яти династій (907-960) флористичні композиції із живих рослин стали окрасою кабінету, свідченням творчих та інтелектуальних здібностей господаря. Аристократія та інтелігенція доби Сун вважали вирощування квітів та збір каміння одним із шляхетних занять. Поширення цієї практики справило вплив і на розвиток кераміки, адже посудина, у якій розташовуються рослини, мислилася як важлива складова усієї композиції.

За часів династій Мін і Цін виробництво та оцінка пенцзін були безпрецедентно популярні з великою різноманітністю квітів та дерев (лісові дерева, квіти, листя, трави), а також із безліччю горщиків та чаш. У колах «інтелектуалів» стає модним вирощування рідкісних сортів квітів, цінується вміння розбиратися у рослинах та різновидах каміння. У живописі можна бачити сюжети, які відбивають зазначену практику. Так, наприклад, в одному із сувоїв доби Цін (іл.8) показано зібрання аристократів, що везуть на оглядини вирощені у горщиках квіти, збираються невеличкими групами та обговорюють достоїнства тих чи інших сортів.

Пенцзін можна умовно розділити на дві категорії в залежності від його матеріалів та форм вираження: «гори-каміння» та «квіти-дерева». Художники минулих династій використовували живопис, щоб відтворити природу у горщиках, наділяючи квіти та дерева естетичними відтінками та підвищуючи цінність художнього сприйняття.

Суттєвим фактором у розвитку флористичного натюрморту була й традиція святкування першого дня Нового року за місячним календарем, також відомого як «Свято весни». Новий цикл життя люди відзначали перевдяганням у чистий одяг, приготуванням смачної їжі, піднесенням чистих дарів Будді та прикрашанням хатнього простору квітами. Відомо, що вже за династії Тан на столі або спеціальній підставці розташовували квіти у вазі, поєднуючи рослини із доброзичливим змістом. Такі композиції не були випадковими: зазвичай намагалися знайти баланс між гілками, листям та квітами за силуетом, фактурою, кольорами. Такі композиції мали вітальний сенс, виражали радість і надію на благополуччя наступного року, відбивали естетичний смак. Винахідливість у формуванні флористичних композицій, прийоми та форми їх організації справили вплив на розвиток цього виду мистецтва в Японії, сьогодні відомого як ікебана (мистецтво аранжування квітів). У Китаї зазначена традиція зберігається й по сьогодні (іл.9-10).

Флористичні композиції з нагоди Нового року протягом століть змінювалися: удосконалювалися форми, поширювався асортимент посуду,

додавалися інші дари природи та зроблені людиною предмети тощо. Згодом стало прийнятним малювати картини із зображенням таких новорічних інсталяцій, вивішувати їх на стіні, або дарувати друзям. Підношення картин із доброзичливим змістом, вираженим через зображення квітів у горщику називають «Суй Чао», тобто картина першого дня нового року. Найбільш яскраві взірці переносилися з живописних сувоїв у фрески, гравюри на дереві, текстиль, кераміку, ширми тощо. На думку китайського вченого Чен Ботао, «Суй Чао» – це «квітка» мистецтва, яке породжується й живиться святковими віруваннями та народними звичаями. Воно зберігає культурну інформацію про послідовність свят і річних звичаїв» [188] і, додамо: віддзеркалює еволюцію мистецтва флористичної композиції, оскільки натюрморту в живописі передувала відповідна інсталяція у життєвій практиці. Тож окремо слід розглянути принципи формування таких композицій, їх предметний та символічний ряд.

Отже, зображальний мотив на тему Нового року, коли прощаються зі старим і вітають нове, мав окреслювати бачення життя в новому році та радувати зір. Тому до кола предметів, які репрезентують ідеї та символи, пов'язані з Новим роком, відносили (та відносять) зображення фігур буддистського та даоського пантеонів, ласощів, фруктів та овочів, та інших предметів, які традиційно мають сприятливе значення. У розмаїтому матеріалі мистецтва можна бачити як прості, лаконічні композиції з однією квіткою (або кількома) у вазі (корзині) так і моделі натюрморту з більш складною структурою, де може налічуватися понад десяток різноманітних предметів.

Композиційна структура натюрморту може складатися з рослин, які мають як сезонне, так і символічне значення. Наприклад, прихід весни нерозривно пов'язаний із квітінням сливи, тож її зображення повідомляє про пробудження природи. Водночас, сприятливе значення сливового цвіту полягає в тому, що квітка сливи має п'ять пелюсток і тому використовувалася у якості метафори для «п'яти благословень» (уфу :五福) –

стародавній концепції вдач, необхідних для гарного життя. До таких, зазвичай відносять: довголіття, багатство, здоров'я та мир, чесноту і насолоду глибокою старістю. У зазначеному сенсі будь-яка п'ятірка зображальних елементів буде сприйматися як посилення на цю концепцію. У колі інтелектуалів гілка сливи нагадувала їй про інші п'ятириці: п'ять основних кольорів, п'ять органів чуття, п'ять священних істот, п'ять смаків, п'ять священних вершин. Як слушно зазначають О.Лагутеґко та О. Новікова, розглядаючи семантику числа п'ять, «У конфуціанському вченні п'ятириця набула морального-етичного змісту. Згідно з принципами конфуціанської етики шляхетну людину вирізняє п'ять чеснот учан: 1) людяність (жень); 2) справедливість і обов'язок (і); 3) ритуальність, дотримання звичаїв (лі); 4) знання (чжи); 5) правдивість, щирість (сінґ)» [20, с. 78].

Зображення вази та квітів у вазі є повторюваними елементами в новорічних картинах, які використовувалися для побажання миру та щастя в новому році. Образ вази переважно базується на омофонії «ваза» (пінґ 甕) і «мир» (пінґан 平安) і вимовляються однаково, У поєднанні з іншими предметами вона набуває розмаїття сприятливих значень. Наприклад, півонія у вазі символізує «мир і багатство»; поєднання вази, перепілки і скіпетру жуйї символізує «мир і здійснення бажаного»; ваза та поєднання алебарди та ягід лічі (китайська рослина) символізує «мир і вдачу»; квіти чотирьох сезонів у вазі – «мир протягом року» тощо.

Зображення «Суй Чао» також містять численні молитви про удачу та позбавлення від невдачі, які символізують зображення петард та червоних ліхтариків. Використання петард під час святкування Нового року як у давнину, так і сьогодні, полягає в уявленнях про їхню здатність відганяти злих духів та запобігати епідеміям. Серед китайців досі існує легенда про те, що петарди проганяють «рік». Цей своєрідний пережиток стародавнього шаманізму підкреслює та посилює особливий зв'язок між Новим роком і народним звичаєм запускати петарди. Ліхтарі і петарди в «Картині Нового

року» також мають культурне значення відкриття інь і з'єднання з ян, вітання весни та отримання благословення.

Винний посуд в таких картинах є метафорою «присутності» вина. Вино відноситься до сезонних звичаїв, таких як «Вино Цзяохуа», «Вино з кипарисового листя» та «Вино Тусу». Це пов'язано зі звичаєм вживання алкоголю для вигнання чуми. З цього приводу дослідник сповіщає: "У перший день першого місяця за місячним календарем всі світські люди п'ють вино Тусу. Є народні відомості про вживання на початку року "вина цзяохуа" і "вина цзяобай" для усунення лиха і хвороб та продовження життя. Крім того, у віршах Тан також описується звичай щорічно дарувати королівській родині вино з листя кипариса. Вино є обов'язковим атрибутом зустрічей і бенкетів, а також є ознакою достатку» [188].

У картинах часто поєднуються гілки кипариса, хурми та жюйі (або гриб лінчжи¹⁹), як це можна бачити в одному з найдавніших зі збережених сувоїв (іл. 16). Зображення скипетру жюйі (如意) або схожої на нього рослини пояснюється його назвою, що звучить «як бажаєш». Жюйі являє собою довгу вигнуту палицю у формі стилізованого стебла лотоса (іл.13). Його первісна функція – вгамувати зудіння, але згодом він став використовуватися для різних цілей: для відстукування ритму під час декламації віршів, за необхідності – відбити напад. Така поліфункціональність цього предмету зумовила його популярність в домах аристократії, що сповіщало йому ознаку заможності та влади. Невипадково жюйі зображували в руках бодхісатви Манджушрі (іл. 15), що було виключно у китайській версії буддистської іконографії. Скипетр Жюйі також є атрибутом Хе Сянгу – одного з Восьми даоських безсмертних. Янський характер (чоловічий початок) жюйі китайцями вбачається у його схожості з грибом Лінчжі та хмарами.

У портретах китайських імператорів також з'являється цей символ заможності та влади (іл. 14). За часів династії Цін у Імператора було

¹⁹ гриби лінчжи (*Ganoderma lucidum*) – в мистецтві – символ безсмертя

прийнято дарувати гідним генералам, дворянам та державним міністрам скіпетр Жюйі на ознаку прихильності. Відомо, що імператор Цяньлун мав цілу колекцію жюйі, виготовлених зі слонової кістки, нефриту, дорогоцінних металів. Відповідно й у новорічних картинах часів його правління жюйі посідають одне з перших місць за частотою зображень.

Персик у новорічних картинах через зв'язок із китайською міфологією, є символом довголіття. У контексті конфуціанської етики картини із зображенням персика та вина, відбивають один із звичаїв у святкуванні нового року. «У перший день першого місяця за місячним календарем, діти, дружини та правнуки кожен подає персикове вино своїм батькам, щоб відсвяткувати довголіття». У щорічних звичаях вино є незамінним предметом для поклоніння богам і поклоніння предкам. Крім того, воно є омофонічним словом для «цзю». З нагоди Нового року пропонувати вино старшим у родині, щоб продовжити їхнє довголіття, є справжнім відображенням традиційної концепції синівської шанобливості з точки зору людської етики.

У «Картині династії Суй» образи-символи довголіття доволі розмаїті: це і вічнозелена рослина, камінь, фрукт «рука Будди», кажан. Поєднання хризантеми та півонії означає «вічне багатство»; сполучення вічнозеленого і жюйі формує значення «десять тисяч», «щастя в майбутньому» тощо, які покликані побажати людям похилого віку щасливої старості та доброї долі.

Написання подібних картин стало нормою при імператорі Сун Хуэйцзун (роки правління з 1100 по 1126), за наказом якого художники його академії щороку, з наближенням Свята весни (Нового року) стали виставляти в урочистій залі нові картини із зображенням квітів та птахів, яких не можна було побачити взимку. У такий спосіб створювалася радісна атмосфера наближення весни. Згодом милування квітковими композиціями стало невід'ємною складовою культури часів правління династії Сун. «На той час у ресторанах, готелях, чайних та інших місцях часто можна було побачити квіткові композиції, які змінювалися залежно від сезону. Навесні люди у багатьох великих містах також змагалися, щоб побачити грандіозні квіткові

композиції, такі як «Фестиваль метеликів» та «Фестиваль десяти тисяч квітів» [172].

Надалі (у періоди правління династій Сун, Юань та Мін) це стало традицією і вже у наступні епохи Новий рік в колі аристократів не мислився без огляду (або й урочистих дарунків) картин із флористичними мотивами. Як приклад, можна навести аркуші з альбому квітів пензля Лі Сун²⁰ (іл.17; 19-22). Зазвичай фахівці їх називають літніми, зимовими та весняними квітами. Композиція кожного з трьох аркушів побудована на крупноплановому зображенні плетеної корзини, в якій розташовані квіти. Стебла та пелюстки розкритих чашечок і бутонів утворюють живий ритм. Детально прописані квіти точно передають сезонну композицію. Так, наприклад, квіти зимового альбому символізують початок року: камелія, квіти сливи, нарциси та інші рослини вранішньої весни. Усі разом вони утворюють доброзичливий зміст як побажання благополуччя, процвітання (іл.17).

Крім очевидних відсилок до сезону та доброзичливої символіки, вибір квітів не в останню чергу зумовлений і естетичними міркуваннями. Привертають увагу й ретельна передача особливостей кожної квітки та продуманість усієї композиції, де сполучаються контрастні зелені, червоні та білі фарби, утворюючи тонально насичену, яскраву картину. З точки зору художника-практика картина бачиться наступним чином: «... картина намальована методом контуру, і всі квіти, що зображені, цвітуть у дванадцятому місяці. Ліворуч внизу – нарцис, зелено-чашкова слива та камелія однопелюсткова... Всі ці квіти мають сильний аромат, крім камелії. Метою тут є вибір її кольору. Тому з погляду сприйняття кольорів цю картину з квітковим кошиком можна назвати ароматною та барвистою. Це також задум автора» [172]. Надалі автор статті дає поради як «прочитати» картину. Він зазначає, що більшість кольорів на картині білі, серед яких –

²⁰ Лі Сун (бл. 1190-1264), придворний художник в Академії живопису в правління імператора Сюаньхе (пізня Північна Сун). Відомий як майстер фігур, пейзажів та квітів.

яскраво-червоні камелії, використані для тонального балансу. Переважно зелене листя урізноманітнюється глухим кольором мертвого листя рослини, що в Китаї називають «зимова насолода», адже коли вона розквітає, нового листя ще нема. «Цей мертвий лист збагачує загальну колористичну гаму та відображає особливості зростання цієї рослини. Слива зелено-чашкова – рідкісний вид серед квітучих слив. Дехто вважає її бузком, але в дванадцятому місяці бузок не цвіте... Усі вибрані квіти є екзотичними та рідкісними видами. Це також головна особливість картин династії Сун» [172].

В літньому наборі мальви, лілеї, магнолії, горденії, квіти граната утворюють вишукану симфонію пастельних біло-рожевих, блакитних, смарагдових фарб (іл. 19-20). Зимовий кошик, в аналогічній композиційній моделі, вирізняється складним живописним завданням: практично усі квіти композиції – білі. Художник застосував різноманітні відтінки блідожовтих, блідорожевих, фіалкових кольорів для передачі форм та фактур пелюсток (іл. 21-22). Художник майстерно передав красу бамбукового плетіння кошиків з текстильними вставками.

Естетична привабливість цієї композиційної моделі була високо оцінена як сучасниками, так і наступними поколіннями. Її неодноразово з незначними варіаціями відтворювали, додаючи то високу ручку до корзини, то текст, досягаючи яскравих декоративних ефектів (іл. 23-24), аде але жоден з художників не досяг того відчуття свіжості квітів, немов тільки-но зрізаних і викладених у кошик, як це вдалося Лі Сун.

Відлунням цієї моделі можна розглядати твір невідомого художника доби Цін, який зібрав в одному кошику квіти усіх чотирьох сезонів (іл. 25). Композиційно згадана робота значно складніше. Вона як краєвид «гори-води» розвивається по вертикалі, надаючи повний огляд у кожній частині предмету. Довга та вигнута плетена ручка, шовкові китиці, довгі стебла що вириваються за межі загального контуру, утворюючи більш динамічне ціле. Художником ретельно окреслені та прописані тонким пензлем багатосезонні

квіти, у тому числі ірис, півонія, лотос, мак, лілія, нарцис, хризантема, ягода нандіна та слива, демонструють стиль малювання, яким володіли придворні художники.

Поступово композиції «новорічних картин» стали ускладнювати (іл. 26-27) за рахунок додавання предметів різного значення, серед яких – обереги (наприклад, фігурка Чжун Куя – переможця демонів), атрибути святкування (ліхтарі, петарди, сосуди з вином), предмети для елегантного досугу (письмове приладдя, ігри тощо). Відтак «новорічна картина» набувала усе більш світського характеру. Що стосується будови композиції, так саме як і в попередніх взірцях, елементи зображення розташовуються відносно центральної осі симетрично. Але, якщо в композиціях Лі Сун кошик з квітами виграє за рахунок ритмів форми, кольорів та вільного простору навколо, то багатопредметні натюрморти доби Юань часто виглядають перевантажено і хаотично.

Тип фронтальної композиції із симетричним розташуванням відносно центру, в цілому природній для китайської культури, де ієрогліфічний знак будується за тим же принципом, та й архітектурні комплекси розвиваються симетрично і поступово відносно центральної осі. Тому такий тип натюрморту простежується і в усі подальші епохи. Однак за часів Мін набуває розвитку й інший підхід: при мінімальній кількості предметів центральний елемент (ваза з гілками квітів) посувається трохи вбік від центру, а квітуча гілка подається графічно виразним розімкненим силуетом. Часто вся композиція в цілому підпорядковується подібній лінії на кшталт пейзажу. Одним із майстрів, які створювали подібні композиції, був Чень Хуншоу²¹. Його весняний натюрморт із гілкою сливи, виконаний у техніці ретельного пензля окреслює основні тенденції подальшого розвитку натюрморту: мінімальна кількість предметів на умовному тлі з виразно

²¹ Чень Хуншоу (1599-1652) – відомий каліграф, художник та поет кінця династій Мін та початку Цін.

прописаними рослинами та контрастом фактур: ніжні пелюстки, вузлуваті гілки, старовинний посуд із патиною часу (іл. 28-29).

Серед «новорічних картин» виділимо й натюрморти, доповнені анімалістичними зображеннями, символіка яких відповідала доброзичливому змісту. Наприклад, у сувої невідомого автора династії Юань поруч із такими провісниками весни, як гілки сливи у вазі та розквітлі нарциси, висаджені у контейнері, зображено перегорнутий горщик, з якого висипалися горішки та білку, що ними ласує (Іл. 30). Білка у китайському мистецтві символізує побажання численного потомства. У поєднанні з квітами та повним зерна горщиком така композиція читалася як побажання примноження потомства, багатства, процвітання. Зазначена композиційна схема охоче використовувалася з незначними варіаціями наступними поколіннями митців. Наприклад, в іншому сувої невідомого митця композицію доповнено гілкою з червоними ягодами лічжи, які асоціювалися у давньому Китаї з багатством, знатністю та довголіттям. Внесення червоних акцентів посилило урочистість колористичного строю усієї картини та посилило її доброзичливий зміст (Іл. 31).

Поступово до композиційної структури новорічних картин стали вводити й такі продукти, як капуста, редиска, водяні каштани, гриби, краби тощо. Зазначені предмети також служили засобом висловлювання надій людей на благополучне життя.

«Новорічні картини» були важливою темою живопису під час свята Весни у палацовій культурі. Вишукані композиції з живих квітів у порцеляновій вазі використовувалися як підношення імператору, або чиновникам і відтак сприймалися як ознака інтелектуальних задоволень та розкоші. Не лише придворні художники та чиновники мали вчасно представити «новорічні картини», а й родичі імператора та його міністри, які добре малювали, часто вітали імператора з Новим роком, даруючи йому картини. Більш того, іноді імператор особисто малював «Картину династії Суй», щоб висловити новорічні благословення своїм родичам, або

заслуженим чиновникам. Наприклад, імператор Сюаньцзун²² написав картину у подарунок чиновнику Яанг Ші-Чи, де показані пишні півонії у бронзовому підвісному кашпо та пухнастий кіт, який з інтересом дивиться до гори та немов приготувався до стрибка (іл. 33). Кіт в китайській культурі користувався любов'ю як селян, так і освічених класів через здатність ловити мишей і, в такий спосіб, зберігати і врожай зернових, і буддистські сутри, і книжки тощо. У зазначеному сенсі він сприймався як оберег. Водночас, слово «кішка» омонімічно пов'язане зі сполученням «вісімдесят років» і відтак уведення його зображення до образно-змістовної структури твору, посилювало сприятливий сенс картини як побажання довгого життя. Півонія, як вже зазначалося, вважається «королевою квітів», символізуючи шляхетність і багатство. Відмітимо й технічну досконалість та художні якості твору. Вочевидь, імператор мав неабиякі навички малювання і вдало передав характер і особливості поведінки домашнього улюбленця, його красивий окрас і помітну доглянутість. Тонким пензлем промальовані найдрібніші деталі: вусики та кігтики кішки, прожилки в листях та пелюстках півонії, зеленуваті плями на поверхні бронзової посудини, які натякають на її поважний вік. Сполучення золотистих, пастельно-білих, зелених, охристих та брунатних фарб утворюють вишукану колористичну гамму.

Згідно зі статистикою, існує понад 20 000 творів каліграфії та живопису, переданих наступним поколінням імператорами та наложницями династії Цін, з яких лише Цяньлуню приписується десятки тисяч творів, Ци Сі – понад 500. Про деякі з них йтиметься докладніше у наступних підрозділах. Наразі відмітимо, що незалежно від того, хто є автором твору – професійний художник, чи аматор – у загальному обсязі зображень, які можна класифікувати як натюрморт, виділяються два основні типи предметних комплексів : «іменні приношення» та «безіменні приношення».

²² Сюаньцзун (1399-1435), відомий також як Сюаньде Чжу Чжанцзи – п'ятий імператор династії Мін, один з найбільш освічених та успішних правителів середньовічного Китаю, був дуже здібним художником і поетом.

Серед перших можна виділити святкові (наприклад, підношення на Новий рік, на Свято середини осені тощо); їх також можна розділити відповідно до ритуалів та звичаїв, (підношення на день народження, весілля тощо). Друга група об'єднує різноманітні предмети, інсталювані без видимого приводу і не пов'язані з ритуальними традиціями чи святами.

Отже, поступово зображення урочисто розташованих квітів та фруктів вийшло за межі релігійних чи суто святкових ритуалів. Різнманітні флористичні композиції, які включали як сезонні рослини, пенцин та екзотичне каміння поступово стало поширеною практикою, про що свідчить і нещодавно знайдені фрески у гробниці часів правління династії Юань²³ (іл. 11-12). На південній стіні змальовано чорні фіранки біля арочного вхідного отвору, з обох боків якого розташовано зображення керамічних горщиків на дерев'яних різьблених підставках. У кожному горщику – квіти різних сезонів. Серед тих, що достатньо чітко візуально визначаються – хризантеми, півонії, лотос, гілка сливи. Разом всі ці рослини означають «світ у всі пори року», тобто вічність. З огляду на те, що гробниці мислилися домівкою для вічності і повторювали організацію хатнього простору у реальному житті, маємо підтвердження поширення практики прикрашання інтер'єрів флористичними композиціями, що і сформувало традицію їх зображення у живописі.

Підношення сезонних квітів з доброзичливим підтекстом стало традицією у Китаї, а їх розглядування, оцінка форми, аромату – елегантним засобом проведення вільного часу. Флористичні композиції користувалися попитом протягом року, звідси й увага до цього мотиву з боку майстрів різних галузей – від садівництва до живопису та декоративно-ужиткового мистецтва. Майстри-флористи приділяли увагу як композиції квітів – балансу розквітлих рослин, бутонів та листя, балансу кольорів та форм, пильно стежили, щоб ваза (або кашпо, горщик) за формою, матеріалом і

²³ Гробниця знаходиться у промисловому парку Люканчжуан, Тун, Чанжі

розписом відповідали настрою і семантиці композиції. Предметом зображення служили як композиції з квітів у вазі, так і рослини, висаджені у ґрунт у спеціальних горщиках чи кашпо.

Захоплення флористичними композиціями призвели до винайдення нового виду пензців – імітації композиції з живих рослин за допомогою дорогоцінних матеріалів – золота, срібла, нефриту, яшми, перлів та іншого дорогоцінного каміння. Цей вид малої скульптури також мав високі художні якості та використовувався в оздобленні інтер'єрів заможних людей (іл.34-37). На півночі, де чотири пори року бувають холодними або спекотними, квіти, плоди та рослини цих схожих на живі квіти композицій, приваблювали яскравістю та мали сприятливе значення завдяки не тільки стійкій доброзичливій символіці квітів та фруктів, а й дорогоцінних матеріалів також. Вони стали невід'ємною частиною придворної культури.

Через високу цінність їх використовували як декор в інтер'єрі або у якості виразу поваги та дарунків. Прикметно, що композиції відтворювали у найдрібніших деталях зразки пензців: так само приділялася увага горщику, його матеріалу та візерункам, сама рослина показувалася з клубнями та камінцями у якості ґрунту, наче вона й насправду жива. Зазвичай такі композиції робили парними, щоб вони могли з обох боків обрамляти певний елемент інтер'єру.

Традиція таких штучних пензців зберігалася протягом усієї доби Цін аж до Синьхайської революції. Їх виготовляли різного розміру, як композиції для підлоги так й мініатюри що прикрашали письмовий стіл чи розташовувалися на поличці шафки у кабінеті. Цілком природно, що невдовзі з'явилися картини, що відбивають ці об'ємні флористичні натюрморти. Зокрема, горизонтальний сувій пензля художника Ван Ченпей демонструє винахідливі взірці цього виду мистецтва. Це вишукані фронтально флористичні композиції у горщиках, де бачимо і карликові деревця, і квіти, що проростають у порцелянових кашпо – високих, низьких, круглих, прямокутних, декорованих орнаментом або сюжетними сценами

(іл.38-39). В одній з композицій використовується навіть морська мушля у якості посудини для рослини.

Слід відзначити також, що новорічні картини та картини-підношення до інших свят не завжди містили вишукані предмети, притаманні елегантним сценам аристократичного повсякдення. У процесі світського осмислення ритуальних композицій і формування натюрморту до його структури увійшли і й такі буденні предмети, як таро, імбир, редис, капуста, гриби, зелений часник, пагони гірського бамбука, водяні каштани, рис, риба та інші звичайні їстівні продукти. Згадані об'єкти встановлюють зв'язок із народним життям і відображають уявлення простої людини про добробут (іл. 32). Оскільки фрукти та овочі, разом з іншими продуктами харчування, є матеріальною основою для виживання, тому їхні зображення виступали метафорою гарного врожаю. Ця явно практична молитва є справжнім вираженням світського менталітету і відображає функціональне прагнення людей молитися про удачу. За часів низької врожайності та нестачі продовольства «гарна погода і достаток їжі та одягу» часто ставали формулою благополуччя. Беручи за приклад таро в цьому типі живопису, Вень Чженьхен, дослідник династії Мін, сказав: «Найкращий спосіб боротьби з бідністю – це таро». У минулому Таро було основною їжею простих людей, щоб наповнити свої шлунки взимку.

На завершення слід відмітити й ритуальні предмети у структурі натюрморту. Серед них особливе місце посідають вже згадувані бронзові вироби. Виготовлені в наборах для оздоблення гробниць китайської еліти, китайські ритуальні бронзові вироби використовувалися для підношення їжі та пиття предкам. Ритуальне приладдя включало чаші, страви, статуї, дзвони та святині. Однак найпоширенішим комплексом був набір із п'яти судин, поставлених на вівтарі. Цей набір, відомий як «посуд п'яти підношень» (угун, 五供), складався з центральної курильниці з двома вазами для квітів з боків та свічниками. Набори з п'яти судин для підношень прикрашали храмові вівтарі, палацові зали та домашні святині; використовувалися на похороні за

часів династій Мін та Цін. Тому цілком природно, ці предмети разом із квітами нерідко фігурують у новорічному натюрморті.

Конфуціанська освіта та шанування старовини спричинили розвиток колекціонування бронзових посудів. Оглядини старого бронзового посуду стали однією з форм елегантного дозвілля в середовищі інтелектуальної еліти (іл. 40-41). Тому вже за часів Сун сформувалася модель натюрморту із зображенням ритуальної бронзи, який отримав назву «Богу Ту» (іл. 42). У таких натюрмортах цінувалося знання старовинних форм і ретельна їх передача. Обидва типи натюрморту будуть розвиватися паралельно протягом наступних століть.

Висновки до розділу

У результаті проведеного аналізу літератури та візуальних матеріалів з'ясовано, що основи натюрморту в давньому Китаї сформувалися у межах релігійних практик, зокрема як підношення квітів Будді, згодом – як новорічні підношення. Встановлено, що значна частина натюрмортів мислилася як «чисті дари». Власне композиції з квітів, що виставлялися на Новий рік позначалися як «новорічні картини». Водночас, «новорічна картина» могла представляти не тільки натюрморт, а й інші жанри – пейзаж, жанрова сцена.

Серед новорічних картин вирізняють картини Суї – ваза з квітами, згодом доповнена овочами, фруктами та різноманітними предметами, термін цінгун застосовується переважно у випадку зображення т. зв. «елегантних предметів».

Термін «цінгун» має два значення: одне відноситься до елегантних підношень, таких як сосна, бамбук, слива, квіти, пахощі та їжа; інше відноситься до стародавнього начиння, пензай та інших предметів для вдячності, таких як підношення для навчання, начиння кабінету тощо. Уявляється важливим і зв'язок картин-привітань з традиційною народною

культурою. Хоча композиційні елементи та народні звичаєві функції цього виду картини будуть дещо скориговані з розвитком суспільства та змінами культурного фону, його теми та композиційні моделі, сформовані як візуальна версія отримання благословення та молитви для щастя, є відносно сталими.

Звичайні об'єкти, які символізують довголіття включають гілки сосни, гілки кипариса, хризантеми, персики, каміння, гриби лінчжи тощо, які призначені для побажання літнім людям тривалого життя та щастя всій родини. Наприклад, хризантема відома як «квітка довголіття» і може «підтримувати організм і продовжувати життя»; сосна і кипарис мають довговічність тисячі років, і їх популярні функції в основному полягають в «уникненні привидів і злих духів» і «змушують людей жити довше»; гриби лінчжи – означають довголіття, а його форма нагадує скіпетр Жюї.

З огляду на широку амплітуду зображень, що могли позначатися переліченими термінами, слід визнати, що жоден з них не дорівнює поняттю натюрморт, китайською – «静物» («цзін у» : тихі речі) і який передбачає саме елементи предметного середовища людини, відібрані та інсталювані з певним змістом.

Огляд розвитку флористичних композицій показав розмаїття форм його втілення: від фресок у гробницях до вертикальних та горизонтальних сувоїв, альбомів, штучних декоративних пенцзін. Аналіз провідних епізодів до розробки «новорічних картин» показав, що провідним елементом в таких композиціях є ваза (кошик, горщик) з квітами. Спочатку такі композиції відзначалися фронтальністю та симетрією, подекуди перевантаженістю, але на часи Мін (при збереженні основного типу композиції) були винайдені нові підходи: зміщення домінанти вбік, вивільнення середини композиційного простору. Усі зображальні елементи вписуються в з-подібну фігуру, що надає композиції внутрішньої динаміки.

У період Мін традиція милування квітами та прикрашання оселі на Новий рік, розвиток інтелектуального життя та форм досугу, спричинили

увагу до якості посуду. В кращих роботах доби підкреслюється фактура предметів.

Новорічний натюрморт став складовою життя палацу та освіченої еліти, їх малювали та дарували одне одному на пам'ять. Звідси й тяжіння до емблематичності натюрморту, його взаємодія з омофонічними зображеннями. Вже за часів Юань та Мін спостерігаються й натюрморти, де квіти у вазі сполучаються із зображенням тварин (кішка, миші), що могло вказувати на рік, який прийшов за китайським 12-річним циклом.

Паралельно аристократичному набув розвиток і натюрморт, доповнений овочами як вираз способу життя простих людей.

Наступним поширеним мотивом став антикварний натюрморт, що отримав назву «Богу Ту». Відмітимо, що на ранньому етапі розвитку він являв собою композицію, складену саме з ритуальних бронзових предметів.

РОЗДІЛ 3. РОЗКВІТ НАТЮРМОРТУ ЗА ЧАСІВ ІМПЕРІЇ ЦІН

3.1. Натюрморт у творчості Джузеппе Кастільйоне, його учнів та послідовників

Активного розвитку натюрморт набуває за часів правління маньчжурської династії імператорів Кансі²⁴, Юньчжен²⁵, Цяньлун²⁶. Імператор Кансі отримав престол у 1662 році, коли йому було лише 8 років. Згодом він здобув незалежність від регентів і зробив ставку на освічену еліту. Він запросив до служби вчених з району дельти річки Янцзи, тобто з південних областей. Задум імператора полягав у перетворенні маньчжурського способу управління державою на конфуціанський, заснований на взірцях династії Мін. Підтримка освіченої еліти формувала й відповідний імідж чужинської династії завойовників серед китайського населення в цілому. Завдяки цьому імператор Кансі зміг залучити на свій бік освічену еліту та китайське населення.

Перша половина правління імператора Кансі була спрямована на стабілізацію імперії: подоланню повстань, встановленню контролю над всіма гілками влади. У другій половині свого правління він зосередив зусилля на економічному процвітанні та патронаті над мистецтвом і культурою. Період його правління став золотою добою економічного та культурного розвитку. Він активно будував культурний імідж правителя, підтримуючи конфуціанців, наближав до себе представників культурної еліти, запрошував до роботи європейських вчених-єзуїтів.

Одним із таких запрошених європейців був італієць Джузеппе Кастільйоне (1688-1766), який прибув у Китай в 1677 році. Діяльність

²⁴ Кансі – тронне ім'я імператора Сюаньє (1654–1722), період правління – 1662–1722 рр.

²⁵ Юньчжен – тронне ім'я імператора Інчжень (1678–1735), період правління – 1722–1735 рр.

²⁶ Цяньлун – тронне ім'я імператора Хунлі (1711–1799), період правління – 1735–1796 рр.

Джузеппе Кастільйоне у Китаї охоплює майже півстоліття. За цей час художник адаптувався у новій країні та розробив унікальний стиль, в якому синтезував європейські зображальні прийоми та китайські. Усі три імператори, яким він служив, високо цінували його. У Кастільйоне були учні та послідовники, його роботи копіювалися ще кілька століть поспіль. Тож розглянемо детальніший внесок у розробку натюрморту цього непересічного художника.

Джузеппе Кастільйоне, відомий у Китаї як Лан Шинін, народився у Мілані 19 липня 1688 року. Він рано почав малювати і, згодом, як зазначає дослідник, став учнем майстра Андреа Поццо²⁷ [108]. У 1709 році художник переїздить до Генуї, де вступає до ордену єзуїтів і продовжує роботу як художник релігійного жанру. Невдовзі він отримує призначення від Ордену до роботи в християнській місії у Китаї. В очікуванні відрядження він кілька років провів у Лісабоні, виконуючи доручення церкви як художник. У 1714 році він відправився у Китай і через рік прибув до Пекіна, де на той час панувала маньчжурська династія Цін. На вимогу імператора Кансі він написав декілька картин і був призначений на службу до емальєрної майстерні.

У 1723 році новий імператор Юнчжен доручив йому намалювати «сто коней» – великий сувій з панорамним краєвидом, який вважається однією з найкращих робіт майстра. Художник працював багато років і замовлений імператором сувій зміг побачити та оцінити у 1735 році лише його нащадок – Цяньлун. Новий імператор був настільки вражений якістю роботи, що надав майстрові титул та посаду головного художника імператорського двору. Відтоді Кастільйоне обіймав цю посаду та працював при дворі під іменем Лан Шинін аж до своєї смерті у 1766 році. За понад 51 рік служби він здобув прихильність та підтримку трьох імператорів Цін – Кансі, Юнчжен і Цяньлун. Його належність до єзуїтського ордену зумовила переважно релігійне спрямування його творчості. Однак, відрядження до Китаю,

²⁷ Андреа Поццо (1642–1709) – італійський живописець, архітектор, теоретик.

вочевидь, сприяло розкриттю інших аспектів таланту митця. Як художник на службі імператорів, він працював у різних жанрах – портреті, пейзажі, розробляв батальні сцени, архітектурні види, малював собак, коней, квіти та антикваріат.

Джузеппе Кастільйоне був не єдиним європейським митцем, хто працював у Китаї, але, без сумніву – одним із найважливіших за своїм впливом на подальший розвиток мистецтва. Його успіх значною мірою був зумовлений не тільки його різнобічною художньою обдарованістю та технічною майстерністю, а й тим, що він був одним з небагатьох західних художників, хто зміг осмислити сутність та художні прийоми китайського живопису, винайти шляхи їх поєднання. Слід зважити й на те, що бездоганність техніки письма Джузеппе Кастільйоне пасувала китайському стилю «гунбі», який, на відміну від другого поширеного у Китаї стилю се-і, гуртувався на реалістичності та високому ступені деталізації предмету, виписуванні найдрібніших деталей. Саме в цьому стилі працювали художники, котрі розписували стіни палаців та особняків імператора та аристократичних родин. Без віртуозного володіння гунбі неможливо було отримати місце на службі в імператора.

Від самого початку служби Джузеппе Кастільйоне уважно вивчав місцевий живопис, спостерігав за роботою художників імператорської академії. Відзначимо, що це не було його власним вибором. Імператор Кансі підозріло ставився до місіонерської діяльності чужоземних місіонерів і запрошував європейців для використання їх знань, обмежуючи їхню релігійну діяльність. Власне європейська техніка олійного живопису з тогочасним різким розподілом світла та тіні, жанрова структура не відповідали китайській художній традиції. Тому імператор Кансі, оцінивши майстерність митця, наказав йому вивчити китайські сюжети, матеріали та техніки. Тож ідея поєднання східної та західної систем належала імператорові.

Художник стикнувся з відмінними від західної традиції мотивами, принципами зображення, смаками. Він шукав шляхи використання власних навичок у прийнятних для місцевої традиції формах. Серед перших кроків – спроби використання композиційних схем, притаманних китайським живописним жанрам та європейських технічних прийомів; спроби пристосувати європейський тип зображення до місцевих носіїв (наприклад, розпис на віялі). Однак, на нашу думку, художнику вдалося за перші два десятиліття знайти більш складні, ніж прийнято сьогодні вважати, принципи інтеграції двох художніх систем. Збережені до сьогодні чотири натюрморти «квіти у вазі» є одним із красномовних прикладів. Розглянемо їх.

Перш, ніж аналізувати обрані натюрморти, відзначимо, що в тогочасній Європі тип натюрморту «квіти у вазі», як і натюрморт в цілому, був одним із поширених явищ у живописі XVII – XVIII століть. Розквіт виробництва, торгівлі, садівництва зумовили появу численних композицій з рідкісними рослинами у дорогоцінних вазах. Їх розмаїття було наслідком активних торгових стосунків з Китаєм і особливо, діяльністю Ост-Індської компанії. З іншого боку, як вже відзначалося у попередньому підрозділі, Китай мав багатовіковий досвід у розробці мотивів, що дорівнюють європейському натюрморту, який сформувався у межах культури підношень. Кастільйоне добре знався на прийомах зображення об'єктів різної складності і об'єктів речового світу в тому числі. Зважаючи на бурхливий розвиток флористичного натюрморту в Європі під впливом контактів з Китаєм, композиція, у структурі якого панівне місце посідає ваза із квітами не була для художника чимось екзотично-новим.

Разом із тим розвиток картин-підношень спирався на досвід жанру «квіти та птахи» і від художника очікувалося бездоганне володіння його прийомами. Крім того, буддизм, разом із місцевими релігійними практиками привніс тяжіння до символізації живопису, прагнення сповіщати усім предметам доброзичливий зміст, і відповідно, розробка такого натюрморту потребувала знання розгалуженої системи символів та асоціацій, пов'язаних

із рослинами, комахами, предметами. Тому цілком зрозуміло, чому найбільш ранні з відомих сьогодні творів майстра у галузі натюрморту написані через вісім років після його приїзду до Китаю. Художник вивчав місцевий живопис, матеріали та техніки, образну структуру. Цьому сприяла робота при імператорському палаці, що уможлиблювало доступ до кращої колекції китайського мистецтва²⁸.

Про ретельне вивчення основи флористичного натюрморту свідчить серія аркушів у жанрі «квіти та птахи», відомі як альбом «Невмирущий цвіт у вічній весні» в колекції Національного палацового музею. У попередніх публікаціях автора це питання розглянуто докладно, тому відмітимо лише, що з 18 аркушів, написаних тушшю та фарбами на шовку між 1723 та 1735 роками, вісім присвячено квітам, вісім – квітам у поєднанні із птахами. Наскільки відповідально майстер ставився до цієї роботи, свідчить його підпис на останньому аркуші: «Благоговійно намальовано вашим слугою, Лан Шиніном (Джузеппе Кастільйоне)». Вочевидь, художник вважав цю роботу репрезентацією винайденого ним новітнього стилю, який інтегрував китайський та європейські прийоми живопису [].

У 1723 році Кастільйоне написав картину-підношення на честь сходження на престол імператора Юнчжена – «Збір доброзичливих знаків» (іл. 43-45), яка стала взірцевою для подальшого розвитку натюрморту. Картина написана фарбами та тушшю на шовку. Композиційно вона відповідає вимогам вертикального сувою: у видовженому прямокутнику симетрично та послідовно відносно центральної осі розташовуються основні зображальні елементи: дерев'яна підставка, дорогоцінна селадонна ваза, букет квітів. Художник обрав підвищену точку огляду, що дозволило йому показати, як квіти немов проростають з вази. У букеті домінують розквітлі лотоси, разом із якими додаткові елементи цієї квіткової композиції – стебла, гілочки, трави, колоски утворюють доброзичливий підтекст. По-перше, композиція будується на подвоєних формах: лотоси двох кольорів, два

²⁸ У попередньому розділі було окреслено цінність та значення імператорської колекції

бутони лотоса на одному стеблі, два рисових колоски, два типи квітів (лотос та гілочка розквітлої сливи). Цифра два у китайській нумерології – число щасливе, воно означає мудрість, а в поєднанні з іншими доброзичливими знаками – подвоєння (примноження) добра. У досліджуваній композиції лотос – моральна чистота, коробочки із зерном лотоса – потомство, рисові колоски – добробут, багатство. Наявність вази у композиції додає значення «правління» через присутність у слові знаку «пінь». Відтак усі складові зазначеного натюрморту утворюють формулу «мудре правління забезпечує силу, розквіт, багатство».

Джузеппе Кастільйоне підписав своє ім'я китайською мовою у спосіб, прийнятий у китайському академічному живописі та включив дату, еквівалентну 1723 року (перший рік правління імператора Юнчжен). Кастільйоне використав білий пігмент, щоб через ілюзію об'ємності та приглушеного блиску глазури надати відчуття матеріальної достовірності. Рослини передані за допомогою вишуканих градієнтів локальних кольорів – стриманих відтінків зеленого, коричневого, блакитного, рожевого. Розглянутий натюрморт став по суті взірцем перекладу китайського сюжету мовою західного мистецтва та удосконаленням моделі натюрморту «квіти у вазі», яку він буде розробляти у своїй подальшій творчості.

Про те, як виглядали подібні натюрморти у виконанні сучасників Кастільйоне, можна уявити за збереженими до сьогодні взірцями композиції «Ваза з лотосами» (іл. 46-47). Вивернута перспектива, наївно трактовані ваза з квітами суттєво поступалися за художнім рівнем італійському майстрові. Розроблена 1723 року Кастільйоне композиція вже три століття поспіль відтворюється у китайському мистецтві і є, без перебільшення, одним із найбільш популярних натюрмортів. У збереженому до сьогодні обсязі живописних творів, що подаються, як твори майстра, є декілька розроблених на основі цієї моделі варіанти. Щоправда, авторство Кастільйоне в багатьох випадках уявляється сумнівним. Частина з них, скоріше є продукцією майстерні, яку він очолював, тобто виконана його учнями, частина – копіями

копій учнів. Беручи за еталон розглянутий натюрморт який підтверджений підписом майстра, імператорською печаткою і провенансом (твір не полишав імператорської колекції і зберігається у музеї-палаці на Тайвані, неможливо не відмітити різницю в пластичній та колористичній трактовці натюрморту. Наприклад, у датованому тим же роком натюрморті винайдена схема, повторена в усіх деталях. Художник змінив лише колір та матеріал вази і, відповідно, усі кольори зробив більш насиченими за тоном (іл. 48): блідо-рожеві у новій композиції поступаються яскраво-рожевим з переходом у червоне, пастельно-зелені – густим трав'янистим та смарагдовим відтінкам; м'який пісочний колір умовного тла набуває золотистого сяння, близького до візантійських мозаїк. Разом із тим, уважний огляд роботи показує стилістику Кастильйоне і саме притаманну йому техніку делікатної передачі фактури предметів. У розглядуваній роботі за допомогою лінзи можна побачити навіть тоненькі тріщинки на кераміці, прожилки на листі тощо. Не притаманний майстрові контраст кольорів, можливо, міг бути зумовленим іншим завданням: зробити копію цього натюрморту для вишивки, де надто світлі та зближені кольори будуть погано зчитуватися у вишивці шовком. Скоріше за все, ще один подібний з невеликими змінами натюрморт із тайванської колекції, також розроблявся з подібною метою: виділені яскраво-рожевим пелюстки втрачають у живописному сенсі, проте суттєво виграють у декоративному (іл. 52).

Відмітимо, що серед численних повторювань як у вигляді копії, так і в живописних інтерпретаціях (іл. 49-51; 54-55), протягом наступних трьох століть китайськими митцями перевага надається першій версії, що тяжіє до більш вишуканої колористики, побудованої на зближених, тонко нюансованих відтінках блідо-рожевих та блідо-зелених кольорів.

Сьогодні в музеях, галереях, приватних колекціях та аукціонах можна побачити кілька десятків копій та інспірацій цієї моделі. До розгляду ми залучаємо лише ті повторення, які підтвержені як роботи учнів, або мають правдиве датування як пізньої копії. У даному випадку ми простежуємо

популярність цієї моделі та її інтерпретації. Так, наприклад, пізньоцінський майстер на свій розсуд змодельював порцелянову вазу, якій надав виразного блакитного кольору, тінь на селадоновій вазі перемістив на інший бік (іл.53). Можна припустити, що виконавець цієї версії натюрморту студіював саме європейський живопис, тому він вільно, з розумінням принципу розподілу світла та тіні, моделює форму. Не менш репрезентативними є роботи інших художників 19 століття Мяо Цзяхуей²⁹ (іл. 49), або сучасного митця Ю Цзигао³⁰ (іл. 51).

У наступній композиції, розробленій майстром та повтореній його учнем (іл. 52-53) символічне подвоєння усіх елементів композиції знаходить ще більш послідовне втілення: розквітлих лотосів також лише два і відтак натюрморт в цілому стає більш стриманим, виваженим, лаконічним, що дає можливість краще розглянути дрібні деталі.

Відмітимо й особливе значення колосків, що присутні у структурі обох композицій. Зважаючи на те, що Джузеппе Кастільйоне був художником, чие формування відбувалося у межах західної, християнської культури, і де колосок у букеті квітів трактувався не лише як елемент землеробської культури. Згідно мистецтвознавчим дослідженням, присутність колоска у пишному букеті³¹ сприймалася європейським суспільством XVII – XVIII століть як метафора жертви Христа та його воскресіння. Однак, саме призначення цієї роботи – як підношення імператорові, передбачало складання композиції згідно китайській символіці. Як і в голландському натюрморті, усі елементи композиції мали бути упізнаваними і, в той же час,

²⁹ Мяо Цзяхуей (1842-1918) – жінка-художниця, придворна живописець імператриці Ци Сі

³⁰ Ю Цзигао (нар.1932), родом з Туншаня, Цзянсу. Закінчив художній факультет Нанкінського університету у 1951 р. та художній факультет Нанкінського педагогічного університету у 1955 р. У 1957 р. був переведений до Академії традиційного китайського живопису Цзянсу. На даний час - віце-президент Академії традиційного китайського живопису провінції Цзянсу, віце-голова Асоціації художників провінції Цзянсу, член комітету Науково-дослідного інституту китайського живопису, віце-президент Товариства китайського ретельного живопису.

³¹ Наприклад, натюрморт голландського живописця Якоба ван Вальскапеля (1644-1727)

«Квіти у склянній вазі»

складати змістовну цілісність, у випадку китайської культури – використовуючи буденні форми, піднятися над буденністю. Отже й образно-змістовна структура цього твору визначається, насамперед тим, що врожай був важливою складовою благополучного правління. Саме тому в садах китайських імператорів (і так само в сусідніх з Китаєм країнах) рисове колосся було невід’ємною складовою ландшафту. Відтак той пучечок колосся, що змалював митець, перед тим, як йому опинитися у вазі, скоріше за все, ріс у старому літньому палаці. Кастильйоне не випадково вводить цю рослину до композиції, адже зерно в сосуді використовувалося як підношення імператорові.

Зображення міцного колосся у вазі є відсилкою до традиції святкових приношень: ваза вважалася символом материнського лона, тому наповнену зерном вазу ставили у весільний паланкін нареченої, що, означало побажання багатства та потомства. У буддизмі ваза асоціювалася із тілом людини, тож у храмах виставлялися вази з квітами у якості вотивних дарів. Таким чином, розроблений Кастильйоне тип натюрморту «квіти у вазі», не поступаючись достовірністю у передачі матеріальних властивостей предметів, мав і підкреслено емблематичний характер.

Сьогодні відомі й натюрморти майстра, які не мають чіткої прив’язки до свята та вирізняються більш лаконічною структурою, як-от «Півонії у вазі» (іл.56). Безумовно, і ваза, і розквітлі півонії мають доброзичливий підтекст, але лише в самому загальному сенсі, оскільки натюрморт принципово не міг складатися із предметів із негативною символікою. Тут привертають увагу як ретельно виписані пелюстки півоній, так і порцелянова ваза і блакитним розписом. Слід відзначити також, що у всіх натюрмортах вази передаються із особливою уважністю. Це переважно старовинні форми, що вироблялися у періоди Мін і Сун. Як добре відомо, маньчжурська династія і, особливо імператор Юнчжен, для якого працював художник, підтримували наслідування старовині у порцеляні, утворюючи у такий спосіб у свої підданих відчуття зв’язку із традицією і, відповідно, легітимності своєї

влади. Культ старовини простежується й у передачі кракелюрів на тулові вази, або патини, «відмітин часу».

Якщо розглянуті ранні натюрморти Кастільйоне репрезентують вази з квітами на абстрактному тлі, то більш пізній його твір «У Жуй Ту» завдяки використанню прийомів перспективи – постанова предметів, розташування їх відносно одне одного, моделюють просторові відносини, що наближає зображені предмети до європейських практики (іл. 57-62). Однак, на відміну від західного натюрморту, де конкретизується середовище, в якому експоновано предмети, тут простір інтерпретується у дусі традиційного живопису: плановість у розташуванні предметів та обрані ракурси дають поштовх для уяви, яка домальовує контекст.

Натюрморт складається з селадонової вази, у якій розташовані листя рогози, квіти гранату та мальви; поруч із вазою на передньому плані – таця із урочисто розкладеними вишнею та сливами (іл. 60); трохи вглибину – купка рисових коржиків у бамбуковому листі (61). Усі перелічені зображення вказують на Дуань-У (Свято човнів-драконів), коли прийнято прикрашати будинки та помешкання квітами гранату, цілющими травами – рогозою та полинню, пригощати спеціальними рисовими коржиками-цзунци, фруктами.

Композиційно натюрморт вписується у трикутник, що врівноважує усі елементи картини та створює відчуття стабільності. У живописному сенсі твір вирізняється вишуканими сполученнями кольорів, світлотіньовим моделюванням форм з використанням світла, що падає трохи зверху на вазу, підкреслюючи виблисками її горловину та опукле тулово – прийом, відсутній у китайському живописі (іл.62). Що стосується рослин, Кастільйоне чудово відтворив градаційні ділянки кольору, щоб виразити тривимірність і затінення за допомогою єдиного джерела світла. Загалом колір надзвичайно вишуканий, завдяки чому мотиви виглядають так, ніби випромінюють яскравість. Картина є майстерним прикладом того, як Кастільйоне перекладав китайський сюжет, використовуючи західні методи.

«Західна рослина, що визначає час» – інша версія флористичного натюрморту (іл.64). Художник відображає реалії життя імператорського палацу, де цінували рідкісні рослини, дбайливо доглядали та висаджували у саду в розкішних кашпо, які виділяли її серед інших квітів. Передісторія цього натюрморту міститься в написаній імператором поемі під назвою «Шість віршів про рослину-відповідач часу» з вісімнадцятого року правління імператора Цяньлуна (1753 р.), у якій пояснюється, як західні місіонери представили її як подарунок і висадили в садах палацу.

Рослина, зображена у композиції, спочатку походила з тропіків Америки. З волосками та колючими стеблами, вона цвіте влітку та восени круглими рожевими суцвіттями. Її листочки чутливі, і лише легкий дотик змусить їх згорнутися та втягнутися. Вочевидь, Імператор Цяньлун був вражений такими властивостями рослини і наказав Джузеппе Кастільйоне зафіксувати її у живописному сувої.

Кастільйоне показує рослину в горщику на дерев'яній підставці на порожньому тлі, що надає усьому зображенню схожості із посібником з натурними ілюстраціями. Велике порцелянове кашпо має візерунок блакитного кольору під глазур'ю, а дерев'яна підставка внизу має загнуті всередину ніжки. Відтінки порцеляни та дерева відрізняються за блиском, щоб надати їм об'ємний ефект. Зазначимо, що на півдні Китаю й сьогодні можна бачити у міських садах рослини, висаджені у такі кашпо.

Узагальнюючи спостереження щодо художнього методу Кастільйоне відзначимо наступне. Художник продовжує розробку симетричної, фронтально орієнтованої композиції натюрморту «квіти у вазі». На відміну від його китайських колег, він розташовує у вазі не зламану гілку, доповнену квіткою на довгому стеблі, а формує саме букет, складаючи рослини у пишну і знов таки симетричну відносно центральної осі композицію (так саме, як це робили його колеги – майстри флористичного натюрморту в Європі). Графічна та пластична виразність кожної рослини, аранжування пишних розкритих квітів та бутонів, великого листя та малого, великих соковитих

кольорових плям та тоненьких стручків колосся, візуально полегшують та урізноманітнюють композицію, надаючи їй внутрішньої динаміки.

Прикметно використання світла та тіні. Як добре відомо є два типи тіні: власна тінь предмету та тінь, що падає від самого предмету на площину. Перше дозволяє змоделювати об'єм предмету, друге – створити ілюзію розташування у просторі. Кастільйоне використовує тінь лише для моделювання форми, у той час як оточення предмету не має типових для європейського натюрморту просторових координат з чітким виділенням горизонтальної та вертикальної площини, деталізації першого плану, постановочності, ознак присутності людини через прим'яту серветку, або розкриту кришечку годинника тощо і, головне, відсутня тінь від предмету на площині. Предмет перебуває в умовному просторі, він самодостатній і в такий спосіб, через сполучення ретельної передачі матеріальності та пластики предмету з умовним оточенням, перебуває на межі реалізму та символізму. Разом з тим, у трактовці простору присутні ненав'язливі ознаки глибини за рахунок побудови предметів та їх розташування (ближче – далі).

Відродження при Цяньлуні порцелянового виробництва та культ порцелянових ваз, призвів до насичення матеріального середовища виробами (підтвердження можемо бачити у музейних колекціях світу і, зокрема, у колекції Музею образотворчого мистецтва імені Богдана та Варвари Ханенків). Відповідно цілком природно, що в натюрмортах Кастільйоне та його учнів помітне прагнення точного відтворення тих чи інших типів фарфорових посудів. У зазначеному сенсі варто порівняти сосуди у натюрмортах із квітами Кастільйоне та вази з колекції Музею Ханенко, що їх наводить у своїй дисертації українська мистецтвознавиця О. Новікова [27]. Зокрема, помітне прагнення художника передати вазу якомога достовірно (іл. 69).

Пензлю Кастільйоне належить і альбом із зображеннями порцелянів з імператорської колекції. Кожна річ представлена в умовно просторі, крупним планом, майже «портретно». Завдання цієї серії цілком очевидне –

зафіксувати цінні взірці порцеляни, ретельно відтворивши форми та розпис (іл. 64-68).

Художник опанував китайський досвід, успішно працював у різних жанрах і розробив декілька композиційних схем натюрморту квітів у вазі, які з незначними відмінностями повторював сам та повторювали його учні і послідовники. Детальному висвітленню спадщини Кастільйоне у галузі натюрморту присвячена окрема розвідка авторки цієї дисертації [47, 48].

Попри твердження деяких вчених, що натюрморти Джузеппе Кастільйоне не справили впливу на подальший розвиток китайського академічного живопису, зазначимо, що вже у період правління імператора Юнчжен, згідно його наказу, Кастільйоне навчав техніці європейського олійного живопису китайських придворних художників. Йому також було доручено навчати і європейських місіонерів. Тож не впливати на розвиток живопису у Китаї при своїй творчій та педагогічній діяльності протягом майже 50 років праці (і за даними фахівців – вельми інтенсивній³²), Кастільйоне не міг. Вже серед його сучасників знаходимо твори, що свідчать про наслідування як композиціям, так і стилістиці майстра і, зокрема, натюрморти «квіти у вазі». Цьому сприяла сама організація творчого процесу у майстернях та принципів навчання, де копіювання мало не тільки комерційний, а й перш за все, дидактичний сенс. Сама ситуація сумісної праці, що об'єднувала придворних художників, суттєво позначалася на технологічному обміні та передачі зображальних мотивів. Художники та ремісники різного вишколу знайомилися з роботами та прийомами колег, внаслідок чого їх твори демонструють ознаки взаємного натхнення.

Серед картин, інспірованих творчістю Кастільйоне, відмітимо твір його сучасника (за припущеннями деяких дослідників – учня), Чжана Вейбана³³. Це «новорічна картина», яку художник будує на співставленні вази зі

³² Щодня Кастільйоне працював від 7 ранку до 5 вечора у майстернях імператора, як виконавець, організатор роботи майстерні та викладач.

³³ Чжан Вейбан (1745–1761) – придворний художник при імператорі Цяньлуні

зрізаними трояндами та пенцин, розташованому на підносі позаду вази (іл.). Пенцин являє собою мініатюрний краєвид, що складається зі скелі, сформованої камінням, широколистих рослин та грибів лінчжи. Хоча композиція твору не відзначається гармонійністю та ясністю Кастільйоне, проте світлотіньове моделювання кожного зображального елементу твору відповідає стилістиці італійського майстра: позбавлені тіні, що падає, предмети та особливо ваза демонструють тонкі переходи тіні у світло, набуваючи матеріальності та фактурної виразності.

Слід також зважити й на практику безпосереднього копіювання схвалених імператором творів як композиційно, так і пластично (іл.53). Наприклад, твір «Квіти», що підписаний як робота Ай Цимен – ще одного європейського художника-місіонера – відтворює натюрморт Кастільйоне «Збір доброзичливих знаків». З огляду на занижений рівень техніки, певну кривизну овалів і їх перспективному скороченні, навіть незграбність, можна припустити, що це скоріше копія роботи Ай Цимен. На це вказує вибір та компоновка квітів (ті самі два рожевих лотоси (один напіврозквітлий, інший розкрив свої пелюстки повністю; тотожна комбінація великого та маленького листя), і той самий тип вази, що покоїться на такій саме різьбленій дерев'яній підставці. Відмінності у двох натюрмортах спостерігаються у використанні більш насичених за тоном кольорів: там де в оригіналі біле з блідо-рожевим відтінком, або ледь блакитною тінню – в копії виразно рожеве та насичено сіро-блакитне. Прикметна й різниця у світлотіньовому моделюванні: рельєфні кільця на вазі у трактовці Ай Цимен чітко окреслені по всій окружності, незалежно від переходу тіні в напівтінь. Те саме стосується й «великої тіні», що за інтенсивністю є однаковою як на верхній частині опуклої поверхні вази, так і на нижній. Вочевидь, принцип розташування світла та тіні на поверхні предмету на той час ще не були достатньо осмислені китайськими майстрами.

Присутність квітів в інтелектуальному житті Китаю, величезний корпус поетичних творів, що оспівують квіти, як вже відзначалося у

попередньому підрозділі, зробили їх показником освіченості та вишуканого смаку. Тож подальший розвиток натюрморту цілком логічно відбувався за рахунок залучення інших предметів-маркерів інтелектуального життя, де завжди є місце для естетичного споглядання. Одним із таких прикладів є натюрморт, що належить пензлю Цзоу Ігуй, де зображено пишні хризантеми на високих стеблах, чайничок з ісінської глини та дві піали, поставлені одна в одну (іл. 75). Зрізана гілка хризантеми, що замикає перший план, свідчить про те, що невидимий господар готується до частування дорогого гостя чаєм, що передбачало прикрашання кімнати сезонною рослиною та приготування відповідного посуду. Мистецтво приготування чаю від часів Лу Юй вважалося у Китаї ознакою вченості.

Поміж збережених до сьогодні творів цієї доби, спостерігається й більш складна версія цього мотиву, яка включає зображення крупного вазону з рослиною та вазою з квітами, розташованою на спеціальній підставці. Завдяки дворівневому розташуванню зображень уся композиція набуває більш виразної ритміки і водночас такий прийом дозволяє показати кожен предмет, не затуляючи інший. Одним із найбільш яскравих варіантів такого типу натюрморту служить серія з чотирьох композицій, розроблена Джузеппе Кастільйоне та його талановитим учнем і послідовником Цзоу Ігуй (іл.71-74). Зображені предмети відтворені з максимальною достовірністю, і, водночас, завдяки яскравим, покритим щільно блакитною фарбою фонам, деталізовано промальованим візерункам та сценкам, що прикрашають порцелянові вази, контрастним кольорам, утворюють підкреслено декоративний ефект. Поєднання в композиційному просторі обох моделей натюрморту з квітами – рослина в горщечку та букет у вазі, дозволяє ускладнити ритмічну структуру твору, зіставляючи різні з а висотою, формою, об'ємами предмети. Зазначені якості зумовили використання цих натюрмортів у якості декорування розкладної ширми.

Кастільйоне впливав не тільки на учнів чи колег з близького оточення. Копії його творів, зроблені як ним, так і іншими митцями, поширювалися

серед аристократії, ними захоплювалися, їм наслідували. Серед таких митців – Чень Шу³⁴ – одна з відомих жінок-художниць. У свої картині «Красива композиція до Нового року» (іл. 76), вона поєднує елементи західної та східної художніх систем: сполучення умовного вільного простору, глибина та просторові координати якого розпізнаються через розміщення предметів за принципом плановості та використання верхньої точки зору на предмет, що візуально «ставить «його на площині. Прикметно, що у зазначеній композиції в одному об'єкті сполучаються два мотиви – квіти у вазі та квіти у горщику. Усі елементи композиції ретельно прописані. Авторці вдалося реалістично передати відблиски та рельєфний візерунок глазурованого горщика, соковитість фруктів, ніжність пелюсток квітів. Водночас всі складові твору згармонізовані не тільки за масою, формами, кольорами, а й семантично. Рослини у горщику символізують чотири пори року, розташовані поруч цибулька лілеї, хурма, яблуко, оливки у поєднанні із зображенням лінчжи (як зазначалося вище – замітник жюї) утворюють візуальне повідомлення – «100 речей, усе, що бажаєш».

У творах сучасників та наступників Джузеппе Кастільйоне простежуються закладені художником принципи розробки натюрморту «квіти у вазі», де емблематичність, декоративізм невимушено сполучаються із реалістичною трактовкою форм. Зрештою натюрморт «квіти у вазі» набув поширення на різних носіях (порцеляні, ширмах та ін.) і, відтак, через експортовані предмети сформував у країнах Заходу стійкі асоціації з Китаєм. Уявляється не випадковим, що серед розписів т. зв. «Японського кабінету» у садибі в українських Самчиках провідне місце посідають зображення квітів у вазонах, які дослідниця слушно атрибутувала як китайські мотиви [118].

³⁴ Чень Шу (1660–1736) – мисткиня доби Цін; відома своїми пейзажами та зображенням «квітів і птахів»

3. 2. Від «скарбів кабінету вченого» до антикварного натюрморту

Формування тематичних комплексів у натюрморті як самостійному жанрі, значною мірою відбиває як образ життя, так і предметний ряд, який його уособлює. Тому, перш за все, окреслимо, що саме впливало на сприйняття речей і які вироби були наявні в предметно-просторовому середовищі людини, що в них цінувалося і що мало значення.

Слід відмітити, що у традиційному Китаї матеріальне оточення пересічної людини з точки зору комфорту, було не надто вибагливим, однак тяжіння до краси та одноманітність житлових приміщень спонукали до винаходу засобів прикрасити середовище проживання, навчили бачити та цінувати красу, ремісницьку віртуозність. До предметів, які зачаровували зір і надавали простір фантазії, належав, у першу чергу, посуд, особливо той, що призначався для чаю або квітів. Пов'язані зі шляхетним дозвіллям чайники, чашки, вази обов'язково мали вишуканий вигляд. Їхні форми та декор удосконалювалися протягом століть, тому вони неминуче ставали не лише предметами користування, а ще й нерідко відігравали роль окраси інтер'єру.

Важливим комплексом предметів слід назвати й речі кабінету вченого: туш, тушечниця, стійка з пензликами. Таке особливе ставлення до робочих, за суттю, інструментів, пояснюється, перш за все, усвідомленням цінності освіти. Власне, й назва комплексу виділяє людину освічену та її інтелектуальні заняття серед інших верств населення та іншої діяльності. Як слушно зауважує дослідниця, це своєрідний культ каліграфії, яка мислилася не лише одним із вмінь, а й одним із вищих мистецтв та, водночас, гідності та моральних чеснот [33]. Звідси й шанування інструментів каліграфії, що набуло вираження в предметному комплексі, відомому як «чотири скарби вченого», до якого входили вже згадані туш, пензель, тушечниця та папір.

Культ каліграфії та інструментів каліграфа поширився у всіх країнах, які мали культурні зв'язки із Китаєм, насамперед у Кореї та Японії. З ним пов'язані й інші «дрібнички», що прикрашали письмовий стіл і надихали інтелектуалів: вирізані з дорогоцінних матеріалів мініатюрні скульптурки,

порцелянові флакони для води для розбавлення туші, печатки тощо. Урочисто розташовані на столі та спеціальних відкритих шафках (*дуобаоге*), вони свідчили не тільки про багатство й соціальний статус свого володаря, а й про його освіченість та витончений смак. Тому в розмаїтому образотворчому матеріалі зображення вишуканих «дрібничок» включаються до образно-змістовної структури живописних творів. Тривалий час зображення таких предметів часто були складовою картин у таких жанрово-тематичних комплексах, як портрет та зображення людей. Поява в портреті приладдя для письма чітко свідчить про те, що зображувана персона належить до інтелектуальної еліти.

Згодом зображення «чотирьох скарбів» стало образотворчою формулою композиції портретів аристократів, для яких освіта стала не лише нормою, а й необхідною умовою в кар'єрному підвищенні. Розвиток системи державних іспитів упроваджував і закріплював традицію призначень на державні посади вчених-конфуціанців. Система іспитів також слугувала для підтримки культурної єдності і консенсусу щодо основних цінностей. Оскільки вченість стала запорукою соціального підвищення, то формули, що її символізують, поповнили комплекс доброзичливих побажань, наприклад: «зичимо, аби ваш син склав державний іспит». Візуальним вираженням такого побажання стали новорічні листівки, т. зв. няньхуа, де, з-поміж інших символів благополуччя, помічаємо й зображення писемного приладдя з відповідним підписом.

Освіта у межах конфуціанського вчення була й невід'ємною складовою правильного управління державою, тож не випадково китайські імператори показувалися не лише на троні, а й у кабінеті, з розташованим на столі письмовим приладдям. Такий тип портрету здобув поширення за часів династії Цін, представникам якої було політично доречним демонструвати свій інтелектуальний імідж. Від часів імператора Кансі, представленого безпосередньо у кабінеті з книжкою в руках (іл. 77), іконографія синів Неба суттєво доповнюється типом імператора-вченого. Його онук – Цянлун

постає вже навіть не у імператорському вбранні, а як вчений ханьського періоду, у мить творчого натхнення з приладдям для каліграфії та пензлем у руці (іл. 78).

У збереженій до сьогодні вишивці XVIII ст. використано модель натюрморту «квіти у вазі», доповнену предметами з кабінету вченого (іл. 80-82). Квіти розпускаються у синьо-білій вазі; шестикутний горщик для пензлів містить сувій, мухобійку, дві щітки, складне віяло і скіпетр жуйї. Розташовані на передньому плані чорнильний камінь і підставка для пензля у формі гори, немов чекають на повернення майстра. На цьому красивому панно квіти вишиті дрібними перлами, а не білими нитками. Зазвичай, у подібних текстильних мотивах були живописні першоджерела і, в зазначеному сенсі, згаданий вірець відбиває паралельне існування комплексу «4 скарбів вченого» як окремої самостійної моделі натюрморту.

Висока соціальна оцінка освіти, яка стала важливою частиною життя привілейованих класів, забезпечила не тільки актуальність комплексу «чотирьох скарбів вченого», а й його варіантів: «чотири шляхетних мистецтва» (музика, шахи, каліграфія і живопис) та ширшого переліку «вишуканих речей» – т. зв. «100 старожитностей».

Останній комплекс сформувався до XVIII ст. і, за суттю, став візуалізацією сталої на той момент традиції – колекціонувати майстерно вироблені та рідкісні предмети. Особливе місце серед них посідають старовинні вази (порцеляна, розписана рослинними та сюжетними мотивами). Вази приваблювали не тільки якістю порцелянового черепка й красою декору. Повільне розглядання зображених сюжетів тренувало естетичних смак, збуджувало уяву, надавало відпочинок між заняттями. Залучення таких ваз до композиційної структури твору дозволяло не лише наситити композицію зображальними елементами, урізноманітнити його структуру, а й відбивало смаки верхівки суспільства та пропагувало конфуціанські чесноти, фігуруючи як образотворча метафора конфуціанського вшанування старовини.

Урочисто обставлений рідкісними предметами кабінет стає не лише складовою портрету (іл. 83-84), а й сюжетом розпису порцелянового блюда з колекції Музею образотворчого мистецтва імені Богдана та Варвари Ханенків. На сторінках каталогу колекції [23, с. 136-138] показано порцелянову тарелю т.зв. «рожевої родини», де цінський майстер змалював панянку у шовкових сукнях, яка тихо веде бесіду з маленьким хлопчиком у кабінеті. За її спиною з високого порцелянового вазону виглядають живописні сувої, дорогоцінний жюїї, прикрашений смарагдом, пір'я павича. Біля ніг жінки – ще один порцеляновий посуд з вишуканим візерунком, на столі розташована бронзова курилниця, завершує композицію висока порцелянова ваза з квітами дзвоників.

Розквіт порцелянового виробництва в Китаї в XVII – XVIII ст. та його експорт у країни Заходу, зумовили розмаїття форм, зображальних мотивів, кольорів. Вироби різної стилістики поповнюють колекції, що приводить до їх активного «портретування». Так, наприклад, імператор Юнчжен, володів двадцяти метровим сувоем під назвою «Гуван ту» («Сувій старожитностей», 1728), на якому зображено близько двохсот п'ятдесяти предметів з імператорської колекції (іл. 85). Кожен предмет подано ізольовано, напрочуд реалістично. Захоплення колекціонуванням зумовило й розвиток приладів для зберігання та експонування творів (іл. 86)

Крім того, до сьогодні зберіглося багато зображень різноманітних предметів із порцеляни, поданих крупним планом. Такі композиції вирізняються відсутністю будь-якої прив'язки до сюжету або натяку на простір. Помітно, що митці намагалися якомога точніше передати форми та подробиці розпису, і це може пояснюватися й прагненням відтворити красу виробу, і, водночас, пропедевтичною метою. У попередньому підрозділі ми розглядали такі твори Кастільйоне. Подібні картини могли використовуватися художниками як взірці для розпису.

Власне сам зображальний мотив колекції не мав чіткого переліку речей, як й не передбачалася відповідність у кількісному складі

зображуваних предметів. Утім порцеляновий посуд став прикметою мотиву «Ста старожитностей». Зазвичай, зображення порцелянової вази слугує композиційним центром, навколо якого розташовуються інші предмети колекції – мініатюрна кабінетна пластика, чайні чашки, курильниці, музичні інструменти тощо.

Зазначений комплекс простежується як у станковому живописі, так і в декоративно-ужитковому. Так, наприклад, яскраві зображення колекції коштовностей прикрашали текстильні (95-98, 101-103) та порцелянові вироби (іл. 87-88), використовувалися в декоруванні панелей ширми (іл.99-100). Зокрема, на збереженому до сьогодні шовковому підзорі (іл. 101), що призначався для передньої частини великого столу, зображено різноманітні цінні предмети: бронзові вироби, особливо висока церемоніальна посудина для вина (гу), розташована в центрі композиції. У нижній частині також виділяються квадратна чотиринога церемоніальна посудина для їжі (фанг-дін), ліворуч, у просторі композиції ритмічно розташовані різні типи кераміки. Особливо слід відмітити вазу з потрісканою глазур'ю, що підкреслює антикварний характер предметів. Суттєво доповнює концепцію натюрморту рідкостей різьблена з рогу носорога чаша.

Серед ваз особливе місце у XVIII столітті посіли судини, що імітують обгортання тонкою тканиною – натяк на східноазійську практику упаковки подарунків. Розписи, що імітують обгорнення тканиною (т. зв. баофу) також були виявлені на лакових предметах того періоду (іл. 90).

Така популярність забезпечувалася його сприйняттям як універсального мотиву, доречного в різноманітних видах мистецьких творів через яскравість, декоративність, видовищність його компонентів та доброзичливий зміст. Наприклад, зображення книг, підставок з пензлями, тушечниці, шахів сприймалися як символи навчання, однією з чотирьох ознак вченого. Різьблені корали символізували довголіття та успішну кар'єру (зазвичай чиновники 2-го рангу носили капелюшок «Кораловий гудзик»); пір'я павича – офіційне звання; парасолька – повагу, чистоту, гідність та

високе звання; квіти – красу та гармонію, металеві монети – багатство, чайник – спокій. До ознак ритуальної благочинності та поклоніння предкам належали зображення барабану, курильниці для пахощів, винної чаші. Протиетичні настанови нагадували зображення триноги (синовня шанобливість), люття (приборкання хтивості), ще один музичний інструмент — піпа (розум, чистота та вірність), пальмовий лист (самоосвіта), меч (мудрість, перемога над злом, надлюдська сила).

Загальними символами побажання добра прийнято вважати дзеркало (зцілює тих, хто збожеволів, побачивши демона чи духа), чаша з рогу носорога (щастя), скіпетр (символ Будди, магичні сили, процвітання). Останній символ у поєднанні з «4 скарбами вченого» символізував побажання успішного іспиту. Панівна в композиціях ваза Пінг відігравала роль художньо-змістовного центру і наближалася за значенням до зображення світового дерева. Вона й символізувала світ, адже слово «ваза» китайською мовою надзвичайно схоже на слово «світ». Ваза, зображена з великою різноманітністю рослин та квітів, надає широке поле для доброзичливих тлумачень, і предмети, що її оточують, – розвивають тему життєдайних сил та радощів буття.

Прагнення імператора Цяньлун підкреслювати культурний зв'язок з китайською традицією, що мало легітимізувати іноземну династію у якості імператорів Піднебесної імперії, призвело до сплеску колекціонування, яке й до того мало міцні традиції у Китаї, а тепер набуло майже промислових масштабів. У цей період імператорська колекція зросла у кілька разів. За наказом імператора старовинні твори розшукувалися по всій країні, а ті з них, що були відмічені імператором – копіювалися. Тому разом із колекціонуванням відбувається підйом копіювання. Згідно естетично-ідеологічній програмі Цяньлун – мистецтво розквітає через копіювання старих взірців і наслідування стилям минулого, що мало свідчити про повагу імператором китайської старовини.

Власне й запрошення імператором європейських митців лише на перший погляд протирічило його китаєцентричній позиції. Для Цяньлуна, який не відділяв політику від мистецтва, мистецькі твори унаочнювали розквіт Піднебесної імперії, яка саме при його правлінні безпрецедентно поширилася на нові території і, відповідно, до її складу увійшли нові етноси. Цяньлун презентував себе імператором як ханьців, так і маньчжурів, тибетців тощо [114.]. В імперській картині світу він мислився батьком усіх народів, і західних – у тому числі. Активне залучення Цяньлуном європейських художників мало демонструвати велич імперії, а їхні художні навички – прославляти та унаочнювати пишність цінської династії.

Таким чином, колекціонування старожитностей стало додатковим засобом формування урочистої вишуканої композиції – квіти у поєднанні з антикваріатом, фруктами, овочами. Серед предметів колекціонування особливе місце посідають антикварні бронзові вазы. Здатність бронзи через окислення набувати певних живописних характеристик і, що особливо важливо, унаочнювати ідею старіння, прожитих предметом століть, зробило її одним із улюблених предметів не тільки для збирачів старожитностей, а й для митців. Крім того, якщо на ранньому етапі розвитку антикварного натюрморту композиція складалася переважно з ритуальної бронзи, то тепер художники включали й інші, не старовинні, але рідкісні предмети, що відзначалися особливими мистецькими якостями. Так, наприклад, живописець Гу Куан³⁵ у своїх натюрмортах зазвичай використовує небагато предметів, проте подає крупним планом вазу та ретельно виписує відтінки окислення та іржі (іл. 104). Бронзовий посуд контрастує з розташованими поруч кришталевою вазою та керамічним горщиком. Фактури усіх трьох предметів подано напрочуд реалістично. Його сосуди, розташовані в умовному просторі, загадково мерехтять яскраво-блакитними та рудавими плямами.

³⁵ Гу Куан

Як відомо, Цяньлун не лише зібрав потужну колекцію, а й щодня проводив не менше години у залі Саньсі, або в іншому місці за заняттями каліграфією, живописом, або розглядаючи антикваріат. Оцінювання творів мистецтва у китайській традиції має важливе значення і імператор відмічав взірці, які йому подобалися, кількома печатками. Якщо він бачив гарний посуд, він писав вірш, який схвалював красу предмету. Як відзначають фахівці, серед його схвальних текстів є й такі рядки: «Дивлячись ще раз, я все ще думаю, що це дійсно добре», до яких він додавав ще декілька печаток. Вміння насолоджуватися творами мистецтва зафіксовано його численними печатками на улюблених творах (іл. 79).

Відзначимо також, що Цяньлун прагнув увійти в історію як інтелектуал та покровитель мистецтва. Серед розмаїття портретів імператора певна частина зображує його як каліграфа та знавця антикваріату. В одному з портретів він представлений у мить творчого натхнення з пензлем в руці; в іншому – не тільки як вчений, а й людина з вишуканим смаком, який демонструє повагу до старовини: за письмовим столом, у ханьському вбранні, з пензлем в руці. Однак найбільш репрезентативним виявляється його портрет у кімнаті, сповненій дорогоцінними предметами, відомий під назвою «Хунлі – одна або дві картинки». Прикметно, що існує декілька варіантів цього портрету: вочевидь композиція дуже подобалася імператорові. Розглянемо один із них (іл. 109-114).

У досліджуваній композиції Цяньлуна зображено на дивані: імператор спостерігає вишукані предмети, що заповнюють кімнату. Так, на прямокутному столі праворуч представлений посуд, який, вочевидь, використовував Цяньлун: чаша для питної води, чорнильний камінь і умивальник. Ліворуч від імператора зображено хлопчика за високим столиком, який дістає з шухлядки дорогоцінну синьо-білу тибетську вазу. На столі вже розташований посуд для приготування чаю, а на нижніх полицях – охайно складені книжки. Позаду на двоярусному столі також декілька антикварних предметів. Більшість предметів, зображених на картині, можна

знайти у реальній колекції Цяньлуна, що зберігається у Музеї-Палаці в Тайбей. Про особливий статус зображених речей свідчать розмаїті підставки, для кожної речі своя, з оригінальним візерунком.

У правій частині картини царює круглий стіл (іл. 112). Відомо, що подібні столи використовувалися за часів династій Сун та Юань лише у нічних ресторанах та кухнях. З ініціативи батька Цяньлуна дизайн цього столу було трохи змінено: він набув форми квітки і відтак позбавився рис буденності та набув популярності серед вищих класів. У Музеї-палаці є подібний екземпляр часів правління Юнчжен із золотавими та квітковими візерунками.

Прикметно, що позаду Цяньлуна зображено пейзаж у жанрі «гори-води», на тлі якого виразно промальовано портрет імператора (іл. 110). Зазначена картина цікава не лише тим, що в ній представлено портрет Цяньлуна двічі, а ще й використанням композиційної схеми більш давньої картини, у зображальному просторі якої просто замінено головного персонажа та додано другий портрет. Ймовірно, уводячи свій портрет у композиційну структуру старовинного сувою, Цяньлун, не лише репрезентує себе як поціновувача старовини, а й ототожнює себе з інтелектуальними авторитетами давнини.

«Антикварні натюрморти», уведені до структури жанрової картини за часів династії Цін, відрізняються від попередніх періодів більшою винахідливістю. Так, наприклад, окрасою натюрморту в композиції одного з аркушів в Альбомі еротичних картин пензля Ін Ці³⁶, є ваза з квітами, форма якої являє собою фігурку селянина з великим горщиком (іл. 115). Таких вуличних продавців квітів можна було бачити у тогочасному Китаї, особливо перед Новим роком. Живі квіти візуально та змістовно завершували скульптурну композицію. Прикметно, що пластична та колористична трактовка цього персонажу утворює узагальнений образ «варвара», що в

³⁶ Ін Ці – китайський художник, працював у другій половині 19 ст.

цілому відповідає імперській політиці династії Цін, представники якої вели активну політику з приєднання та підкорення нових територій.

Важливо відзначити також, що поширення колекціонування спричинило й розробку спеціальних шафок (дуобаоге), де чергувалися відкриті та закриті полиці. Вони характеризуються криволінійним силуетом та ретельною обробкою поверхні. Для надання більшої репрезентативності міг використовуватися й лак. Такі шафки мали експозиційне призначення і в класичному живописі можна спостерігати дуобаоге різної форми з урочисто виставленими «старожитностями». Так, наприклад, красуні з 12-створчатої ширми показані у розкішних кабінетах на тлі шафок з урочисто розташованими коштовними предметами (іл. 118-120).

Водночас, у мистецтві ранньої Цін можна бачити, як поступово колекція антикваріату перетворюється з характеристики приватного простору на ідеологічну програму, що відповідало реальній політиці маньчжурської династії та практиці використання приміщень палацу. Так вітальня, що примикає до кабінету Янсінь Дянь, є прикладом приватного використання Цяньлун своєї колекції (іл.116). У цьому приватному просторі він був оточений розкішними предметами в кількох дуобаоге. Як зазначає дослідник, «імператор не дозволяв своїм підлеглим та дружинам переміщати антикваріат та порцеляну без його дозволу; іншими словами, він повністю відповідав за ці дуобаоге та точне візуальне уявлення об'єктів усередині, що саме по собі вважалося його власним витвором мистецтва» [99, с.74].

Інша функція покладалася на вітрини дуобаоге в Шуфан Цзай (Залі насолоди красою), приміщенні, яке призначалося не тільки для відпочинку Цяньлуна, а й для бенкетів для членів родини імператора, чиновників та іноземних послів (іл. 117). Цей дуобаоге займав усю стіну і служив політичним, дипломатичним і пропагандистським цілям, демонструючи коштовності різних земель та часів і стверджуючи у такий спосіб ідею влади імператора над різними народами [99, с.74]. Ця ідея також знайшла відбиття

у зображеннях представників маньчжурської династії на тлі своїх, розташованих у шафах, колекцій (іл.83-84).

Репрезентативним (і, можливо, одним із перших) взірцем композиційної моделі «Дуобаоге» в живописі є фронтальне та напрочуд реалістичне трактоване зображення поличок із розташованим на них посудом та книжками, яке приписується Джузеппе Кастільйоне (іл.13). З одного боку, правомірність такої атрибуції підтверджується підписом у лівому нижньому кутку: «Ваш скромний підданий Лан Шаїн з честю присвячує цю картину [імператору]»; однак погодимося з думкою дослідниці С. Кім, що робота могла бути написана учнем або скопійована з оригінальної роботи пізнішим художником [99, 75]. Незалежно від того, копія це, чи оригінал, важливим є саме принцип репрезентації натюрморту: кожна річ розташована та зображена так, аби її було можна розгледіти якомога краще, оцінити її форму, фактуру, оздоблення. Якщо це стос мисок, то вони поставлені так, щоб було видно різницю у розписах; якщо це книжка, то показано її парчеву обкладинку та застібку, вирізану з кістки; фрукти розташовані у скляній вазі, аби їх було видно. Жоден предмет не затуляє інший, крупні предмети чергуються з меншими. Строгість цієї ретельно організованої експозиції пом'якшується маленькими дрібничками: скоса поставлена книжка, вигнута форма скіпетру жюї – зменшують «тиск» геометризму. Власне й секції шафки групуються навколо виділеної центральної частини та розташовані з невеличким зміщенням відносно сусідньої. Завдяки використанню лінійної перспективи та світлотіні, контрасту фактур, виникає ефект реальної присутності.

Відмітимо, що наведений приклад певною мірою нагадує європейський тромплей ³⁷ (ілюзійні картини), але, на нашу думку, подальший розвиток цього типу натюрморту навряд чи можна трактувати як аналогічне явище. Спорідненим тут є хіба що прагнення через вишукані предмети

³⁷ Тромплей (фр. Trompe-l'oeil - «обман зору») - технічний прийом у мистецтві, метою якого є створення оптичної ілюзії

створити інтелектуальну атмосферу. Суттєвою композиційною відмінністю є те, що жодна річ не висувається на передній план з подальшою віртуозною проробкою задля створення ілюзії матеріальної присутності речі, омани зору, розіграшу. Навпаки, всі предмети однаково дистанційовані від глядача, надійно розташовані всередині секцій і дерев'яний каркас шафки позначає кордони між світом глядача та світом картини (на відміну від трюмплей).

Крім цієї картини, ніяких відомих картин із підписом Кастільйоне (або приписуваних йому) в цій моделі не зберіглося, тим не менш її вплив на розвиток відповідного типу натюрморту простежується. На жаль, через величезні втрати творів мистецтва сьогодні складно стверджувати, якою мірою подібна композиційна модель була поширенню. В усякому разі, вона не була одинокою. Тож розглянемо відлуння цього твору у мистецтві Китаю.

Серед взірців, що збереглися до сьогодні, відзначимо розписи з округу Юй у провінції Хебей (іл. 123). Полку з предметами, намальованими під кроквами в Храмі Досконалого Воїна, можна датувати по книзі, що ширяє в повітрі, праворуч, на якій написано: «Сорок четвертий рік правління Великого Цін Цяньлуна», що відповідає 1779 року. Відповідно до характеру будівлі, художником вибудовано й предметний ряд: чайничок, ритуальні посудини, сувої, книжки. Ілюзію реальності посилює зображення чоток, що звисають із краю нижньої полиці. Художник прописав кожен намистину, відтворивши тіні та відблиски полірованої поверхні.

Прикметним є і панно з розписом «дуобаоге» у сільському будинку (іл. 124). Панно розташовано над дверима парадної зали і, вочевидь, мало на меті створити ілюзію багатства та інтелектуальної атмосфери. Композиційне поле розпису організовано як і в попередніх взірцях: фронтальне зображення полицок з ритмічно розставленим начинням. Тут книжки, сувої, контейнер з нарцисами, порцеляновий та бронзовий посуд, чашки та вази. Не можна не відмітити, що моделювання самих предметів поступається європейським взірцям, втім розташування композиції вище лінії горизонту, витримана

перспектива, насичені тіні створюють враження глибини простору і надають усій композиції переконливості.

Ще більш барвисто як у предметному ряді, так і в колористичному рішенні виглядає панно, функція якого, вочевидь, схожа із попереднім (іл. 125-131). Це, фактично дві видовжені дошки, які, можливо, слугували дверцятами для реальної шафки. Композиції обох дошок імітують її складну структуру, що складається з полицок та висувних шухлядок. Художник урочисто «розставляє» предмети таким чином, щоб кожен з них показати максимально інформативно: якщо це живописні сувої, то глядач може оцінити красу тканого паспарту; якщо порцеляновий заварник, то його блакитний візерунок промальований з усіма деталями; якщо це блюдо із фруктами, то можна побачити соковиті зерна гранату тощо. У структурі розпису поєднуються речі-символи інтелектуального життя (сувої, книжки, пензлі, музичний інструмент) та символи процвітання, благополуччя, багатства – вази з квітами, блюда з фруктами. Крім того, художник (вочевидь, дуже високого фаху) реалістично передав фактуру деревини та металеві ручки на шухлядках імітованої шафки. Про поширеність цієї моделі натюрморту свідчить й друкована версія «дуобаоге», яка була більш бюджетним варіантом оформлення інтер'єру (іл. 122).

Узагальнюючи особливості китайської версії ілюзійного натюрморту, відмітимо підкреслену урочистість, порядок і ритм розташування предметів у композиційному просторі, на відміну від європейського прототипу. Китайський концепт «Ста старожитностей» відбився на розвитку культури колекціонування й сусідніх країн. Найяскравіше цей вплив позначився в мистецтві Кореї, де було запозичено та розвинуто і експозиційну шафку, і зображальний мотив «дуобаоге».

Стійкості композиційних моделей та зображальних прийомів сприяли друковані версії натюрморту, перенесення його на різноманітні форми, що становлять предметно-просторове середовище людини. Так кольорові естампи часто купувалися й самими художниками, а гобелени та розмаїтий

текстиль сприяли поширенню візерунку «100 старожитностей». Простежуються й зворотні варіанти, коли техніка перегородчастої емалі визначає стрій живописних творів (іл. 132-134).

Висновки до розділу

Найбільший розквіт колекціонування і розвиток антикварного натюрморту досягають за правління династії Цін. Маньчжурська династія у такий спосіб підкреслювала зв'язок із китайською давниною, що мало унаочнювати легітимність її влади. Культ старожитностей позначився і на масштабах копіювання цінних зразків, численних інтерпретаціях сталих схем.

З'ясовано особливості інтерпретації натюрморту Джузеппе Кастільйоне, суттєво уточнено його вплив на розробку натюрморту як жанру китайського живопису. У своїх картинах він використовував традиційні мотиви та емблематику китайського жанру «квіти та птахи», трансформуючи їх у натюрморт. Він делікатно сполучав умовність композиційного простору з елементами лінійної та повітряної перспектив, китайську техніку гунбі, що вимагала уваги до найдрібніших деталей, використання контуру та пошарового накладання фарби зі світлотіньовим моделюванням, графічним промальовуванням деталей. Зазначені прийоми робили його картини урочисто репрезентативними, що відповідало імперським смакам Цін.

Традиція збирання та милування старовинними предметами, тяжіння до емблематизації мали також розмаїття виявів: від багатопредметних натюрмортів з невиразною композицією до лаконічних інсталяцій з виразним силуетом та винайденим балансом заповненого та пуского простору.

У цілому серед розроблених митцем композиційних моделей визначено такі провідні типи, як: декоративний емблематичний натюрморт, просторовий натюрморт, натюрморт-фіксація. Перший використовується у функції святкового підношення, характеризується абстрактним площинним

тлом та підвищеною емблематичністю. Другий не обов'язково має жорстку прив'язку до календарних свят чи події, проте містить ознаки матеріального середовища завдяки плановості та ракурсній постановці предметів. Третій тип використовується у функції креслення, візуальної фіксації пов'язаної із рослиною події, чи її ботанічних особливостей

Не зважаючи на те, що квітковий натюрморт поступається у його творчості іншим жанрам, але, те що зробив італійський художник, фактично, створило оновлену версію моделі натюрморту «квіти у вазі», справило вирішальний вплив на формування антикварного натюрморту і особливо його ілюзійної версії, зокрема – дуобаоге.

Проведений аналіз флористичних композицій доби Цін дозволяє стверджувати, що натюрморт, який сформувався у класичному китайському живописі переважно як модель «квіти у вазі», мав принципово відмінні ніж у Європі витоки та підґрунтя. Сформований в межах культури «чистих дарунків», незалежно від релігійного чи світського призначення, він будується принципово як символічна композиція, що об'єднує сприятливі знаки доброї вдачі. Розвиток натюрморту з квітами відбиває й культуру садівництва, яке за часів імператора Цяньлуна не тільки формувало затишні локації зі штучно утвореним краєвидом, а й носило характер колекціонування, що зумовлювало прагнення їх зафіксувати. У цілому, протягом періоду Цін простежується поступове ускладнення обох типів флористичного натюрморту за ритмом та композиційною структурою, яка доповнюється предметами-символами інтелектуального життя. Ретельна передача порцелянового посуду як частини натюрморту, дорогоцінні матеріали, що використовувалися у гаптованих та пластичних версіях флористичних композицій використовувалися в організації предметно-просторового середовища, уособлювали блиск і пишність імператорського палацу, символізували розквіт імперії Цяньлуна.

Відносно засобів передачі предметного світу підкреслимо, що вони, як і увесь китайський середньовічний живопис, є переважно графічними, із

застосуванням локальних кольорів та ретельною прорисовкою, яка робить предмети упізнаваними. Певний час художники не намагалися створити зорову ілюзію матеріальності, передати світлотіньові прикмети їхньої присутності. Зосереджуючи увагу на виборі та розташуванні предметів, їхній прорисовці, адже вони відповідали тогочасним реаліям, цінностям освіченої верхівки суспільства, розвиненій доброзичливій символіці.

Підкреслимо зв'язок натюрморту з повсякденням інтелектуальної еліти та палацу. Культура чиновництва сформувала модель натюрморту «4 скарби вченого», що нагадувало кабінет вченого та шляхетні заняття освіченої людини. Саме тому серед авторів натюрмортів є як професійні художники, так і представники імператорських династій. У зазначеному середовищі сформувалися й традиції колекціонування, оцінювання творів мистецтва, що підкріплювалося конфуціанським вченням з його культом давнини.

РОЗДІЛ 4.

КИТАЙСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У ГЛОБАЛЬНОМУ ВИМІРІ

4.1. Вплив китайського натюрморту на розвиток жанру в Кореї та Японії

Характеризуючи вплив китайського натюрморту на розвиток відповідного жанрового мотиву у художній практиці Східної Азії, відмітимо нерівномірність цього процесу, оскільки з різними країнами контакти були різного ступеню тривалості та інтенсивності. Зокрема, Корея знаходилася під безпосереднім впливом Китаю і не тільки опановувала, а й транслювала далі китайські культурні надбання. Натомість, Японія, яка протягом кількох століть відправляла делегації до Китаю, надалі зменшила їх інтенсивність, нерідко переймаючи китайський досвід через Корею, а за часів Едо (1603-1868) взагалі ізолювалася від світу. Водночас, торуючи власні шляхи творчого розвитку, японці зберігали та вдосконалювали перейняті з материка культурні досягнення, матеріали та технології. Тому вплив Китаю як країни-розробника ідей, сенсів, форм, підходів на художню культуру країн-сусідів, на розвиток зображень предметного світу, простежується на різних рівнях: на рівні предметних комплексів та на рівні художньої інтерпретації. Визначимо найбільш характерні прояви впливу китайського натюрморту.

Запозичивши буддистське вчення з Китаю, японці перейняли й звичай прикрашати храми (а згодом і житловий простір композиціями з квітів). З плином часу у Японії розміщення квітів у буддистського вівтаря трансформувалася у мистецтво ікебани (композиція з квітів). Як було показано у попередньому розділі, і в Китаї це були вотивні інсталяції, де враховувалися і якість та фактура сосуду, кольори та символіка рослин. Формування таких підношень потребувала творчого підходу, але водночас не обмежувалося правилами і залежала виключно від досвіду та здібностей людини, яка складала цю композицію.

У Японії спочатку ця практика повторювала китайські взірці. За матеріалами офіційного сайту найстарішої школи ікебани – Ікенобо, її засновник Сенкей Ікенобо ³⁸ тричі приїздив у Китай, де навчався аранжуванню квітів. Після того як він став настоятелем храму Рокакудо в Кіото, він почав удосконалювати форми ікебана, хоча тривалий час цим терміном називали саме розташування квітів у китайських бронзових сосудах. Розвиток місцевої кераміки став одним з факторів розвитку ікебани. Згодом у Японії (на відміну від Китаю) флористичні композиції було формалізовано до певної кількості базових форм з чітко встановленими типами посудів, кількістю та видами рослин, пропорціями та правилами підготовки матеріалів. Шанобливе ставлення до цього виду творчості, який, крім усього іншого мав і буддистський підтекст, призвів до розробки складних композицій, що символізували Всесвіт і людину в ньому.

Не удаючись до зайвих подробиць, відмітимо, що на XV століття оформилися провідні школи ікебани, складання квіткових композицій перетворилося на самостійне мистецтво, в якому звертається увага на всі складові композиції – від гілок та квітів до вази, а заняття ікебаною вважається одним із видів духовної практики. Тоді з'являються й перші трактати з мистецтва ікебани, оздоблені малюнками-схемами її провідних типів. Найдавніший з тих, що зберігся до сьогодні, датується кінцем XV століття (іл. 135).

Соціальними факторами подальшого розвитку ікебани стали поширення чайної церемонії та організація інтер'єру типу сьоін-дзукурі, в якому виокремлюється спеціальна ніша – токонома, де розташовується сувій та ваза з квітами. Зазначене стало стимулом для розвитку світської ікебани в колах аристократії. Передача знання відбувалася безпосередньо від вчителя до учня і контролювалася буддистськими священниками. Однак, якщо в інших видах мистецтва суттєву роль у навчанні відіграло копіювання, то

³⁸ Сенкей Ікенобо (?-?, жив у 15 ст.) – буддистський монах, настоятель храму Рокакудо, засновник найстарішої школи ікебани – Ікенобо.

кращі взірці ікебани зберегти для наступних поколінь було неможливо. Відтак природним можна вважати бажання зафіксувати твір. Серед пам'ятників, які зберегли досягнення японців у цьому виді творчості – живописні сувої, альбоми (137), друкована графіка (138-141), ширми. Прикметно, що зображені взірці ікебани, так само як і в Китаї, показуються у пустому незаповненому просторі, на золотому (або світлому) тлі і моделюються виключно за рахунок лінії та фарби, без світлотіні. Кожна композиція відображує конкретний сезон.

З розвитком гравюри укійо-е³⁹ ікебана стала часткою зображального простору жанру біджінга (зображення красунь). Як і китайські попередники, японські митці в такий спосіб демонстрували освіченість зображеної жінки. Так, наприклад, корелюють між собою жіночі зображення в китайському альбомі, в яких показані шляхетні жінки в кабінеті, прикрашеному вазами з квітами та іншими вишуканими речами, як-от гравюра Кітагава Утамаро із зображенням вишукано вдягнутої жінки, яка зайнята створенням квіткової композиції (іл. 144). Відмінність між ними полягає в тому, що в китайській версії передбачається, що глядач без зайвих тлумачень лише за наявністю квітів у вазі розуміє, що жінка вміє підбирати, цінувати та красиво виставляти квіти, а в японській показується сам процес створення ікебани жінкою. Вона або тримає ножиці в руках, або виставляє гілку у кошик, або готує квіти, розкладаючи їх перед собою.

Подальше поширення цього виду творчості серед містян актуалізувало видання книг з композиційними схемами основних форм. Подекуди зустрічаються й окремі зображення ікебани, подані крупним планом, фронтально, на нейтральному тлі. Детальна прорисовка таких рослинних композицій вказує на те, що вони могли не лише прикрашати оселю містянина, а й служили наочним посібником з ікебани. Подібні твори

³⁹ Яп.: картини швидкоплинного світу – напрям в образотворчому мистецтві Японії часів Едо

знаходимо у творчості відомих художників гравюри, таких як Судзукі Харнобу⁴⁰, Ісода Корюсай⁴¹, Кітагава Утамаро⁴² та ін.

Поширення ікебани за часів Мейджі, як складової жіночої освіти, мало на меті й виховний ефект, оскільки заняття ікебаною не лише розвивали смак, а й підтримували ідею чистоти та порядку на робочому місці. Як зазначає дослідниця, у першій половині ХХ століття ікебана була обов'язковим компонентом жіночої освіти, а в суспільстві панувала думка, що навички в ікебані необхідні майбутнім нареченим та домогосподаркам [121]. Відтак у тогочасних гравюрах дидактичного спрямування сюжети, пов'язані з розробкою ікебани, становлять один із постійних та добре розвинених мотивів. Такі зображення входили до серій, які демонстрували цінні аспекти жіночої освіти та, зокрема, навички в ікебана, як-от гравюра Чіканобу Ейшю із серії «Жінки вищої верстви часів Едо». У гравюрі того ж майстра із серії «Етикет жінок», показано цілу групу панянок у кімоно, які, вочевидь, навчаються цьому мистецтву (іл. 136).

Значно ближчі за функцією та підходом до китайських взірців японські вітальні листівки «сурімоно». Вони виконувалися у техніці кольорового друку в дуже обмеженій кількості і використовувалася саме як засіб привітання, у тому числі на Новий рік. Серед таких зображень зустрічаються й зображення ікебани крупним планом, як-от роботи Утагава Тойохіро, Судзукі Харунобу (іл. 138-139).

Крім того ікебана відображається й на ширмах, у межах жанру квіти та птахи, але не як фрагмент природи, а саме оформлена та інстальована композиція (іл.146). Так, наприклад, у ширмі невідомого мейдзінського майстра підвішена ваза з квітами, розміщена угорі у правій частині композиційного поля є єдиним зображальним елементом. Увесь простір,

⁴⁰ Судзукі Харнобу (справжнє ім'я: Дзіробей Ходзумі, 1725?-1770) – японський художник і графік, майстер біджінга (зображення красунь).

⁴¹ Ісода Корюсай (1735-1790) – японський художник, графік, майстер біджінга

⁴² Кітагава Утамаро (1753-1806) – японський графік, видатний представник жанру біджінга

покритий сусальним золотом, є лише тлом, яке фокусує увагу на розкритих чашечках квітів та їх бутонах, пластиці гілок та ніжності зеленого листя.

Вказана композиція викликає асоціації з розглядуваним у попередньому розділі сувоєм імператора Сюаньцун (**іл.33**), де так саме основний зображальний елемент – ваза з квітами, підвішена угорі, до того ж витримана в аналогічному колориті. Втім, на нашу думку, ці близькі композиції унаочнюють різницю між китайським та японським баченням подібного натюрморту. Китайський художник, якщо відсуває основний зображальний елемент далі від центру композиції, обов'язково доповнить іншу частину зображального поля додатковими елементами – зображеннями тварин, або комах, каліграфічними текстами, намагаючись у такий спосіб врівноважити композицію та досягти балансу форм та кольорів. Саме так і відбувається у згаданому китайському творі, де в нижній частині композиції зображено kota, який не звертає увагу на поставлену для нього миску з їжею, а заглядається на розкішні півонії, що розташовані занадто високо. Розлогий текст заповнює праву частину простору. Тут нема дзеркальної симетрії і відстань між котом та вазою з квітами дає відчуття повітря та дозволяє насолодитися й урочистим мерехтінням позолоти. Водночас, загальний обсяг зображальних елементів як за масштабом, так і тональною насиченістю, в цілому утворюють рівновагу між лівою та правою часткою композиційного поля. Натомість японський майстер формує підкреслено асиметричну композицію, де пластика єдиного зображального елемента, його розімкнений та складний контур утримують негативний простір, що посідає майже три чверті композиції. Відносно живописної інтерпретації самих рослин тут спостерігається та сама китайська техніка нанесення фарб та наявність контурної лінії як основного засобу передачі форми.

Про синоорієнтованість авторського задуму свідчить робота невідомого майстра XVIII століття, яка являє собою пару двопанельних ширм із зображенням квітів та птахів, трактованих як натюрморт (0іл.148-150). Сучасниками зображення трактувалося як «карамоно» – китайська річ.

Відмітимо у цьому зв'язку, що термін карамоно зазвичай використовується для позначення кераміки, різьблених лакованих виробів, меблів, бронзи та інших декоративних предметів, що імпортуються з Китаю. В Японії такі предмети високо цінувалися і за твердженням фахівців вони використовувалися в Японії як *кадзарі* – предмети для показу. «Навіть сьогодні встановлював карамоно у своїх покоях (дзасікі) і запрошував членів двору та духовенство подивитися на них. Часто карамоно копіювалися японськими майстрами, тому форми з китайської бронзи та порцеляни використовувалися в Японії протягом століть. Квіткові кошики для ікебани також імпортувалися з Китаю. Ці кошики карамоно мали формальні, симетричні структури із щільно спленими переплетеннями. На відміну від тих, які використовувалися під час чайної церемонії, які зберігають природну та строгу конструкцію у стилістиці вабі-сабі⁴³, бамбукові кошики карамоно, подібні до тих, що представлені на панелях ширм, були зроблені за зразком китайських бронзових виробів і демонструють класичні форми [64].

Показані художником китайські бронзові вироби використовуються для демонстрації квіткових композицій. Раритетні предмети, ритмічно розташовані у просторі. Доповнюють композицію зображення кліток із птахами. «Хоча розведення птахів було популярне вже з раннього періоду Едо для насолоди їх співом, звичка розводити птахів у естетичних цілях була досить незвичайною... Вивчення природної історії стало модним у Японії у XVIII столітті через імпорт європейських книг та гравюр. Ці імпортні зображення надихнули на створення картин рідкісних птахів, які, незалежно від цього, чи мали вони якоесь значення чи сенс, високо цінувалися колекціонерами» [64]. У цілому погоджуючись із висловленою експертом думкою, відмітимо, що всі елементи зображення відсилають до китайського мистецтва – взірця вченості та елегантності для тодішньої японської еліти.

⁴³ Вабі-сабі – японська естетична категорія: краса простоти, самотності, природності. Живопис тушшю. Японська чайна церемонія – втілюють цей принцип

Якщо бронзи нагадують китайський антикваріат, то зображення птахів – без сумніву – інтеріорізований пейзаж у жанрі «квіти та птахи».

Характеризуючи цей твір у цілому, відмітимо, що він апелює до китайської традиції не тільки у виборі об'єкту зображення а й у живописно-пластичній інтерпретації предметів, урочистості сполучень золотого тла та яскравих червоних, зелених та білих фарб.

Найбільше корелюють з китайськими взірцями зображення рікка – монументально-урочистої форми ікебана, що практикувалася у храмах та палацах. Тут і китайської форми бронзові сосуди, і складні, багатоеlementні рослинні «тексти» з використанням гілок сосни, нарцисів та інших символів храмового простору, весни, життєдайних сил, чистоти.

Серед мотивів, інспірованих китайським натюрмортом «квіти у вазі», але набувши специфічно японської інтерпретації, є мотив т. зв. «ханагурума», який являє собою зображення складної інсталяції: розкішний букет квітів у вазі або кошику, розташованому на повозці. Зазначений мотив вважається одним із найбільш урочистих, передбачає використання золотої фольги та яскравих фарб (іл. 147). Зображення візка, видовженого по горизонталі, переходить з однієї частини ширми на іншу. При цьому композиція будується асиметрично: розкішний букет квітів домінує над майже пустим простором другої частини.

Зауважимо, що і в японській історії мистецтва подібні зображення класифікуються як такі що належать до жанру «квіти та птахи». Символіка квітів та рослин відповідає китайській, тут також виражається сезонність, доброзичливі знаки та такі комплекси, як «4 товариша вченого». Щоправда, як зауважує С. Рибалко, слива як символ весни хоча й шанувалася у Японії, місце провідного символу згодом заступила сакура [37].

Логічним було би припущення, що не менш виразно, ніж у китайській традиції літераторів новорічний натюрморт присутній в живописі японської школи Нанга, що програмно наслідувала ідеї, підходи, естетику китайських інтелектуалів, орієнтуючись на доступні взірці. Однак, як показує огляд

творів представників цієї школи, сувої із зображенням квітів у вазі скоріше є виключенням, ніж правилом. Можливо така ситуація зумовлена меншою чисельністю художників цієї школи та відносно пізнім розвитком (Нанга сформувалася лише у XVIII столітті). У творчості митців превалює краєвид. Серед поодиноких взірців картина під назвою «Осінні квіти в бамбуковому кошику» пензля відомого японського поета та художника Йоси Бусона⁴⁴. Прикметно, що зображений митцем букет осінніх квітів трактований у вільній постановці, що наближає його до китайських композицій. У високому бамбуковому кошику в китайському стилі розташовані хризантеми, китайські дзвоники та рожеві мальви, які за твердженням фахівців, асоціюються у традиційній японській поезії з осінню – сезоном їх повного цвітіння (іл. 151).

На відміну від китайських майстрів (маємо на увазі саме живопис літераторів), які б для подібного натюрморту скоріше обрали би тип зигзагоподібної композиції, художник розташував вазу з квітами чітко по центру, заповнив нею майже увесь простір, візуально затиснувши її з обох боків. У передачі форми та фактури предметів він, як і його китайські попередники, використовував техніку зображення квітів, яка називається сумі-нідзімі, або «розмиття чорнила», при якій художник наносить мазки пензлем на поверхню чорнильних плям до того, як вони висохнуть, створюючи виразний, м'який текстурний ефект. Це контрастує з короткими горизонтальними штрихами темного чорнила, що використовуються для передачі текстури плетеного бамбука.

Так само вільно (поза формальними стилями ікебана) зображує білу магнолію з гілкою верби у високій вазі Таномура Чікуден⁴⁵. З огляду на те, що художник навчався у майстра школи Нанга та згодом продовжив вивчати китайський живопис, його трактовка натюрморту «квіти у вазі» нагадує китайські композиції (іл. 152). Відмінністю є більша м'якість, ліризм, певна

⁴⁴ Йоса Бусон (1716-1784) – японський поет і живописець школи Нанга

⁴⁵ Таномура Чікуден (Бунго, 1777-1835) – митець школи Нанга

обережність роботи тушшю: замість активного контуру є світло-сірий об'єм вази та сяюча білизна квітка.

Не менш яскравим прикладом свідомої апеляції до китайських традицій є сувій, що належить пензлю японського художника ХІХ ст. Окада Ханко (іл. 153-156). Майстер, який присвятив себе вивченню конфуціанства та живопису в стилі китайських майстрів Мін та Цін, запропонував своєму другові у подарунок квіти, намальовані та аранжовані у китайському стилі (як було показано у другому розділі нашого дослідження, такий дарунок був у дусі традицій китайської освіченої еліти). Художник розташував у горизонтальному просторі сувою різноманітні квіти у різноманітних формах: у вазах, в кошиках, цікавих за формою контейнерах. У другому розділі дисертації було розглянуто подібний горизонтальний сувій китайського художника. Прикметно також, що стилістика зображень апелює до традиції літераторів – вільні, невимушені, швидкі замальовки, які відбивають настрій автора, його спонтанність та особисті якості, що цінувалося як китайськими, так і японськими художниками-інтелектуалами.

Абсолютним відповідником китайському натюрморту «квіти у вазі» у фронтальній симетричній моделі є корейський натюрморт «квіти у вазі». Це такі самі фронтально розташовані букети у вазах з ретельно переданими якостями вази, з підкреслено яскравими кольорами, з високим ступенем стилізації і значно більшою декоративністю (іл.157-160). Такі картини набули поширення в народному мистецтві і визначаються як «мінхва», вони служили також як побажання миру та процвітання і прикрашали оселі простих людей. У їхньому створенні використовуються усталені схеми, більшість майстрів лише вправно їх відтворює та обирає кольори. Разом із тим, корейський варіант тяжіє до більшої універсальності, і зображення вази з квітами частіше за все доповнюється китайським скіпетром жюйі, симетрично по обидва боки від вази розташованими предметами з циклів «скарби кабінету вченого», або фруктами тощо.

Відмітимо, що Корея (маються на увазі давні державні утворення різних часів з відповідними назвами) перебувала під значно більшим та тривалішим впливом Китаю в духовній, інтелектуальній та мистецьких сферах. Як би не склалися стосунки між Кореєю та Китаєм, не лише буддизм, а й культ Конфуція, конфуціанські чесноти, культ вченості забезпечували прийняття відповідних форм культури та культурного дозвілля, гідного освіченої людини.

Китайське мистецтво пенцзін також поширилося у країнах-сусідах. Як вже зазначалося, японці називали це мистецтво бонсай і, якщо у Китаї існувало розмаїття його форм, то японські майстри переважно буди націлені на створення краєвидів у маленькому просторі. Трудомісткість вирощування мініатюрної рослини, яка би при тому мала ознаки виразно-пластичної композиції та утворювала формулу краєвиду, також призвела до відображення цієї практики в графіці. До сьогодні зберіглося чимало естампів, в яких простежуються як окремі зображення бонсай, так і бонсай у складі сюжетної композиції. Зазвичай, це зображення карликових рослин у горщечку, але варто відмітити й наявність таких композицій, що красномовно свідчать про поширеність таких китайських знань як вивчення мінералів та цінування рідкісного каміння. Так, наприклад в сурімоно Кацушіка Хокусая акцентовано увагу на розкішній гілці червоного коралу, розташованого у горщечку, який композиційно доповнено камінням, що за формою нагадує гірський масив, та агатовим шаром. Цінність останніх підкреслюється тканинами, з яких немов тільки що дістали ці предмети (іл. 140).

Виразна орієнтація на китайські взірці простежується у роботі Шибата Зеншин⁴⁶, де на китайському столику, виготовленому з частини дерева із міцним кореневищем, розставлені рослини у горщечках, які утворюють ритмічно та графічно виважену структуру (іл.161) У посудинах

⁴⁶ Шибата Зеншин (1807-1891) – японський художник по лаку, гравер. Його називали «великим майстром лаку Японії».

перемежаються трави, карликові дерева та каміні, що разом формують пейзажну панораму у душі краєвиду типу «гори-води», де роль вод виконують хвилясті контури кореневищ.

Позначився на розвитку художніх практик у Кореї та Японії і китайський антикварний натюрморт. Не можна стверджувати, що в Японії він став дуже поширеним явищем, але поява гравюр у формі сурімоно наближає ці композиції до поняття «натюрморт». Зокрема, у творчості Кацушіка Хокусай⁴⁷ та Кейсай Ейсен⁴⁸ можна бачити деякі споріднені з китайською концепцією натюрморту моменти. Розглянемо найбільш репрезентативні взірці.

Оскільки сурімоно призначалися для вузького кола однодумців (а це, зазвичай, освічені спільноти), то листівка передбачала не тільки візуальну, а й інтелектуальну насолоду, граючи з вербальними та візуальними образами. Зазвичай сурімоно містить вірш і декілька предметів, які разом складають певний візуальний текст. Наприклад, у листівці Кацушіка Хокусая розташовано каліграфічно написані вірші, присвячені сакурі та зображення підзорної труби, двох гілок розквітлої сакури, дві делікатесні риби і футляр для серветок (іл. 171). Таку композицію західні експерти називають «таємничою» [122], у той час, як для людини Сходу є цілком зрозумілою логіка вибору предметів для композиції. На нашу думку, ключовими зображеннями є гілки розквітлої сакури та вірші, що їм присвячені. Підзорна труба натякає на розглядування, милування сакурою, чії гілочки поруч символізують щорічне свято квітіння сакури. Споживання делікатесів є складовою цього свята, а серветки, у даному випадку, свідчать про обтирання рук після риби для користування дорогоцінним заморським предметом. Відтак усі предмети в композиції мають підкреслено емблематичний характер.

⁴⁷ Кацушіка Хокусай (1760 -1849)- видатний японський живописець, графік, ілюстратор, майстер пейзажного жанру.

⁴⁸ Кейсай Ейсен (1790 - 1848) - японський художник і письменник періоду Едо

Разом із тим відмітимо, що перелічені предмети не є постійними візуальними маркерами свята ханамі, але Хокусай, згідно розвідці дослідниці С. Рибалко [Рибалко 2022], присвятив чимало гравюр цій темі і милування сакурою в нього подавалося не лише в ліричному ключі, а подекуди – й в іронічному. Художник будує композицію з предметів, які скоріше можна віднести до речей демонстративного споживання: уважно промальовані візерунки на лаковій поверхні підзорної труби, фактура парчевого футляру, делікатесні риби, ніжні пелюстки вишні створюють атмосферу елегантно розкоші, що так цінується в культурах Східної Азії. На нашу думку розглядуваний вірець суттєво доповнює іконографію мотиву сакури і, водночас, цілком відповідає іконографії китайського натюрморту з квітами.

До новорічних листівок відноситься сурімоно роботи Хокусає, де фігурка бика, що покоїться на мініатюрних футонах, розташованих на лаковій підставці, натякає на рік бика; композиція із горою Фудзі на підносі свідчить про те, що адресат – мешканець Едо і водночас Фудзі завжди є доброзичливим знаком. У горщечку-бонсай, на підлозі парчевий мішечок-гаманець, скоріше за все як побажання заможності (іл. 170).

Серед японських сурімоно спостерігаємо й включення зображень акваріуму та тварин. Наприклад, у композиції Ісоди Корюсає бонсай із мініатюрною сосною, розташовано акваріум із золотими рибками та ката, який із великим зацікавленням за ними спостерігає (іл.167), що знов-таки, викликає асоціації з розглянутими у попередніх розділах китайськими композиційними моделями.

Відмітимо, що в цілому такі інсталяції, які включають гілки квітів та різноманітні предмети, за принципом нагадують китайські «новорічні картини» з тією різницею, що використання цього мотиву для вітальної листівки позначилося на більш виваженій композиції, що мала компактно розміститися у просторі типового чотирикутного формату сурімоно.

Серед речей-маркерів інтелектуального життя в японському мистецтві помітно виділяється посуд та інструментарій для чайної церемонії. На

відміну від Китаю, де зародився культ чаю та чаювання, у живописі зображення чайного посуду зустрічається переважно у сюжетних сценах з акцентом на дії, у той час як у японських творах особливо підкреслюються самі речі. Так, наприклад, у гравюрі укійо-е показано усі предмети, необхідні для чайного дійства і в такий спосіб, що у глядача не залишається сумнівів, що йдеться не про просте приготування чаю, а саме про чайну церемонію. Зокрема, у гравюрі Торії Кійонага один із зображуваних героїв складає фукуса, а перед ним розташовані усі, необхідні для чайного дійства предмети: черпак, чайниця з ложечкою, часен, чашка, котел для води тощо (іл.142).

У сурімоно Кацусіки Хокусая, датованому 1822 роком (роком Коня), предмети для чайної церемонії експоновані як натюрморт: вони об'єднані змістовно та скомпоновані таким чином, що являють разом цілісну композицію (іл. 166). Художник навмисно використовує керамічний посуд із Сома – місцини, що відома як коневодством, так і керамічним посудом. Зображення коня, що скаче на чайній чашці, натякає на це. Ключ до розуміння всієї композиції, вочевидь, міститься у вірші, що доповнює композицію, де дієслово «какеру», яке, за зауваженням фахівця, має різні значення і може бути написаним різними ієрогліфами, такими як 駆ける, що означає «швидко бігти» (як кінь на чайній чаші) та знаками 懸ける – «наносити глазур на горщик, розписаний синім взором» чи знаками 架ける – «один предмет на іншому» (оскільки палички для їжі перехрещені). Такий фокус на образі коня пов'язаний із тим, що листівка розроблялася як новорічне вітання саме у рік Коня. Таким чином, вибір зображення предметів вмотивований, перш за все, утворенням візуального тексту-загадки, ніж суто естетичними намірами, що в цілому притаманне сурімоно як вишуканому засобу привітати людину свого кола, здатну оцінити і красу листівки, і дотепність жарту.

У той же рік Коня Хокусай розробив ще одну листівку, де зображено пензлі для каліграфії, тушечниця у формі підкови та ваза з гілочкою

розквітлої сакури, що також символізує прихід весни і натякає на рік Коня (іл. 164).

Відмітимо, що з поширенням чайної церемонії серед містян, предмети, що пов'язані з чайним дійством будуть нерідко використовуватися і як символи Нового року через традицію особливо відзначати першу церемонію у новому році. Натюрморт роботи Кубо Шюнман є саме таким прикладом: у просторі композиції урочисто експоновані котел з гарячою та посуд із холодною водою, чашка з часен, чайниця у напіврозкритому парчевому мішечку, інструменти у підставці. Об'єднує та замикає ліву частину композиції велика гілка камелії, яка розквітає найпершою і відтак семантично пов'язує усі предмети з Новим роком (іл. 163). Відмітимо, що точність передачі предметів та загальна підкреслено стримана колористика відповідають естетиці вабі-сабі, яку уособлює чайна церемонія, яку Шибата Зеншин вивчав і практикував.

Атмосферою урочистості, піднесеності чайної церемонії просякнута інша робота Шибата Зеншин, виконана лаком по золотому паперу (іл. 162). Предмети передані контрастними до золотого тла локальними плямами, на умовному фоні, але, як і в китайських натюрмортах, їх розташування на різних планах утворює відчуття глибини простору. Майстер ефектно використовує шерехату структуру паперу, накладаючи в окремих місцях більш легкі шари лаку, через які просвічує фактура основи. Розбіленими плямами майстер показує пар, що виривається з котла та рефлексії на бронзовому казані. Зазначений твір, з його мінімалістичним рішенням та високим рівнем абстрагування об'єктів є одним із красномовних свідчень важливості східноазійських джерел для пізніших європейських модерністичних практик.

Серед предметних комплексів, що символізують вченість та елегантний стиль життя – зображення музичних інструментів – біва, кото, барабани (але ніколи сямісен, який вважався інструментом для простолюдинів), різні види віял, шухляди для реквізиту театру Но, книжки с текстами, маски (іл.).

Дорогоцінність предметів завжди підкреслюється зображенням поруч шовкової тканини-обгортки (іл.165, 168, 169).

Тема приладдя вчених – предметів, які часто зустрічаються в кабінеті інтелектуала набула популярності і в Кореї, при дворі династії Чосон (1392-1897) серед корейської знаті у XVIII столітті та пізніше. Так, наприклад, у картині невідомого художника представлено складну за структурою багатопредметну композицію, що об'єднує книги, вазу з гілками перцю чилі, керамічні миски з огірками і цитронами, червону підставку з круглим нефритом, винний глечик і купу мисок і чашок (іл.). Мініатюрний журавель, що символізує піднесений дух вченого, немов причаївся вглибині композиції. Різні за формою та масштабом предмети доповнюють один одне і, на відміну від китайських композицій, являють собою строгу, ритмізовану за формами, кольором та тоном композицію.

Подібні до китайської та японської практики комплекси предметів типу «зібрання антикваріату», «інструменти вченого», «чайне приладдя», «квіти у вазі» у корейському мистецтві знайшли яскраве та послідовне втілення у зображеннях кабінетної шафи з урочисто розташованими книжками, чайними чашками та чайниками, вазами з квітами, дорогоцінним посудом. Як вже було показано в попередньому розділі, подібні композиційні моделі були сформовані у Китаї, під впливом європейських художників-єзуїтів та об'єднали у собі художні прийоми східної та західної систем. Такі композиції у Кореї отримали назву «чхектеорі» (книги та речі) та набули поширення у XVIII ст. Вони являють собою цілу групу урочисто експонованих натюрмортів.

Хоча Корея й запозичила цю версію натюрморту в Китаї, саме в цій країні вона набула пишного розквіту у той час, коли японська інтелектуальна еліта взагалі ніяк не відреагувала на нього. Адаптації жанру сприяли спільні цінності (конфуціанська освіта і повага до вченості, схожий спосіб організації внутрішнього простору. Усі три країни використовують ширми для зонування або прикрашання житлового простору. У Кореї жіночі покої

облаштовувалися ширмами із зображенням квітів, а чоловічі – чхекгеорі. Оскільки в Кореї посада та соціальний статус були нерозривно пов'язані із вченістю, то цілком очевидно, що кабінету господаря краще пасували би зображення, що красномовно свідчать про його освіченість і любов до наук. Тому ширма із зображенням книжкової шафки не тільки закривала непрезентабельні полки з необхідним у навчанні начинням, а й створювала інтелектуальну атмосферу. Тому корейський натюрморт у моделі «чхекгеорі» демонструє величезні стоси книжок, ретельно виписане письмове приладдя, сувої, антикваріат. За приклад править твір Ї Ингрок⁴⁹, де урочисто розгортається ціла кабінетна «стінка» з предметами для занять та старовинними предметами, якими пишається господар, або (як і його сучасники – європейські замовники картин-колекцій) хотів би мати (іл. 172).

Як зазначають фахівці, король Чонджо⁵⁰, відомий своєю любов'ю до книг, справив вплив на популяризацію цього мотиву. Він часто замовляв придворним художникам малювати зазначений мотив на ширмах, які виставляв позаду свого трону [99]. Відмітимо, що останнє збігається з візуальними репрезентаціями Цяньлуна в образі вченого-конфуціанця у власному кабінеті. Корейський правитель пішов далі, надаючи усій тронній залі атмосфери кабінету.

Для згаданої ширми із зображенням книжкових полиць художник використовував елементи як західної, так і східної перспективи; наприклад, зображуючи книжкові стоси, він об'єднав поверхні внутрішнього простору, що віддаляються, намалювавши їх згідно системі західної лінійної перспективи. Водночас він використав і східну традицію множинних точок сходу та ізометричну перспективу.

Слід відзначити також, що в цілому як зазначену ширму, так і інші подібні твори можна розглядати в кількох аспектах. З одного боку, за

⁴⁹ Ї Інрок (1808-після 1874) – придворний художник при династії Чосон

⁵⁰ Чонджо – 22 -й король (Чонджо Великий) корейської династії Чосон, правив у 1776–1800рр

складом предметних груп та їхньою символікою можна побачити уявлення корейців про види інтелектуальної діяльності, які було запозичено з Китаю і які становлять чесноти інтелектуала: каліграфія (пензлі та тушечниця), конфуціанське вчення (стоси книг), чайна церемонія (чайник та чашки), складання квіткових композицій (квіти у горщиках та квіти у вазах), колекціонування каміння та антикваріату. З іншого боку, усі предметні групи в художньому сенсі трактовані саме так, як це було прийнято у китайській традиції: ретельно виписані особливості розпису або технологічних ефектів порцеляни, спосіб малювання квітів тощо. Однак у цілому запозичені елементи утворюють цілісні композиції, що вирізняються чіткою архітектонікою, фронтальним експонуванням предметів, поступовим (по мірі розвитку жанру) зростанням контрастності – тональної та колористичної.

Другим варіантом натюрморту вченого стала композиція з тих самих предметів, але розташована на невеличкому столику, показаному в умовному просторі. Такий тип натюрморту називається «мунбандо» (живопис вчених) та також використовувався на ширмах (іл. 175-181). На відміну від «чхекгеорі» (іл. 172-174, 182-185), де шафка переходить з панелі на панель, тут кожна частина ширми містить окремий натюрморт. У зазначеному напрямі нами виділено два провідних підходи. Перший дуже нагадує розглянутий тип «чхекгеорі» – майже ті самі стоси книжок і предметів, що поставлені одне на одне, утворюють цілі піраміди предметів, локалізовані у межах кожної панелі. Виглядає так, наче вміст кожної секції чхекгеорі виставили перед шафкою. Зважаючи на компактність, насиченість кожної композиції, художники, зазвичай обирають яскраві контрастні кольори, тоді жоден предмет не «загубиться».

Другий підхід ближче до китайських взірців і передбачає так само локальні, але малопредметні композиції, де у вільному просторі чорною тушшю написано натюрморти. Кожен натюрморт містить зображення вази з квіткою, китайську старовинну бронзу, каліграфічно написаний текст. У цілому такий підхід нагадує низку живописних сувоїв, закріплених на

панелях ширми. Подібні зображення апелюють до традиції китайських інтелектуалів з їхнім культом простої, невибагливої картини тушшю, сповненої духовної енергії. За приклад править робота корейського майстра Чан Син Йопа⁵¹ (іл. 186-187). Не можна не помітити, що китайські бронзові вироби змальовані стилізовано і дещо перебільшені за розмірами. Вочевидь, майстер керувався їхніми зображеннями в сувоях і альбомах, що імпортувалися з Китаю. Не можна сказати, що композиції збалансовані з точки зору рівноваги темного та світлого, але водночас, ритміка видовжених дванадцяти панелей та строгість тушового живопису утворюють атмосферу стриманої урочистості.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що близькість засобів господарювання, релігійних уявлень та інтелектуального життя у країнах буддистсько-конфуціанського регіону, сприяли швидкій адаптації запозичених мотивів, образів, форм і підходів. При цьому в кожній національній традиції простежуються свої особливості рецепції та мистецькі трансформації китайського натюрморту. У Японії розмаїто і виразно набули розвитку флористичні натюрморти, на відміну від однотипних корейських «квітів у вазі». У той же час, варіант натюрморту «книжкова шафка» залишився поза увагою японської інтелектуальної еліти та водночас набув розквіту саме в Кореї. Якщо в Японії скарби вченого, або антикварний натюрморт відтворювалися у малопредметних композиціях, то в Кореї «чхекгеорі» та «мунбандо» стали квінтесенцією усіх китайських предметних комплексів, поєднавши і «квіти у вазі», і «100 старожитностей», і «скарби кабінету вченого».

Разом із тим, предметні композиції в стилістиці монохромного живопису у дусі «школи літераторів», залишилися мало розробленими як в Японії, так і в Кореї.

⁵¹ Чан Син Йоп (1843–1897) – корейський живописець, провідний придворний художник на службі династії Чосон; відомий також під псевдонімом Овон.

4.2. Китайський натюрморт на міжкультурному перехресті:

«Шанхайська школа»

Період від кінця XIX до першої половини XX століття в культурі Китаю став одним із найбільш насичених у сенсі масштабу соціокультурних зрушень, розмаїття художніх ідей та явищ. За часів пізньої Цін загострилися протиріччя як всередині старої системи, так і в зовнішньополітичному протистоянні колоніальної політики західних держав, що призвело до Сінхайської революції 1911-1912 років, яка поклала кінець правлінню династії Цін і призвела до утворення Китайської республіки (1912-1949). Зазначені події справили потужний вплив на модернізацію країни. Щоправда, перетворення відбувалися із різним темпом у різних регіонах і мали різні наслідки. Значна частина районів прийшла у занепад, у той час як крупні економічні центри, де створювалися концесії, стали провідниками західного досвіду у всіх сферах життя. Особливе місце в цьому процесі посів Шанхай, який з колишнього маловідомого рибальського селища наприкінці XIX століття перетворився у місто-порт, тогочасний центр виробництва, торгівлі, комунікації із представниками західного світу і, відповідно, модерністичних течій.

Водночас слід відмітити, що захоплення новими культурними та мистецькими практиками мало двоїстий вплив. З одного боку, мистці, перебуваючи у міському середовищі, що стрімко насичувалося західними виробами, фільмами, ресторанами, матеріалами, не могли не відчувати цього впливу. З іншого – розвиток іноземних компаній сприяв розвитку арт-ринку. Іноземці були найбільш активними учасниками ринку і відповідно, саме вони здебільшого формували попит. Наслідком цієї ситуації стало не лише урізноманітнення колористики за рахунок використання більш яскравих фарб експортованих із країн Заходу, а й апеляція до традиційного китайського живопису саме у тих моделях, що могли бути зрозумілими і водночас причаровували дилерів «екзотичністю» форми.

Відмітимо й роль торговців у становленні та розвитку «Шанхайської школи». Економічне процвітання міста заклало міцну основу для появи купецтва. Протягом кількох десятиліть Шанхай розрісся до масштабів мегаполісу, і в зазначеному сенсі став першим таким містом не тільки у Китаї, а й взагалі на Далекому Сході. Раптове процвітання Шанхая залежало від багатства, накопиченого в чотирнадцяти провінціях, що становили майже половину Китаю. У процесі комерціалізації в Шанхаї, купці не тільки швидко накопичили капітал, але й проникли в інші міста для збору коштів по всій країні, ставши, таким чином, групою людей, які володіють великими активами в ділових колах Китаю. Як зазначають дослідники, освітній рівень шанхайських купців був дуже високим: значна частина з них походила з чиновницьких та аристократичних родин (дехто навчався за кордоном). То були переважно вихідці з регіонів Цзянсу та Чжецзян – старих культурних центрів. Тому, за даними досліджень, більшість з них володіли живописом, каліграфією та поезією, деякі з них були відомі як митці та колекціонери. «Навіть ті, хто повернувся з-за кордону, також любили традиційну китайську культуру, товаришували з художниками, тим самим створюючи ситуацію, коли купцям потрібні художники, і навпаки. Купці підтримували їх економічно, допомагали їм закріпитися у Шанхаї», – стверджує науковець [] . Ці обставини й зумовили притік художників до Шанхаю та справили вплив на розвиток тісних соціальних зв'язків, що зрештою й призвело до формування шанхайського гуртку живопису в Шанхаї. Багато талановитих художників у зазначені часи отримали визнання саме в Шанхаї, а також в інших регіонах Китаю завдяки спонсорству та допомозі шанхайських торговців.

Попиту на традиційне мистецтво сприяло й рекордне зростання кількості чайних будинків⁵². Такі локації передбачають в інтер'єрі саме традиційний живопис, який ще потрібно міняти відповідно до сезону, характеру зустрічі тощо. Таким чином, у Шанхаї, склався значний попит на

⁵² За статистичними даними у 1919 році в Шанхаї було 164 чайні будинки

традиційне мистецтво. Тяглість живописної традиції у творчості митців «шанхайської школи» підтримувалася й вихованням. Аналіз біографій митців, чиє творче формування відбувалося під впливом карколомних процесів у Китаї, містить згадки про заняття з каліграфії, яка завжди у Китаї була базисною основою для живопису – від матеріалів та інструментів до технік роботи тушшю і способу тримати пензель. У багатьох тогочасних митців зразки класичного живопису зберігалися вдома та слугували своєрідним еталоном художнього смаку і взагалі бачення форм. Зазначене, без сумніву, слід враховувати при осмисленні характеру подальшого опанування китайськими мистцями європейських зображальних засобів і прийомів, що потребувало не тільки зміни оптики, а й тілесних звичок, моторики.

Натюрморт у зазначеному процесі виступав і як частка традиційних новорічних привітань, і як вісник нової мистецької парадигми. Однак осмислення його як цілком окремого жанру, який має самостійне художнє значення, імплементація його у навчальний процес художніх закладів, організованих на зразок західних, були підготовлені когортою митців – представників так званої «шанхайської школи».

У фаховій літературі термін «шанхайська школа» використовується не в сенсі школи як академічної інституції, а в значенні художнього руху, яскравої сторінки міської історії та помітного явища в історії китайського мистецтва. Спочатку термін «шанхайська школа» застосовувався до літератури та опери кінця XIX – першої половини XX століття, стилістика яких вирізнялася відповідно до регіону. Згодом термін поширився і на митців, які у той час працювали у Шанхаї і чиї твори мали ознаки сучасності, більш вільного прочитання та інтерпретації тисячолітніх традицій.

У соціальному та художньому сенсах «шанхайська школа» відзначалася строкатістю. До її представників, зазвичай, відносять мігрантів різного походження з різних регіонів країни, які прибули до Шанхаю у десятиліття соціально-політичних потрясінь, що супроводжувалися

економічних занепадом, небезпекою. Шанхай у зазначеному сенсі мав сприятливіші умови. Згідно наявним даним, у місті між 1910 та 1930 роками жило понад 1300 митців [141]. Така щільність зумовлювала і жвавість художньої комунікації, і конкуренцію. Аналіз тогочасної художньої практики, показує два генеральних напрями. Перший – опанування західних технік, для чого митці мистці виїздили на тривалий час до Японії та країн Європи, або навчалися західних технік вже у Шанхаї в новоствореній Академії, або в численних приватних школах; другий – орієнтація на традицію. Останнє реалізовувалося в усталених моделях, що існували за попередніх часів, тільки в модернізованому варіанті: живопис академічний, ортодоксальний, з ретельно прописаними зображальними елементами і технічною досконалістю та «живопис інтелектуалів», з його культом літератури, каліграфії, свободи творчого виразу та легкістю, невимушеністю техніки швидкого пензля. Розглянемо, як зазначені напрями проявилися у натюрморті.

Делікатну імплементацію західних прийомів у традиційну структуру китайського натюрморту можна спостерігати у творчості відомого мистця Чжао Шуру⁵³. У натюрморті «Новорічні благословення» (іл. 188) він дотримується китайської традиції натюрморту типу «квіти у вазі», збагаченого елементами «антикварного натюрморту» з виразним символічним підтекстом (побажання здоров'я, довголіття, доброї вдачі). Зазвичай це фронтально розташовані предмети-символи, написані у техніці «ретельного пензля». Зазначений тип натюрморту і навіть підхід до його пластичного моделювання було закладено ще за часів Джузеппе Кастільйоне, діяльність і вплив якого розглядалися у попередньому розділі.

Структура натюрморту «новорічні благословення» в інтерпретації Чжао Шуру поєднує елементи іконографії антикварного натюрморту та натюрморту типу «квіти у вазі»: у композиційному просторі урочисто

⁵³ Чжао Шуру (1874–1945) – китайський каліграф і живописець, представник Шанхайської школи

розташовані розкішні порцелянові вази з розписом (предмет колекціонування), фрукти, квіти та рослини, що символізують довголіття, процвітання, благополуччя; чайник із синьої глазури та чашку. Усі предмети виставлені на підставках різної висоти, що з одного боку підкреслює їх доброзичливий зміст як підношення, з іншого – дозволяє побудувати ритмічно виразну композицію, більш виразно експонувати кожен предмет.

У пластичній інтерпретації предметів використовуються як світлотінь – надбання західного живопису, так і лінія, яка окреслює контури предметів та промальовує їх структурні елементи, що є притаманним китайській живописній традиції. Помітно й прагнення художника передати матеріальність кожної речі, як це робили європейські мистці: гладка, глянсова поверхня порцелянових виробів контрастує з шерехатістю глиняного глечика, переданою дрібними мазками пензля. Простір у якому розташовано натюрморт – умовний, без ознак місця чи часу, що надає усій композиції символічного змісту. Уявлення про глибину простору утворюється завдяки планам: художник виявив передній, середній та дальній плани. Так саме, як і в пейзажі, при першому, поверховому погляді начебто усі зображення знаходяться в одній площині, і лише при детальному розгляді виявляються перспективно-просторові координати, що задають «маршрут» уявної подорожі.

Дещо інакшу організацію композиційної та зображальної «тканини» твору спостерігаємо у натюрморті з лотосом та персиками (іл. 2), де автор використовує лише легкі відтінки кольорової туші, обмежує усю композицію трьома предметами – старовинною бронзовою вазою, квітами лотоса та гілочкою персиків, що надає усій композиції вотивний зміст. На відміну від попереднього твору, де уважно прописана кожна деталь, у сувої з лотосом та персиковою гілкою превалює каліграфічний підхід. Контури предметів окреслені широким каліграфічним штрихом, що утворює зигзаг, подібно до ієрогліфу «вода». Водночас, таке розташування предметів відповідає усталеному типу композиції (зигзаг). Більша предметна маса трохи зміщена

праворуч, відповідно вертикальний каліграфічний підпис зміщений у лівий бік композиції.

Бронзова ваза старанно розкреслена геометризованими знаками, утворюючи ефект давньої бронзи, у той час як квіти та фрукти подано легкими фарбами з м'якими, майже розчиненими у повітрі контурами та насиченими короткими мазками, що підкреслюють структурні аспекти форми.

Не буде перебільшенням твердження, що визначний вплив на творчість майстрів «шанхайської школи» справили митці, які сповідували традиції «веньженьхуа». Їм пасував вільний та незалежний спосіб життя, і в зазначеному сенсі Шанхай приваблював не стільки як місто із західними новаціями, скільки як місто із послабленим контролем з боку чиновників і панування в цілому значно більш ліберальної атмосфери. Як зазначають дослідники, мистці оселялися переважно поблизу приватних садів [141], які були важливим аспектом традиції елегантних зібрань для насолоди поезією, каліграфією та антикваріатом. Живописні сувої кінця XIX – початку XX століття містять численні зображення колекціонерів, які оглядають свої зібрання.

Лідером «шанхайської школи» став У Чаншо⁵⁴. Раніше він розвивався в Сучжоу, а потім приїхав до Шанхаю за допомогою шанхайського магната Ван Ітіна⁵⁵. Під керівництвом Ван Ітіна У Чаншо познайомився з деякими важливими японськими діячами і навчився вести бізнес, таким чином він отримав популярність і остаточно оселився в Шанхаї. Саме допомога Ван Ітіна відіграла важливу роль у його великих досягненнях у галузі мистецтва в країні та за кордоном. Іншими важливими шанхайськими торговцями, які

⁵⁴ У Чаншо (1844-1927) – видатний художник, каліграф, майстер печаток; перший президент Товариства мистецтва друку «Сілін».

⁵⁵ Ван Ітін (1867–1938), більш відомий під своїм псевдонімом Ван Чжень – відомий бізнесмен, банкір, художник і каліграф (творче ім'я Байлун Шаньрен), учень і друг У Чаншо.

спонсорували «шанхайську школу», були Шен Сюаньхуай⁵⁶, Пан Лайчень⁵⁷, Юй Цяцін, «Сяоган Ліцзя» і Чень Сяодьє та ін. Усі вони були прихильниками традиційної китайської культури, мистецтва і моралі, тому їхній спосіб життя та культурна діяльність поступово локалізувалися. Вони побудували приватний садок у китайському стилі, щоб імітувати спосіб життя, відповідний традиції літераторів; відкрили школи, щоб відродити китайську класичну культуру; збирали твори живопису та каліграфії, спонсорували художників.

Отже, одним із відомих прикладів тогочасних осередків творчості мистецької комунікації стала міська резиденція Ван Ігіна під назвою «Сад Цзи», яка включала комплекс будівель і сад у традиційному стилі, побудований ще 1682 року. Щедрий господар влаштував прийоми для політичної та культурної еліти.

Деякі з іноземних представників капіталу виявили навіть більший ентузіазм, ніж китайці. У тому числі найбільш впливовими були японські покупці. Вони виявилися більш ознайомленими з китайською культурою, ніж європейські та американські покупці, тому стали першими та найсильнішими замовниками на ринках китайського живопису та каліграфії.

Відмітимо, що майстри «шанхайської школи» підтримували спосіб життя «інтелектуала» у найрізноманітніших аспектах – від зовнішнього вигляду (комфортний неформальний одяг, довга борода, нерідко – скуйовджене волосся) до уникнення офіційних посад, незалежної та часом екстравагантної поведінки, смакування вина та віршів у колі однодумців тощо. Про одного з художників школи (У Хуфань) згадують, що він нечасто виходив з резиденції, проте щодня його відвідували безліч друзів. Він казав, що «вчений не виходить з дому, але знає все на світі» [141].

Отже, мистецький твір був не стільки «втіленням традицій, чистоти та індивідуальності, які прагнуть трансцендентності і втечі від реального світу»

⁵⁶ Шен Сюаньхуай (1844 – 1916) китайський банкір, політик та педагог. За часів правління династії Цін, посідав пост міністра залізничного транспорту

⁵⁷ Пань Лайчень (1864-1949) – шанхайський бізнесмен і колекціонер

[178], скільки породженням цього способу життя. Натюрморт «Персики та вино» немов свідок тих дружніх зібрань (іл.189) та водночас – вихід за межі усталених, підкреслено урочистих, пафосних моделей символічно-святкового натюрморту. Однак і численні традиційні картини-вітання зумовлювалися не тільки комерційним попитом, а й особливостями культури подарунків. Кращий (і часто – єдино можливий) подарунок, який міг зробити художник своїм друзям на Новий рік – це так би мовити живописний скоропис – привітання з побажаннями тривалого та щасливого життя, вираженими у символічних формах. Деякі художники щороку писали десятками такі натюрморти, що певною мірою, сприяло розширенню предметного ряду, подоланню стиглих іконографічних схем.

Стилістика швидкого живопису тушшю у побудові натюрморту яскраво представлена у творчості таких яскравих постатей китайської історії мистецтва початку ХХ століття як У Чаншо та Ці Байши⁵⁸. У Чаншо, чие формування як художника і каліграфа припало на попереднє століття, отримав класичну для китайського інтелектуала освіту і щиро сповідував відповідні цінності. Тож попри бурхливі соціально-політичні зміни він намагався зберегти традицію, залишаючись у своїй творчості острівком внутрішньої свободи і діалогу з минущиною. Він провів у Шанхаї останній період свого життя та творчості і дуже швидко став лідером серед мистців. У Чаншо надав нового імпульсу розвитку школи, використовуючи та модернізуючи традиції «живопису літераторів». Його стиль живопису і зокрема натюрморти визначаються великими, сміливими, точними тушевими розмашистими лініями, нанесеними немов у каліграфічному скорописі, енергійністю мазків, які м'яко моделюють вишукані форми. У своїх роботах художник часто використовував різкі тональні контрасти. Спираючись на традиції монохромного живопису, він при тому був одним із перших, хто став використовувати червону фарбу, привезену з Європи, під назвою «західний червоний». Поєднання цієї яскравої фарби з енергійністю чорної

⁵⁸ Ці Байши (1864–1957) – китайський каліграф, живописець, майстер різьблення печаток.

туші, сповіщало його творам враження повноти життєвих сил. Нескладно помітити що майстра не дуже хвилювала схожість форм. Він зосереджувався на створенні атмосфери, активно додаючи літературні тексти, каліграфія яких стилістично була співзвучною зображенню. За влучним висловом Л. Олівової такі твори «пропонують царство думки за межами картини» [109].

Переважна більшість натюрмортів У Чаншу належить до новорічних привітань. Зазвичай такі натюрморти у якості подарунків друзям містять зображення таких рослин як бамбук, нарциси, квіти сливи як символи здоров'я, довголіття, благополуччя. Одна з таких картин привертає особливу увагу (іл.194). Гілки розквітлої сливи у селадоновій вазі та фрукти, що лежать поряд, написані тушшю з використанням традиційних пігментів, утворюють інтелектуальну атмосферу. Як слушно зазначає Лай Юеґе: «Квіти з'являються на гілках раніше, ніж листя. Тому квітка мейхуа означає світлу силу ян, стовбур – темну інь. Ще стародавні поети в «Книзі пісень» (Ши цзин) оспівували мейхуа. Вважається, що під нею народився засновник даосизму Лао Цзи... Мейхуа є символом чистоти, незалежності, стійкості, гідності, скромності, довголіття [22, с. 113].

Загальноприйняте розуміння символіки квітучої сливи доповнюється й рядками тексту-посвяти: «...взимку Яо Цін попросив намалювати красиву квітку Ваньхуа і зафіксувати її, надавши їй форми...» Зазначимо, що Ваньхуа – це друге ім'я Мей Ланьфана⁵⁹ – видатного актора китайської опери (іл.195), а Ван Яоцін – ім'я його вчителя. Крім того ім'я Мей звучить так само як «слива». Отже зв'язок візуального та вербального текстів у наведеному творі – непрямий, але зрозумілий у «своєму колі» людей, чиє життя просякнуте мистецтвом. У такий спосіб майстер висловив своє щире захоплення талантом актора. Прикметно, що ця зустріч мала творче продовження. Мей Ланьфань, захоплений інтелектуально-творчою атмосферою, що супроводжувала усі зібрання, де з'являвся У Чаншо, став брати уроки

⁵⁹ Мей Ланьфан (1894–1961) – видатний китайський актор Байшпекінської опери, виконавець жіночих ролей.

живопису, розуміючи, що такий досвід збагатить його сценічне мистецтво. Хоча для великого танцюриста заняття живописом були, скоріше, видом духовної практики (як, власне, й для більшості у колі літераторів), він написав багато картин. У його творчому доробку переважно натюрморти як слідування взірцям, і серед них як композиції, виконані у техніці ретельного пензля (іл. 202), так і в більш вільній манері (іл.196, 201)⁶⁰.

Не вважав себе живописцем й Дін Фучжи⁶¹. Втім, цілком у дусі школи «дилетантів» його роботи виконані дуже майстерно. Художник повернувся до старовинних форм багатопредметних композицій з овочами, розробляючи особливу техніку, де для кожного предмета призначався свій мазок. То вишуканими лініями, то крапками, то короткими штрихами він передавав розмаїття фактур (іл. 203-204).

Тривала практика каліграфа (відмітимо, що живописом У Чаншо почав займатися значно пізніше, вже після 40 років) дається взнаки у кожному його творі. Майстер мислить предметність і простір як каліграф, де завжди за зовнішнім враженням спонтанності, емоційності розчерку пензля, завжди є чітка структура та логіка формотворення. Жвавий пензель митця точно визначає місце та характер кожного предмету, незалежно від того, чи композиція будується на мінімумі предметів, чи то цілий парад улюблених інтелектуалами предметів естетичного милування : від ваз, букетів, фруктів до рослин у горщиках та рідкісних каменів. Серед новорічних натюрмортів є й такі багатопредметні, складно організовані композиції (іл.190). Завдяки виразній діагональній композиції майстер поступово розгортає предмети у просторі, створюючи візуальні зв'язки і водночас то фарбою, то контуром, то графічно-виразною лінією виявляючи особливості кожного зображального елемента.

⁶⁰ Під час японської окупації Мей Ланьфань, аби не танцювати для окупантів, заробляв на життя саме живописом.

⁶¹ Дін Фучжи

Саме у Шанхаї відбулася й зустріч У Чаншо та Ці Байши. Вчитель У справив помітний вплив на формування творчої манери майбутнього великого майстра живопису, у якого будуть ще й інші вчителі та фактори впливу, але легкість та точність малюнка тушшю, свобода та свіжість композиційних рішень, назавжди стануть ознакою його творів. До стилю «шанхайської школи» належить і натюрморт «Богу Ту» (іл.192-193), де Ці Байши разом із Яо Хуа⁶² урізноманітнили композиційну схему натюрморту, додавши до поданого великим планом ритуального бронзового котла, тексти, виконані каліграфічно пензлем та імітацію гравірування текстів на камені (іл.193). Квіти, написані легкими, швидкими мазками напівпрозорої фарби, контрастують з важкою, статичною, рясно орнаментованою бронзою.

Ще ближче до елегантних та творчих новорічних привітань у дусі «інтелектуалів» – натюрморт «Лічі та коник» (іл.197). Художник енергійними ударами пензля позначив смачні ягоди, які в китайській культурі вважаються одним із символів кохання, перехресними штрихами намітив плетену корзинку та тонкою лінію окреслив коника – символ шляхетності, доброї вдачі. Яскраво червона фарба, яка домінує у просторі, підкреслює святковий та гедоністичний зміст натюрморту.

Серед найбільш помітних митців молодшого покоління «шанхайської школи» – Кун Сяю⁶³. Як і більшість майстрів, він працював у різних жанрах, однак до натюрморту звертався неодноразово на різних етапах своєї творчості [81]. Розмаїті версії натюрмортів з бронзами «богу», порцелянових виробів, квітів та рослин у вазах і горщиках, виставлених на різьблених різнорівневих підставках, виступають як серії, що збираються у моделі «4 сезонів року», або в збільшеному масштабі як розписи чотирьохчастних ширм. Майстер практикував як ретельну передачу форм, так і вільні та лаконічні живописні візії у дусі «веньженьхуа». У кожному з варіантів бачимо поступове

⁶² Яо Хуа (1876–1930) – відомий різьбяр печаток, колекціонер (камені, картини, давні книги). Займався живописом тушшю, але це не було його основним заняттям. Навчався в Японії в університеті політики та права.

⁶³ Кун Сяю (1899–1984) – китайський живописець, представник Шанхайської школи.

розширення предметного складу та значно більшу імплементацію західних прийомів живопису – це, насамперед, виразні власна тінь та світло, відблиски, передача конструктивних особливостей форми не лінією, а контрастом світла та тіні, урізноманітненням характеру штрихів та мазків для передачі матеріальності предметів (іл. 205-210). Водночас, узгодженість зображальних елементів не тільки за формою та кольором, а й символічним значенням, продовжують передавати атмосферу вишуканого дозвілля освіченої інтелектуальної еліти.

Відмітимо, що попри високий рівень живописної майстерності, представники «шанхайської школи», які мислили себе як останні «веньжень», вважали живопис у своїй творчості другорядним заняттям, традиційно надаючи перевагу поезії та каліграфії. Так, наприклад, один із натюрмортів з колекції родини згадуваного вище господаря резиденції Ван Ітіна, містить три поетичних тексти, розташованих обабіч простору сувою: два ліворуч зверху і внизу та один праворуч [85]. Кожен із текстів містить підпис та особисту печатку, які сповіщають, що авторами рядків були Ван Чжень⁶⁴, У Чаншо та Чен Чжан⁶⁵. Хто саме був автором живописного твору залишається невідомим: ним міг бути будь-хто перелічених каліграфів, а також господар дому, який сам був не тільки завзятим колекціонером і меценатом, а й художником. Традиція додавати поетичні рядки, які характеризують враження від побаченого, утворюючи інколи полілоги кількох осіб, підтримувалася в середовищі освіченої еліти, адже живопис існував саме для створення творчо-інтелектуальної атмосфери.

Відмітимо ще одну важливу деталь в існуванні цього творчого кола однодумців. Намагаючись зберегти традицію через оновлення, вони були відкриті до різноманітних контактів. Частими гостями у саду Ван Ітіна були європейські колекціонери. До 1930-х років зібрання художників відвідували

⁶⁴ Ван Чжень (1867–1938) – китайський каліграф і живописець, представник Шанхайської школи.

⁶⁵ Чен Чжан (1869–1938) – китайський каліграф і живописець, представник Шанхайської школи.

й японські митці та колекціонери, як ті, що мешкали в Шанхаї, так і прибулі з Японії. Японія на той момент переживала ще більш інтенсивні процеси модернізації, які розкололи мистецький світ на прихильників класичного живопису та пропагандистів західного. В «шанхайській школі» японські шанувальники старовини бачили шлях бути сучасним, не пориваючи з традицією. Інтелектуально-творчий підхід представників цього руху знаходив розуміння у японців, знайомих із традицією «літературного живопису» за місцевим аналогом – школою Нанга. Найбільшим авторитетом користувався У Чаншо, в постаті якого не лише японці бачили уособлення найкращих традицій живопису літераторів та вчених. Відомий японський скульптор Асакура Фуміо⁶⁶ зробив портрет У Чаншо спеціально для увічнення його пам'яті.

У досліджуваний період багато китайських митців виїздили до Японії, країн Європи та США для вивчення техніки олійного живопису. Повертаючись на батьківщину вони впроваджували західні техніки у творчу та педагогічну практику, часто на репродуктивному рівні. І лише згодом вони знаходили компроміс між традиційним мистецтвом и західними формами художнього висловлювання, не в останню чергу завдяки майстрам «шанхайської школи».

Творчість першопроходців у царині західного живопису, бурхливі дебати щодо шляхів розвитку китайського мистецтва сьогодні докладно висвітлені в науковій літературі. Не зменшуючи значення таких масштабних постатей тієї грандіозної доби змін як Сюй Бейхун⁶⁷, Лінь Фенмянь⁶⁸ та ін., наведемо у якості прикладу натюрморти двох мисткинь, чий шлях у західне

⁶⁶ Асакура Фуміо (1883–1964) – відомий японський скульптор, перший президент Японської академії мистецтв.

⁶⁷ Сюй Бейхун (1895-1953) – видатний китайський художник традиційного вишколу; виступав за реформування живопису, за опанування олійного живопису

⁶⁸ Лінь Фенмянь (1900-1991) – китайський художник, педагог, громадський діяч; ключова фігура модернізації мистецтва

мистецтво відбувався за різними траєкторіями. Перша – Пань Юйлянь⁶⁹, отримавши початкову мистецьку освіту в Шанхайській художній школі, потім навчалася у Франції та Італії. Вісім років, проведених у Китаї у якості викладача у період після завершення навчання та остаточним поверненням, до Парижу, вже не змінили її програмно пост-імпресіоністичного погляду на натюрморт, де предмети моделюються повною силою кольору і від китайської традиції залишаються хіба що постійно присутня у натюрмортах ваза із квітами, яка доповнюється то сплячою кішкою, то письмовим приладдям, то китайськими порцелянами – певний відгомін традиційних моделей натюрморту (іл. 213-216).

Творчість другої представниці модерного живопису – Цю Ді⁷⁰ – сьогодні менш висвітлена у науковій та фаховій літературі. Її знайомство із західним живописом відбувалося за іншим сценарієм. Вона навчалася в пекінській академії мистецтв, потім вивчала західний живопис у Шанхайській художній школі, а потім вирушила до Японії, де на той момент панував імпресіонізм як основний стиль академічної дидактики. Зрештою вона вивчала різні напрями, багато експериментувала і, можливо, саме завдяки творчим пошукам, в її спадщині багато натюрмортів, вирішених у різноманітних техніках, з різними підходами та баченнями предмету в просторі, у світлотіньових та колористичних рішеннях. Разом із тим, кращі роботи в її доробку – натюрморти, написані на початку 1930-х років, сполучають техніку олійного живопису з традиційно стриманою колористикою, виразною образністю.

Розглянемо більш детально широко визнаний натюрморт художниці. (іл. 211) Твір лише на перший погляд є відвертою маніфестацією не тільки західного живопису, а й західного стилю життя. І набір предметів (усі – принципово некитайські), і матеріали, які використовує мисткиня – західні

⁶⁹ Пань (Чжан) Юйлянь (1895-1977) – одна з перших жінок-художниць, яка вивчала західне мистецтво.

⁷⁰ Цю Ді (Ті) (1906-1958) – перша жінка-художниця в Шанхаї, працювала в модерністичному напрямі

(полотно та олія), і особистість авторки, що наважилася вести незалежний спосіб життя в країні, де бути художницею жінці – вже виклик, -- усе це дає підстави багатьом критикам бачити в цій картині хіба не антитезу традиційному живопису, або, якнайменше – підкреслено про-західну культурну орієнтацію. На користь цього твердження можна й додати монофокальну будову натюрморту, ще й із завищеною лінією горизонту (як не пригадати Караваджо). Предмети, з яких складається натюрморт за слушним спостереженням А. Ванграйт, уособлюють її домашній простір, і, відповідно, особистість авторки, яка немов всупереч нав'язуваним республіканцями національній ідеї жінки як «гарної дружини та мудрої матері», заявляє про своє право на власний вибір. Там, де жінка – «правильна громадянка» слухняно купувала би товари тільки вітчизняного виробництва, демонструючи відданість родині та країні, Цю Ді змальовує західні предмети-маркери, предмети-емблеми, але саме ті, з якими вона себе ототожнювала: рамка для картини, але не традиційної, а західної; палітра для олійних фарб та флакончик імпортованих чорнил, інструменти художника, книжки англійською мовою, екзотичної пляшки з вином та фужером [132, С. 137].

Погоджуючись із дослідницею, водночас відмітимо, що можливе й «прочитання картини» як переклад традиційної іконографії «скарбів кабінету вченого» на сучасну художниці візуальну мову. Наприклад, англійська книжка в паперовій обкладинці – замість сувоїв, чорнила в склянці замість туші з тушечницею, кав'ярник замість чайника, фужер з лікером замість кувшину з вином тощо. Фрагменти палітри та масивної рами для картини – як сучасні ознаки «кабінету мистця». Стримані кольори, що розподіляються майже локальними плямами, посилюють цю відсилку до традиційного живопису, надаючи ще більшої глибини семантиці твору. Викликають асоціації з традиційним живописом ц стилістика ретельного пензля: авторка уважно прописує предмети, не забуваючи про контурні лінії. У такому разі візуальний текст може бути прочитаним як ствердження нової

моделі інтелектуала, що репрезентують західні (читай – модерні) предмети-символи життя у дусі «хай-пай».

Прикметно, що й Пань Юйлянь у цей шанхайський період пише схожий концептуально натюрморт – у стриманих кольорах майже локально та гладко прописані предмети, контрастні за фактурою та тоном і, водночас, немов сповнені особливим змістом у простоті своїх форм та живописному аскетизмі. Побудований на тонких градаціях світло оливкових, блідо-жовтих, блідо-сірих кольорів, натюрморт, де майже половина предметно-просторового середовища – біла, наближається до гризайлі і, водночас, дзвінким контрастом металу і скла, розкиданими по заднику тінями «підриває» зовнішнє оманливе відчуття тиші. Внутрішнє напруження в зазначеному натюрморті дорівнює кращим якостям китайського пейзажу, де передається не стільки упізнаваний мотив, скільки те, що називають «ціюнь-шендун».

Без сумніву, прикметним є й те, що вперше в художньому житті країни беруть активну участь жінки, що також було проявом лідерських позицій Шанхаю на шляху модернізації та в цілому культурного та соціального розмаїття міста. Як бачимо, модерністи не лише співіснували з традиціоналістами, а й не були герметично закритими у своїх практиках. Традиціоналісти експериментують, використовують окремі сучасні матеріали, а модерністи не нехтують традиційним надбанням, переосмислюючи традиційні композиційні моделі та колористику.

Висновки до розділу

У роботі встановлено, що тривалі контакти Китаю з Кореєю та Японією справили вплив на розвиток натюрморту у цих країнах. Це відбувалося двом шляхами: через поширення певних культурних практик, які згодом знайдуть відображення у мистецтві, або через запозичення певних зображальних мотивів, іконографії та образотворчих схем. Доведено, що флористичний натюрморт зазнав поширення як у Кореї, так і в Японії. В

Японії провідною моделлю такого натюрморту став тип «квіти у вазі», який здобув розмаїті інтерпретації: від фіксації моделей ікебани до емблематичних композицій в сурімоно, декоративному розписі ширм та монохромному живописі представників школи Нанга. У Кореї найбільш виразно модель «квіти у вазі» представлена у т. зв. «мінхва» – народному живописі, де ваза з квітами подається фронтально та симетрично, як у ранньому китайському живописі.

Китайський культ вченості, колекціонування та антикваризм також по різному позначилися на розвитку натюрморту у зазначених країнах. В Японії антикваризм і пристрасть до красивих предметів виявляється розмаїто: від кольорової гравюри до текстилю та розписів на ширмах. Провідні мистецькі комплекси пов'язані з письменництвом, західними новинками, театром, японською чайною церемонією, модним вбранням та аксесуарами. У XVIII–XIX століттях японські натюрморти утворюють певну енциклопедію високого ремісництва, де доброзичливий зміст є вторинним по відношенню до милування майстерно зробленими речами. Притому, на відміну від китайського мистецтва, в Японії не отримали розвитку багатоконпонентні композиції, зазвичай перевага надається кільком предметам. Поодинокі взірці із зображенням купи антикваріату можна побачити у розписі порцеляни, при тому такий мотив називається «китайським».

У Кореї усі зазначені мотиви не отримали окремого напрямку, проте вони присутні в мотиві «предмети у шафі» (чхекгеорі), що від XVIII ст. є провідною формою натюрморту, яка об'єднує в собі і модель «квіти у вазі», і «4 скарби вченого», і «100 старожитностей».

Проведене дослідження дозволяє сформулювати бачення одного з важливих етапів у розвитку натюрморту в китайському живописі. Встановлено, що «шанхайська школа», яка багатьма дослідниками мислиться як результат процесів модернізації, у дійсності стала середовищем збереження та актуалізації традиційного живопису. Лідером цього процесу у

першій третині ХХ ст. був У Чаншо і саме його творчість та мистецькі погляди позначилися на творчому становленні Ці Байши.

Розвиток арт-ринку і зокрема антикваріату в Шанхаї актуалізував розроблений ще від часів ранньої Цін тип натюрморту зі старожитностями («богу»). Стиль життя веньженьхуа підживлював створення «новорічних картин» як побажання добра та інтелектуально-творчій обмін між митцями. Можна стверджувати, що в роботах митців іконографія натюрморту вбирає увесь попередній досвід, синтезуючи мотиви антикваріату, доброзичливих символів рослинності, вотивних підношень. Водночас, межі традиційних іконографічних схем стають гнучкими, у контексті доброзичливих урочистих картин-привітань можуть подаватися зображення звичайних побутових предметів.

Швидкість пензля, локальні кольори, умовність і символізм, які були суто традицією літературної школи, корелювали з авангардними пошуками першої третини ХХ століття. Високий культурний статус школи літераторів умовив й відповідне сприйняття «шанхайської школи», як у середині китайського суспільства, так і в сусідніх та західних країнах. В Японії підґрунтям для сприйняття «шанхайської школи» служила традиція школи Нанга (похідної від китайської веньженьхуа).

Узагальнюючи викладене, відмітимо, що у першій третині ХХ століття ролі Китаю та сусідніх країн змінилися. Корея, як країна-транслятор, внаслідок японської окупації поступилася Японії, яка тепер очолила рух модернізації в Азіатсько-Тихоокеанському регіоні. Більшість шанхайських митців знайомилися із західними системами у Японії, яка була значно ближче і зрозуміліше в культурному сенсі. З іншого боку, активність японських інтелектуалів та дилерів підживлювала й збереження традиційного живопису, який відіграє важливу роль як у розвитку національного традиційного мистецтва, так й залишається питомим джерелом для творчих експериментів художників, що шукають оновлення його мови, сенсу та форми.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження дозволяють зробити наступні висновки:

1) Аналіз напрацювань у галузі арт-орієнталістики виявляє, з одного боку, потужний обсяг необхідної для осмислення історико-культурного, філософського і мистецького контексту культури Східної Азії, фахової літератури; з іншого – відсутність системних досліджень натюрморту як жанру традиційного мистецтва, еволюції його змісту та художніх підходів.

З'ясовано, що натюрморт у китайському мистецтвознавстві мислиться як жанр західного мистецтва і, відповідно, якщо розглядається у контексті китайської художньої традиції, то виключно на матеріалі нового живопису, що сформувався під впливом західної системи освіти. Проблема натюрморту як жанру китайського традиційного живопису майже не артикульована та поодинокі розвідки лише вказують на існування такої практики, без окреслення ознак, за якими подібні зображення можуть бути класифіковані як натюрморти. Відповідно відсутні й систематизація та аналіз зображально-тематичних комплексів, які можуть дорівнювати поняттю «натюрморт».

Встановлено, що попри величезний обсяг синологічних досліджень, присвячених традиційним формам китайського мистецтва, й до сьогодні залишаються малодослідженими проблеми міграції жанрів східного мистецтва і, зокрема, напрацювання китайської культури у галузі передачі предметного світу.

Показано, що стрімке зростання діджиталізації культури через цифровізацію колекцій, он-лайн доступ до архівних даних, суттєво сприяють проведенню крос-культурних та компаративістських досліджень. Аналіз джерельної бази та наукової літератури показав, що значний обсяг підробок на світовому арт-ринку потребує від дослідника верифікації творів і відповідального відбору взірців для дослідження. Відтак до кола

досліджуваних матеріалів залучено матеріали з еталонних колекцій, або зібрань, атрибутованих авторитетними експертами. Наявні копії, виконані у домодерні часи використовуються виключно як джерело вивчення поширеності певних зображально-тематичних моделей.

2) В китайському науковому та мистецькому дискурсі термін «натюрморт» з'явився лише під впливом європейських творчих та освітніх практик. Термін записується двома знаками (тихі речі), що є ближчим до голландського *stilleben* (та похідного від нього англійського *still life*) – тихе життя (речей), ніж до французького *nature morte* (мертва природа). У домодерну добу предметні комплекси, що складаються з предметів і можуть бути класифіковані як натюрморт позначалися як «цінгун» (чисті дари), та «богу ту» (картини старожитностей). Частина натюрмортів нерідко розглядається у межах жанру «хуаняо» (квіти та птахи).

3) У процесі дослідження з'ясовано, що найдавніші зображення предметів в китайському мистецтві були створені 5000 тис. років тому (культура Яншао) і відбивають релігійний та господарський світ предків. У професійному живописі поява натюрморту пов'язується з буддистською практикою «чистих дарів» – підношень перед статуями Будди. Найдавнішими з них були ароматні квіти, овочі та фрукти. Пізніше такі інсталяції набули характеру демонстрації культурних реліквій, які включали епіграфіку, каліграфію та живопис, стародавнє начиння, рослини у горщиках. Подальший розвиток натюрморту та окремих його тематичних комплексів відбувався під впливом конфуціанства, яке сформувало стандарти освіти, цінності владної та інтелектуальної еліти. Тому в цьому освіченому середовищі натюрморт мав відбивати культ вченості, старовини.

У розмаїтті матеріалів традиційного живопису визначено такі провідні зображальні мотиви, як: квіти у вазі, квіти та фрукти, скарби кабінету вченого, 100 старожитностей. Встановлено, що зазначені мотиви виступають як окремо, так і в сполученні з іншими. Натюрморт «квіти у вазі» є провідною формою і в більшості випадків є складовою усіх інших

зображальних комплексів. Існують й гібридні форми, де квіти у вазі поєднуються з фруктами, письмовим приладдям, або антикваріатом. Встановлено, що всі елементи цих зображальних комплексів мають доброзичливу семантику, символізуючи побажання тривалого життя (скіпетр жюїї або гриб лінчжи, або плоди гранату), процвітання (квіти у вазі), успіхів у навчанні – складання іспитів та отримання посади (письмове приладдя) тощо. Вибір рослин відповідає усталеній рослинній символіці. Комбінація усіх елементів композиції утворює розлогий текст побажання добра, здоров'я, великого потомства, благополуччя та ін.

Наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ століття простежується нова хвиля антикварізму, зумовлена, з одного боку, прагненням зберегти національну спадщину у вирії соціокультурних та політичних перетворень, з іншого – попитом іноземних ділерів. Найяскравіше натюрморт репрезентований у т.зв. Шанхайській школі, яка культивує чисту творчість у дусі мистецтва «інтелектуалів» (У Чаншо, Жень Бо, Ці Байші та ін.). Це переважно натюрморти тушшю у моделі новорічних привітань, якими художники обмінювалися між собою. Серед інших зображень – композиції з кількома старовинними предметами або «чайні натюрморти». Останнє пов'язано з розвитком цілої мережі чайних будинків у Шанхаї. У творчості майстрів цієї когорти – як роботи, виконані у стилістиці швидкого живопису тушшю, так і в манері ретельного пензля (Чжао Шуру, Дін Фучжі, Кун Сяоюй).

З іншого боку, у Шанхаї відкривається Шанхайська академія мистецтва, діють численні приватні школи. Натюрморт, як складова західної дидактики набуває нової трактовки. Взірці для наслідування – імпресіоністи (переважно через навчання китайських студентів у Японії, де імпресіонізм набув статусу академічного стилю) та постімпресіонізм у дусі Поля Сезанна, Ван Гога, Поля Гогена (здебільшого у творах митців, які здобували освіту в Парижі).

4) Натюрморт у китайській художній традиції пройшов декілька етапів розвитку, але нові образотворчі мотиви та композиційні моделі не витісняли попередні, а доповнювали їх репертуар. За типологією вирізняються малопредметні (ваза з квітами, фрукти) та багатопредметні композиції. Перші представлені двома композиційними моделями: 1) фронтальне та симетричне зображення квітів у вазі; 2) зміщення вази від центру та асиметричність квіткової композиції, що схематично надавало усім зображальним елементам зигзагоподібного розташування.

У межах багатопредметного натюрморту сформувалися композиційні моделі з розташуванням предметів на одному, двох, або трьох рівнях. Якщо на ранньому етапі однорівневі композиції являють собою дещо хаотичне заповнення зображального простору, то двох та трьохрівневі композиції вирізняються чіткою ритмічною структурою. Включення до композиції зображень тварин, комах виконувало не лише семантичну функцію, а й вносило елемент жвавості, відчуття руху.

Розквіт колекціонування за часів імператора Цяньлуна спричинив бурхливий розвиток антикварних натюрмортів, або уведення його елементів до зображальної структури інших комплексів. Візуальним уособленням антикварізму став мотив «Сто старожитностей» у різноманітних версіях: від декоративних композицій з вільно розкиданими у зображальному полі предметами до впорядкованих навколо домінантного елемента (ваза з квітами). Інша версія мотиву «Ста старожитностей» представлена зображеннями спеціальних шафок (дуобаоге) з виставленими рідкісними речами у межах сюжетних композицій та композиційною моделлю «кабінетна шафа» з урочисто розташованими на поличках книжками, писемним приладдям, сувоями, пенцзін, порцелянами, каміннями тощо.

Стилістично простежуються як твори, виконані у техніці гунбі (ретельний пензель), так і се-і (живопис ідей). Тяжіння до колекціонування старожитностей спричинило розвиток художніх технік, якими передається фактура предметів, «тріщинки» або «патина» часу.

Встановлено, що спочатку, за часів імперії Цін, вплив західноєвропейського мистецтва позначився на введенні обмежених прийомів світло-тіньового моделювання та перспективи у поєднанні з традиційно провідною роллю контуру, гладким письмом, включення до композиції текстів. У першій половині ХХ ст. на розвиток натюрморту (як традиційного, так і в західній парадигмі) впливають матеріали, імпортовані в Шанхай з європейських країн; пропедевтика, впроваджена у навчальний процес в новоутворених закладах.

На середину ХХ століття в Шанхаї сформувалася двоїста художня ситуація: переживає другий розквіт традиційний натюрморт і, водночас, опановуються західне бачення предметного світу, прийоми його пластичного моделювання, іншого розуміння простору, кольору, світла та тіні. В роботі виявлено, що більшою колористичною строкатістю вирізняються твори майстрів, що перебували під визначальним впливом французького мистецтва, у той час як художники, що вивчали олійний живопис у Китаї або Японії, тяжіли до більш стриманої та близької до китайської системи «п'яти кольорів», гами. У творчості таких майстрів, як Пань Юйлян (в шанхайському періоді), Цю Ді простежується зв'язок із традиційним китайським натюрмортом (на рівні постановки як осучасненої інтерпретації предметних комплексів «новорічні привітання», «скарби кабінету вченого»; на рівні колористики – тяжіння до стриманої гами та локальних кольорів).

5) У роботі доведено, що тривалі контакти Китаю з Кореєю та Японією справили вплив на розвиток натюрморту у цих країнах. Це відбувалося двома шляхами: через поширення певних культурних практик, які згодом знайдуть відображення у мистецтві, або через запозичення певних зображальних мотивів, іконографії та образотворчих схем. Встановлено, що флористичний натюрморт зазнав поширення як у Кореї, так і в Японії. В Японії провідною моделлю такого натюрморту став тип «квіти у вазі», який здобув розмаїті інтерпретації: від фіксації моделей ікебани та емблематичних композицій в сурімоно (Судзукі Харунобу, Утагава Тойохіро,

Кацушіка Хокусай, Кейсай Ейсен), декоративному розписі ширм та монохромному живописі представників школи Нанга (Таномура Чікуден, Йоса Бусон). У Кореї найбільш виразно модель «квіти у вазі» представлена у т.за. мінхва – народному живописі, де ваза з квітами подається фронтально та симетрично, як у ранньому китайському натюрморті.

Китайський культ вченості, колекціонування та антикварізм також по різному позначилися на розвитку натюрморту у зазначених країнах. В Японії захоплення колекціонуванням і пристрасть до красивих предметів виявляється розмаїто: від кольорової гравюри до текстилю та розписів на ширмах. Провідні комплекси пов'язані з письменництвом, західними новинками, театром, японською чайною церемонією, модним вбранням та аксесуарами. У XVIII -XIX століттях японські натюрморти утворюють певну енциклопедію високого ремісництва, де доброзичливий зміст є вторинним по відношенню до милування майстерно зробленими речами. Притому, на відміну від китайського мистецтва, в Японії не отримали розвитку багатокomпонентні композиції, зазвичай перевага надається кільком предметам. Поодинокі взірці із зображенням купи антикваріату можна побачити у розписі порцеляни, при тому такий мотив називається «китайським».

У Кореї усі зазначені мотиви не отримали окремого напрямку, проте вони присутні в мотиві «предмети у шафі», що від XVIII ст. є провідною формою натюрморту, яка об'єднує в собі китайські мотиви «квіти у вазі», «4 скарби вченого», і «100 старожитностей». Зазначений мотив реалізується в розписах ширм за такими композиційними моделями, як «мунбандо» (у кожній стулці ширми – автономна композиція зі стосів книг та скарбів кабінету вченого) та чаекгеорі (зображення шафки з полицками, що переходить зі стулки на стулку та утворює єдину цілісну композицію). Серед імен, що містять печатки на деяких ширмах – такі майстри, як Ї Тхек Гюн, Ї Унгнок, Чан Ханджон. У композиційному та стилістичному сенсах зазначені моделі є логічним продовженням з подальшою розробкою та деталізацією

китайської композиційної моделі «книжкова шафка» зі збереженням елементів європейської перспективи, передачею особливостей фактур. Суттєвою відмінністю корейського натюрморту є домінування в образно-змістовній структурі творів стосів книжок, які завдають виразну ритмічну структуру та створюють атмосферу кабінету.

б) Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні зворотного зв'язку: якою мірою китайський натюрморт «квіти у вазі» та жанр «квіти та птахи» позначилися на практиці європейського і, зокрема, українського живопису. З огляду на зростання інтересу до китайського класичного живопису і значний попит на відповідні твори на сучасному арт-ринку актуалізуються й проблеми експертизи. Традиція копіювання ставить й питання оцінки творів, визначення критеріїв художньої цінності.

Подальша розробка проблеми натюрморту як явища мистецтва Східної Азії потребує не тільки порівняння із відповідними західними тенденціями, а й врахування культурологічних контекстів та методологій. Уявляється доцільним розгляд розвитку китайського натюрморту крізь призму «демонстративного споживання», методологію якого репрезентовано на інших матеріалах такими дослідниками, як К. Клюнас [10] і Е. Хьоніг [13].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською мовою

1. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171). С. 665-670.
2. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. № 49. Львів. 2022. С. 89-96.
3. Балута О.В. Натюрморт в українському мистецтві. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75). С. 833-834. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-176>
4. Біленко Г. І., Гамянін В. І. Колекція китайського живопису в Київському Музеї мистецтв. *Східний світ*. 2003. № 2. С. 6–12.
5. Ван, В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. №77. С. 73-81.
6. Ван, Ч., Алфьорова, З. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. 1(2). С. 78–86.
7. Гарькава О. В. Елементи європейського натюрморту у китайському фарфорі епохи Цин (на прикладі творів з колекції НММБВХ). *П'ять платонівські читання: тези доповідей п'ятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького*. Київ : «Людмила», 2018. С. 121–122.
8. Гу Сінчень Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021.
9. Гу Сінчень, Шуліка В.В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 36. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 60-66.
10. Гу Сінчень, Шуліка В.В. Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці XIX – першій третині XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 35, т.1. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 76-82.
11. Ковальова М., Лю Фань. Олійний пейзажний живопис в Китаї XX століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих*

- вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Випуск 33. Дрогобич. 2020. С. 68-75.
12. Ковальова М.М., Федюн Є.О. Натюрморти 1960–1970-х років з фондів Харківської державної академії дизайну і мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Випуск 35. Дрогобич, 2020. С. 87–97. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-13>
 13. Ковальова М., Цю Чжуанюй. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and design*. Випуск 3. Київ, 2020. С. 55-65.
 14. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. № 57. Т.1. С. 137 – 143.
 15. Корнєв А. Перший український мистецький пленер у м. Нінбо (Китай). *Народознавчі зошити*. 2017. № 2. С. 422-426.
 16. Корнєв А., Чжан Чже. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 55-61. DOI:10.32782/uad.2023.3.7
 17. Корнєв А., Чжан Чже. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 78. С. 119-125. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.15>
 18. Котляр Є., Ген Чжижун. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису ХVIII ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (Вип. 39). С. 284-294.
 19. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів: ЛНАМ, 2023. № 50. С. 37-49.
 20. Лагутенко О. А., Новікова О. В. Вироби цінци доби. Сун у Музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. Київ, 2021. № 3. С. 72–83. DOI [:10.15407/orientw2021.03.072](https://doi.org/10.15407/orientw2021.03.072)
 21. Лай Юеге. Жанр хуаняо і букети бароко: метаморфози буття. *Art and Design*. 2019. № 3. С. 89–96. DOI: 0.30857/2617-0272.2019.3.9.
 22. Лай Юеге. Образ і символ квітучого дерева у мистецтві Китаю і Європи. *Art and Design*, 2019. № 2. С. 111–122. DOI:10.30857/2617-0272.2019.2.11.
 23. Мистецтво Азії та ісламського світу / за ред. Г. Рудик. Київ: Сафран, 2023. 352 с.
 24. Мистецький словник-довідник. Упоряд. Гловацький С.В. Черкаси: Черкаський обласний інститут післядипломної освіти педагогічних

- працівників Черкаської обласної ради, 2017. 44 с. URL ; <http://surl.li/zmhbjj>
25. Музейні скарби Харкова : у 3 кн. Кн. 1 : Мистецтво Західної Європи та Сходу XV–XX ст. Із зібрання Харківського художнього музею / В. В. Мизгіна [та ін.]. Харків : Колорит, 2009. 188 с.
 26. Натюрморт / О. М. Голубець. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL : <https://esu.com.ua/article-7077>
 27. Новікова О. В. Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів: дис. ... докт. філософії : 023. Київ, 2023. 190 с.
 28. Павельчук, І. На перехресті модерну: інспірації японізму у практиці українських колористів 1900-1930-х років. Київ : Києво-Могилянська академія, 2019. 222 с.
 29. Павельчук, І. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ століття. Львів. нац. акад. мистецтв. Київ : Києво-Могилянська академія, 2019. 573 с.
 30. Павлова Т.В. Український авангард: Харків: [моногр.]. Харків: Grafprom, 2020. 440 с.
 31. Павлюк С., Чмелик Р. Скарби Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Львів : Національна академія наук України ; Інститут народознавства НАН України, 2005. 228 с
 32. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54-60.
 33. Рибалко С.Б. З пензля ллються слова : літературні алюзії в образотворчому мистецтві Японії доби Токугава. *Всесвіт*. 2000. № 9-10. С. 155-168.
 34. Рибалко С.Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art & Design*. 2022. №3(19). С. 149–158. DOI:10.30857/2617-0272.2022.3.12.
 35. Рибалко С. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 91-98.
 36. Рибалко С. Культурно-естетичні універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.01. Харківська держ. академія культури, 2001. 20 с.
 37. Рибалко, С. Б. Образ сакури у візуальній культурі Японії: витоки та трансформації. *Культура України*. 2022. Вип. 78. С. 126-134.
 38. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ ст.: Шанхайська школа. *HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. № 1. С.66-77.
 39. Соколюк Л. Д. Харківська мистецтвознавча школа: 1900-ті- початок 2020-х рр. *Вісник ХДАДМ*. 2021. № 2. С. 55-70.
 40. Сотська Г, Шмельова.Т. Словник мистецьких термінів. Херсон, 2016. 52 с.

41. Тарасов В. Китайські мистецькі наративи у межах радянської культури повсякдення. У кн.: *Образ радянського: конструкція, міфологія, візуальні рамки* [Текст] : моногр. дослідж. / [А. Киридон, О. Стяжкіна та ін.]; / за заг. наук. ред. проф. Ольги Колястрок. [Інститут історії України НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України та ін.]. Вінниця : Нілан-ЛТД., 2021. 280 с. С. 67-74.
42. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. № 5. 2013. С. 920-926.
43. Цао Гуанюй. До проблеми формування й канонізації естетичних норм китайського тушевого живопису. *Сходознавство*. 2008. № 41/42. С. 168-181.
44. Цао Гуан Юй (Цао Гуанюй). Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39-40. С.164-185. URL: <http://surl.li/hrspce>
45. Чжан Біюнь. Живопис «хуа-няо» в художній культурі Китаю ХХ – поч. ХХІ ст. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1. С. 125-128.
46. Чжан Біюнь. Традиції та інновації у китайському живописі «хуа-няо» кінця ХХ – початку ХХІ століть у творчості Хе Шуйфа *Культура і мистецтво у сучасному світі 2018; 0 (19) : 71-78; DOI:10.31866/2410-1915.19.2018.141357;*
47. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art and design*. 2022. №4 (20). С. 121–132. DOI:10.30857/2617-0272.2022.4.11.
48. Чжан Чже. Флористична композиція в китайському образотворчому мистецтві доби Цін (1644-1912). *Art & Design*. № 3 (23). 2023. С. 191-206 DOI:10.30857/2617-0272.2023.3.16
49. Чжан Чже. Китайські мотиви в системі розписів музею-садиби в селі Самчики. *Матеріали міжнар. наук. конф. 18-19 квіт. 2024 р.* / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2024. С. 258-260.
50. Чжан Чже. Натюрморт у китайському живописі : Джузеппе Кастільйоне, його учні та послідовники. *Матеріали міжнар. наук. конф. 20-21 квіт. 2023 р.* / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2023. С. 287-288.
51. Чжан Чже. Китайська порцеляна у живописних візіях Сходу та Заходу. *Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 19–20 травня 2022 р.* . / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2022. С. 286-287.
52. Чжан Чже. Натюрморт у жанрово-видовій структурі китайського мистецтва. *Сходознавство*. Актуальність та перспективи. Тези доповідей V Всеукраїнської науково-методичної конференції з міжнародною участю 15 квітня 2021 р. Х. : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2021. С. 108-110

53. Чжан Чже. Мотив «Ста старожитностей» в китайському мистецтві: символіка, репрезентації. *Матеріали міжнар. наук. конф. 18-19 листопада 2021 / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2021. С. 390-392*
54. Чжан Чже. Натюрморт у сучасному китайському мистецтві: основні тенденції розвитку. *Сходознавство. Актуальність та перспективи. Тези доповідей I Міжнародної науково-методичної конференції, 20 березня 2020р. – Х. : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. С. 170-17*
55. Чжан Чже. «Скарби інтелектуала» в китайському традиційному живописі. *Матеріали міжнар. наук. конф. 26-27 листопада 2020 / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2020. С. 409-410*
56. Чжан Чже. Натюрморт у творчості Пань Юйлян. Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 23–24 травня 2020 р. . / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2020. С. 266-267.
57. Чжан Чже. Натюрморт у китайському живописі. *Матеріали міжнар. наук. конф. 21-22 листопада 2019 / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2019. С. 399-400*
58. Чжизун Ген. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2017. № 3. С. 94-104.*
59. Чжоу Чен . Китайська каліграфія: від традиції до практики застосування в сучасному дизайні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. 20 с.
60. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. *Art and Design. 2023. № 2 (22). С. 237-248.*

Література англійською мовою

61. Alforova, Zoya, Wang Chong. Non-Canonical Strategies of Representation of Women's Costume in Contemporary Chinese Ease Painting. *Art in the Focus of Theoretical Studies: Eastern–Ukraine. Collective monograph / Ed. by V. Kutateladze, Z. Alforova. Kharkiv : KSADA, 2022..Pp. 17-28 (Scientific series of the department of the ICCP of the KSADA).*
62. Andrews, Julia F. Traditional painting in New China: Guohua and the anti-rightist campaign. *The Journal of Asian Studies. 1990. № 49(3). P. 555-586.*
63. Andrews, J. F., & Shen, K. The Japanese impact on the Republican art world: the construction of Chinese art history as a modern field. *Twentieth-Century China, 2006. 32(1), P. 4-35.*
64. A pair of two-panel screens with Karamono and birds URL: <http://surl.li/ermzwi>
65. Art Term: Still life. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/still-life>
66. Barnes A. China in Britain: The Representation of Twentieth Century Chinese Art and Culture in Contemporary British Museums. *Museological Review.2003. Issue 9. P. 1–15.*

67. Black, Kay E., and Edward W. Wagner. Ch'aekkōri Paintings: A Korean Jigsaw Puzzle. *Archives of Asian Art*. 1993 №46. pp. 63–75.
68. Black, Kay E., and Edward W. Wagner. Court Style Ch'aekkōri. *Hopes and Aspirations: Decorative Painting of Korea*. San Francisco: Asian Art Museum of San Francisco, 1998. pp. 23–35.
69. Barnhart R.M., Cahill J., Hung, Wu. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Hong Kong: C&C Offset Printing Co, Ltd, 2002. 416 p.
70. Beurdeley C.; Beurdeley M. Giuseppe Castiglione, A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors. Rutland (VT): Tuttle, 1971. 204 p.
71. Bickers R. Out of China: How the Chinese Ended the Era of Western Domination. London: Allen Lane, 2017. 576 p.
72. Brown Claudia. Approaches to Painting at the Qianlong Court. *Phoebus* 6, Number 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor. p. 163-168.
73. Bush S., Murk C. *Theories of the Arts in China*. New Jersey: Princeton University Press, 1983. 478 p.
74. Chan, P. The Institutionalization and Legitimatization of Guohua 國畫: Art Societies in Republican Shanghai. *Modern China*. 2013. № 39(5). P. 541-570.
75. Chan, P. In the Name of Ink: The Discourse of Ink Art. *Hong Kong Visual Arts Yearbook*. 2014. P. 14-47.
76. Chan, Pui Pedith. Art in the marketplace: taste, sale, and transformation of Guohua in Republican Shanghai. R. O. Lopes (Ed.), *Face to face: the transcendence of the arts in China and beyond: approaches to modern and contemporary art*. 2013. P. 72-104). (Art in a global perspective: global art monograph series).
77. Cheng F. *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*. Boston: Shambhala Publications Inc., 1994. 192 p.
78. Chinese Iconography Thesaurus (CIT) · V&A [WWW Document]. Victoria and Albert Museum. URL <https://chineseiconography.org/>
79. Choi, Irene. Tactile Vision in Eighteenth-Century Korean Still-Life, or Ch'aekkōri, *Journal 18 Issue 9. Field Notes* (Spring 2020). URL: <https://www.journal18.org/4868>.
80. Clunas, C., *Chinese export watercolors, Far Eastern series*. Victoria and Albert Museum, London, 1984. 111 p.
81. *Collected Paintings of Masters in Modern and Contemporary China: Kong Xiaoyu*. Beijing: Peoples Fine Arts Publishing House, 2013. 204 p.
82. Deng Ming. *Chinese Painting*/translator Yawtsong Lee. Shanghai: Shanghai Press, 2010. 120 p.
83. DiMaggio, P. Classification in art. *American Sociological Review*. 1987. №52 (4). 440-455.
84. Elkins, James. A New Definition of Contemporary Chinese Ink Painting. 2013. URL: <http://surl.li/tcbuxs>
85. *Fine Chinese modern painting*. Christies. URL: <http://surl.li/eeihlv>
86. Geng, R. Study on Giuseppe Castiglione, a Court Painter in the Qing Dynasty. *Open Journal of Social Sciences*, 2021. № 9, 193-203. DOI: [10.4236/jss.2021.99014](https://doi.org/10.4236/jss.2021.99014)

87. Grunberg Ch. *The Real Thing: Contemporary Art from China*. Liverpool: Tate Liverpool publication, 2007. 57 p.
88. Hearn, Maxwell K. *How to Read Chinese Paintings* (The Metropolitan Museum of Art - How to Read). 2008. 173 p.
89. Hearn, Maxwell K. *Splendors of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996 .144 p.
90. Hironobu Kohara. The Qianlong Emperor's Skill in the Connoisseurship of Chinese Painting. *An Overview of Stylistic Development in the Qianlong Painting Academy*. Phoebus 6, Number 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor, p. 56-73.
91. Hong, Shao. Art history: A Western discipline's centennial experience in China. *Frontiers of Literary Studies in China*, 2007.1(4), 523-542.
92. Honig, E. Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life. *Anthropology and Aesthetics*. 1998. №34. P.166-183. DOI:10.1086/RESv34n1ms201404 14
93. Hyun, Eleanor Soo-ah. Korean Munbangdo Paintings. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/chaehd/chaehd_chae.htm (December 2016. Updated May 2020)
94. Hu, Yunhua. *Chinese penjing: Miniature trees and landscapes*. Portland: Timber Press, 1987. p. 128.
95. Ishida Mikinosuke. A Biographical Study of Giuseppe Castiglione (Lang Shih-ning), a Jesuit Painter in the Court of Peking under the Ch'ing Dynasty. *Memoirs of the Research Department of the Tōyō Bunko*, 1960, no. 19, pp. 79–121.
96. Kajdański E. *Chiny. Leksykon*. Warszawa: Książka i Wiedza, 2005.
97. Katsushika Hokusai: Catalogue Raisonne - The Complete Work. URL: <https://www.hokusai-katsushika.org/index.html>
98. Keyes, Roger. *Surimono: Privately Published Prints in the Spencer Museum of Art*. New York: Kodansha International, Ltd., 1984. 199 p.
99. Kim, Sunglim. Still Life in Motion: The Origins and Development of Chaekgeori Painting. *Ars Orientalis*. 2021. №51. Pp. 65–104
100. Liedtke, W. Still-Life Painting in Northern Europe, 1600–1800. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. October 2003. URL: <http://surl.li/hmxvir>
101. Li Puyuan. *An Introduction to the History of Chinese Art*. Wuhan: Chongwen Publishing House, 2015. 167 p.
102. Liu, M. Y. *Chinese Ways of Seeing and Open-Air Painting*, by Yi Gu: Harvard East Asian Monographs 430. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2022. 320 pp
103. Lynn R. J. The Reception of European Art in China and Chinese Art in Europe from the Late Sixteenth Through the Eighteenth Century. *International Communication of Chinese Culture*. 2016. Vol. 4, issue 4. P. 443–456. 449. 4. DOI:10.1007/s40636-016-0067-9

104. Meyer I. Still Life Painting – History of the Object Painting Genre. *Art in Context*. 2021. URL: <https://artincontext.org/still-life-painting/>
105. Moss R. The beauty and symbolism of Dutch flower paintings Museum Crush URL: <https://museumcrush.org/the-beauty-and-symbolism-of-dutch-flowers-paintings-at-compton-verney/>
106. Mote, Frederick. The Intellectual Climate in Eighteenth-Century China: Glimpses of Beijing, Suzhou, and Yangzhou in the Qianlong Period. *Phoebus* 6, Number 1: Chinese Painting under the Qianlong Emperor. p. 17-55.
107. Musillo Marco Bridging Europe and China: The Professional Life of Giuseppe Castiglione (1688-1766)/ Thesis submitted in fulfillment of the award of Doctorate of Philosophy, School of World Art and Museology, University of East Anglia April 2006. URL: <http://www.battle-of-qurman.com.cn/literature/Musillo-2005.pdf>
108. Naquin Susan. Giuseppe Castiglione/Lang Shining. *T'oung Pao*. Second Series, Vol. 95, Fasc. 4/5 (2009), pp. 393-412
109. Olivová L. Qi Baishi and the Wenren. Tradition. *Asian Studies*. 2011. 15 (1). P.63-83. DOI:10.4312/as.2011.-15.1.63-84
110. Painting Gallery of Yu Zhiding. URL: <http://surl.li/clifbj>
111. Peng, Chang Ming. Still Life, Living Nature: Painting the ephemerality of beings and things in the West and in the Far East. *Arts & Societies*. № 112. URL: <http://surl.li/cjtpcb>
112. Pejčochová M. Chinese or Western: A Few Observations on Ambiguities of the Painting Styles of Some Twentieth Century Chinese Painters in an Era of Sino-Western Encounters. URL: <http://surl.li/mspaqq>
113. Pure Offerings of a Myriad Plants: Paintings on Flower Vases and Potted Scenes. URL: <http://surl.li/arzlzb>
114. Qianlong Emperor. Facts and details. URL: <http://surl.li/gndbdr>
115. Shanghai Modern: Chinese cosmopolitanism and the urban art scene, 1912–1948 / Jane Zheng, Sabrina P. Y. Zhang, Zhen Fan, Hui Lin and Yuen-Sang Leung. *Urban History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. 1–35. DOI : 10.1017/S096392682200027X
116. Richman-Abdou K. How Artists Have Kept Still Life Painting Alive Over Thousands of Years. My modern net. URL: <http://surl.li/tqwswk>
117. Rybalko S. Art-Orientalism in Kharkiv: history, theory, practice. *Culture and art in modern scientific discourse*. Kharkiv: PC Technology Center, 2023 P. 98-122. DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch4
118. Rybalko S. Japonisme in Ukrainian arts of the late XIX-early XXI centuries. *Cultural bridges: collections-encounters-inspirations*. Torun: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2019-2020. № 7-8. P. 221-241
119. Silbergeld J. Chinese Concepts of Old Age and Their Role in Chinese Painting, Painting Theory, and Criticism. *Art Journal*. 2014. Vol. 46. P. 103–114. DOI: <https://doi.org/10.2307/776887>
120. Silbergeld J. Chinese Painting Style: Media, Methods and Principles of Form. Washington: University Press, 1982. 132 p.

121. Stalker, Nancy. Flower Empowerment. Rethinking Japan's Traditional Arts as Women's Labor. URL: <http://surl.li/hjbcue>
122. Still Life: Double Cherry-Blossom Branch, Telescope, Sweet Fish, and Tissue Case *TheMET* URL: <http://surl.li/ydvrie>
123. Still-life painting URL: <http://surl.li/glkwbq>
124. Sullivan M. Chinese Art in the Twentieth Century. London: Faber, 1959. 110 p.
125. Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. London: Thames & Hudson, 1973. 296 p.
126. Surimono From the Goslings Collection <http://surl.li/asdqzo>
127. The bonsai of the Forbidden City in Qing Dynasty, stunned the world. URL: <http://surl.li/hyauio>
128. Three Thousand Years of Chinese Painting / Richard Barnhart, Yang Xin, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun, and Hung Wu. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997. 402 p.
129. Truong A. Tracing the Past, Drawing the Future: Master Ink Painters in 20th-Century China. *Alain P. Truong*: 12 jan. 2010. URL: <http://surl.li/wrcamj>
130. Van Miegroet Hans J. Still-life. *Grove Art Online*. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed April 11, 2014/ URL: <http://surl.li/btuvov>
131. Wang, J. X. Modern Chinese Civilization in Shanghai Cityscape. *DEStech Transactions on Social Science, Education and Human Science / 2017 3rd International Conference on Social, Education and Management Engineering (SEME 2017)*. 2017. P. 67-271.
132. Wangwright A. Qiu Ti's Still Life and the Clash of Commodity, Domesticity, and Patriotism in 1930s Shanghai. *Archives of Asian Art*, Volume 72, Number 1, April 2022, pp. 129-150
133. Wen C. Fong The Modern Chinese Art Debate. *Artibus Asiae*. Vol. 53, No. 1/2 1993, pp. 290-305. DOI:.10.2307/3250520
134. Witchard A. British Modernism and Chinoiserie. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2015. 256 p.
135. Zhang Anzhi. A History of Chinese Painting. Beijing: China Books & Periodicals, 1992. 244 p.
136. Zhang, Chao. When the artistic field meets the art worlds: Based on the case study of occupational painters in Shanghai. *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. 2015. P. 437-454.
137. Zhang Hongxing (2013) Masterpieces of Chinese Painting 700-1900.' London: V&A Publishing. 2013. 358 p
138. Zheng, J. Private Tutorial Art Schools in the Shanghai Market Economy: The Shanghai Art School, 1913—1919. *Modern China*. 2009. 35 (3). P. 313-343. DOI: [10.1177/0097700408330385](https://doi.org/10.1177/0097700408330385)
139. Zheng Shengtian. Shanghai Modern and International Exchange 1919-1937. *SHENG PROJECT*. URL: <http://surl.li/vsrpys>
140. Zheng Wuchang. A Complete History of Chinese Painting Study. Hong Kong: Jilin Peoples Publishing House, 2013. 409 p

141. Zheng, J., Zhang, S., Fan, Z., Lin, H., & Leung, Y. Rediscovering Shanghai modern: Chinese cosmopolitanism and the urban art scene, 1912–1948. *Urban History*. 2022. № 1-35. DOI:10.1017/S096392682200027X
142. Zhou, C., & Guo, L. Rose, Tulip and Peony: The Image of Paradise and the “Localized” Islam in China. *Religions*. 2020. № 11(9). 23 p. DOI:[10.3390/rel11090444](https://doi.org/10.3390/rel11090444)
143. Zhu, Jianfei. Chinese spatial strategies: imperial Beijing, 1420-1911. Routledge. 2004. 274 p.
144. Zhu Qingsheng, L. Art History in China. *Diogenes*. 2011. № 58(3). 85-92. DOI:[10.1177/0392192112460449](https://doi.org/10.1177/0392192112460449).

Література китайською мовою

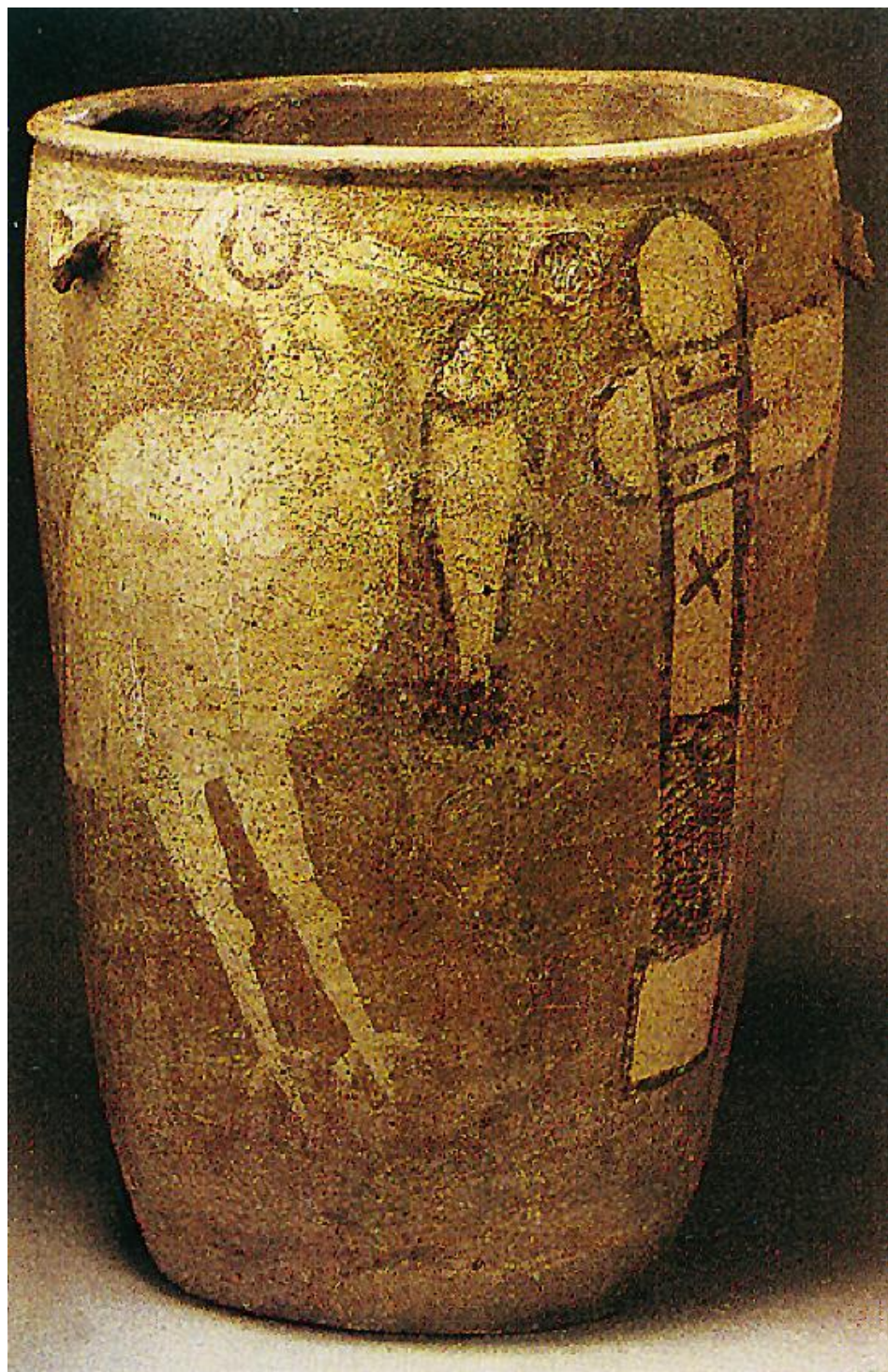
145. 王朝闻,薛永年,蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000 年, 588 页。[Ван Чаовень, Сюе Юнньюнь, Цай Сіньюї. Історія китайського образотворчого мистецтва. Династія Цін. Шаньдун: Цілу, 2000. 588 с.] URL: <https://m.fx361.cc/news/2019/0617/18337620.html>
146. 王绍波, 元文平. 中国早期水彩画民族化探究——以静物画题材为例 [Ван Шаобо, Ці Веньпін. Дослідження націоналізації раннього китайського акварельного живопису на прикладі натюрморту]
147. 王玥 张军. 探析莫兰迪绘画语言对当代中国水彩静物创作的影响 《美与时代》2019, (7) [Ван Юе, Чжан Цзюнь. Аналіз впливу мови живопису Моранді на створення сучасного китайського акварельного натюрморту «Краса і часи» 2019, (7)]
148. 闻铭, 周武忠, 高永青 中国花文化辞典 黄山书社, 2000.08 [Вень Мін, Чжоу Учжун, Гао Юнці. Словник китайської культури квітів. Видавництво Хуаншань, 2000. 705 с]
149. 国画构图入门 [Вступ до композиції китайського живопису] URL: <http://surl.li/xahypu>
150. 郭伟华. 学郎世宁古画技法揭秘. 天津 : 天津人民美术出版社. 2005. 18 页 [Го Вейхуа. Упізнайте таємні давніх технік живопису Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2005.18с.]
151. 《画万年花甲》清.汪承霈.清乾隆时期绘卷.台北故宫博物院藏 [Живопис шістдесятих років Ваньнянь. Династія Цін. Ван Ченпей. Сувій. Картини періоду Цін Цяньлун. Колекція музею-палацу Тайбея] URL: <http://surl.li/oesjld> .
152. 谢赫简介 — 最早的绘画理论家 [Знайомство з Сэ Хе – першим теоретиком живопису] URL: <http://www.zhshw.com/lidai/nanbei/xiehe/>
153. 尹立杰 (2011) Forma вираження та естетичні характеристики традиційного китайського живопису. Цюньвень Тяньді: Друга половина місяця / Qunwen Tiandi: The Second Half Moon, (11), 105-105. 尹立杰. (2011). 国画的表现形式与审美特点. 群文天地: 下半月, (11), 105-105 /

154. 郎世宁绘. 宫廷画师郎世宁. 天津: 天津人民美术出版社. 2008. 133 页 [Кастільйоне Джузеппе. Придворний художник -- Джузеппе Кастільйоне. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2008. 133 с.] .
155. 《古畫品錄》 [Класифікація давніх художників. Енциклопедія китайської історії та літератури]
156. 李宽. 中西绘画中线条的运用和比较. 东方艺术, (2009). (S2), 92-94 [Лі Куан. Використання та порівняння ліній у китайському та західному живописі. Східне мистецтво, (S2), 2009. 92-94]
157. 林木.. 中国油画的有益探索. 中国西部, (1995) (4), 16-18. [Лінь Му. Корисне дослідження китайського олійного живопису. (1995). Західний Китай, (4), 16-18.]
158. 李菲. (2012). 20 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. 安阳工学院学报, 11(1), 84-86 [Лі Фей. Сюй Бейхун, Лінь Фенмянь, Лю Хайсу та інші досліджували націоналізацію олійного живопису на початку 20 ст.]
159. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社, 2016. 544 页. [Лю Вей. Історія китайської олійної картини. Пекін : Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с..]
160. 刘曦林. 中国画的传统与现代. 文艺评论, (2008). (1), 81-86 [Лю Сілінь Традиційний і сучасний китайський живопис. **Огляд літератури та мистецтва**, (2008). (1), 81-86.]
161. 劉淳. 中國油畫史 . 北京青年 版社, 2016. 544 页 [Лю Чун. Історія китайського олійного живопису. Пекін : Китайська молодіжна преса, 2016. 544 с.]
162. 孟立丛. 浅谈绘画中的线条. 开封大学学报, (2003). 17(4), 65-67 [Мен Ліконг Розмова про лінії в живописі. Журнал університету Кайфен, (2003).17 (4), 65-67]
163. 静物画 Encyclopedia. Neil Collins. Gallerix [Натюрморт. Енциклопедія. Н. Колінз. Gallerix] URL: <https://gallerix.asia/pedia/>
164. 聂崇正. 郎世宁全集 1688-1766 上卷. 天津: 天津人民美术出版社. 2015. 240, [Не Чунчжен. Повне зібрання творів Кастільйоне (1688-1766). Том 1. Тяньцзінь: Тяньцзіньське народне образотворче мистецтво. 2015. 240с]
165. 聂崇正. 中国巨匠美术丛书——郎世宁. 北京: 文物出版社. 1998. 33 页 [Не Чунчжен. Серія китайських майстрів мистецтва -- Джузеппе Кастільйоне. Пекін: Видавництво культурних реліквій. 1998. 33с.
166. 聂崇正. 中国名画家全集——郎世宁. 石家庄: 河北教育出版社, 2006. 185 页 [Не Чунчжен. Повне зібрання творів видатних китайських художників. Кастільйоне. Шицзячжуан: Хебей Освітня Преса. 2006. 185с.]
167. 潘天寿《中国绘画史》苏州市: 古吴轩出版社 2022 年, 496 页 [Пань Тяньшоу. Історія китайського живопису. Сучжоу: Гувусюань, 2022. 496 с.]
168. 论绘画中的语言状态. 美术研究, 丁一林. (1988). (4), 40-43 [/ Дін Ілінь Про статус художньої мови в живописі. Дослідження мистецтва, (1988) (4), 40-43]

169. 中国花鸟画的简单构图法 [Простий метод композиції китайського живопису квітів та птахів] URL: <http://surl.li/skqqad>
170. 郎世宁最经典的百幅作品 [Сто класичних творів Кастільоне] URL: <http://surl.li/tktrym>
171. 徐健[《中国绘画史》 年份：年。浙江。浙江人民美术出版社。(2018) 页数不详。 [Сюй, Цзянь. Історія китайського живопису. Народне образотворче мистецтво, 2018]
172. 【国画技法】重彩古画临摹技法 [Техніки китайського традиційного живопису Техніки копіювання давніх картин із квітами] URL: <http://surl.li/jmzaxx>
173. -吴树敬单位: 略谈传统插花对意境美的阐释 [У Шуцзін. Коротка доповідь про інтерпретацію традиційної квіткової композиції та про красу художньої концепції] URL: <http://surl.li/qpzlkd>
174. 海娟程, & 石英吴. (2022). 中国画中红色资源的运用与价值. 教育科学发展, 4(4), 10-12 [Хай Цзюаньчен, Шіші Ву. Використання та значення «червоного символізму» у китайському живописі. Educational Science Development, 2022. 4 (4), 10-12].
175. 黄斌斌 当代静物画创作形式语言与精神观念探究, 艺术研究) [Хуан Біньбін. (Дослідження формальної мови та духовних концепцій сучасних натюрмортів , дослідження мистецтва]
176. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史. 北京, 2014. 404 [Цзоу Юецзін, Цзоу Цзяньлін. Сто років китайської історії мистецтва. Пекін, 2015. 404 с.]
177. 王宗英 . 中国仕女画艺术史. 东南大学出版社, 2009. 225 页 [Ван. Цзуньїн Історія китайського живопису. Видавництво Південно-Східного університету, 2009. 225 с.]
178. 蒋勳. 齊白石: 中國文人畫最後的奇葩. [Цзян Сюнь. Ці Байши: останній розквіт літературного живопису. Тайбей: Lion Books, 1982. 118 с.]
179. 戚明. 清供图与静物画有相似之处, 文化内涵却有明显差异 Ци Мин. Між картинами династії Цин та натюрмортами є схожість, але є очевидні відмінності у культурних конотаціях URL: <http://surl.li/fmrcrw>
180. [李超 中国现代油画史 上海 : 上海书画出版社, 2007. 392 页 [Лі Чао .Історія сучасного китайського олійного живопису у Шанхаї. Шанхай: Шанхайське видавництво живопису і каліграфії, 2007. 392 с+
181. 赵常鑫 赵常鑫. 浅析中国水彩静物画丰富淋漓的色彩[J]. 中国艺术, 2012, 0(4): 116-116 [Чжао Чансін. Короткий аналіз насичених і яскравих кольорів китайського акварельного натюрморту [J]. Китайське мистецтво, 0(4): 116-116]
182. 朱其. (2014). 对 20 世纪中国画转型的重新认识. 画刊, (1), 42-45 [Чжу Ці. Нове розуміння трансформації китайського живопису в ХХ столітті. Малюнок / Pictorial Magazine, (2014) (1), 42-45] URL: <http://surl.li/rfkpfe>
183. 朱其: 对 20 世纪中国画转型的重新认识 [Чжу Ці: Нове розуміння трансформації китайського живопису ХХ століття. Китайський живопис]

184. 朱沙. 苏联美术与新中国油画. 东南大学出版社, 2013. 272 页 [Чжу Ша. Радянське мистецтво і новий китайський олійний живопис. Видавництво Південно-Східного університету, 2013. 272 с]
185. 薛永年, 蔡星仪, 中国美术史·清代卷, 齐鲁书社出版 2000 年, 290 页。 [Юньнян Сюе, Сінйі Цай. Історія китайського образотворчого мистецтва династії Цін. Пекін: [б.в.], 2000. 290 с.]
186. 我看吴昌硕 [Я бачу У Чаншо] URL: http://www.360doc.com/content/18/0610/23/54904761_761301094.shtml
187. 何延品, 中国绘画史, 石家庄: 2005 年, 480 页.[Яньпін Хей. Історія китайського живопису. Шіцзяцзуань: [б.в.], 2005. 480 с.]
188. 程波涛《岁朝图》的民俗文化意蕴探微 [Чэн Ботао. Дослідження народно-культурного значення «Портрету Суй Чао»] URL; [https://chinafolklore.org/web/index.php?Page=2&NewsID=15552

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. *Кувшин з розписом: птах, що тримає у клюві рибу, сокира. Червона кераміка. Н47 д32,7. 3000 р.до н.е. Національний музей Китаю, Пекін*



Іл. 2. *Будда на лотосовому троні.*
Східна Індія. Бл. 1000.



Іл. 3. *Невідомий художник. Гуаньїнь як Бодхисаттва Дев'яти Лотосів Сувій.* 1593



Іл. 4-5. *Фреска з гробниці принца Чжанхуая. Фрагменти. 706 р. н.е., Сіань*



Іл. 6-7. Пять підношень. Посуд для розташування дарів Будді, богам і прежкам. Бронза. Династія Цін. Нанкінський музей.





Іл. 8. Придворні мистці. Діяльність упродовж дванадцяти місяців: дев'ятий місяць. Сувій. Туш, фарби, шовк. 175 x 97 см. Династія Цін. Національний музей-палац, Тайбей



Іл.9-10. Новорічні композиції. Фото. 2020-ті рр



Іл11-12 Фреска «Цветок» на южной стене гробницы M2 в 1276. промышленном парке Люканчжуан, Тун, Чанчжи. Высота 118см, ширина 77см.



Іл. 13. Скіпетр Жюї. 18-19 ст. Бронза, перегородчата емаль. 44,5 см. Метрополітен музей, Нью-Йорк



Іл. 14. Ян Лі-пен. Цао Пі, імператор Вей. Фрагмент сувою тридцяти імператорів. 7 ст. Бостонський музей образотворчого мистецтва



Іл. 15. Лі Тан. Бодхісатва Манджушрі. Кін.11-пер.пол. 12 ст. Папір, туш, фарби. 104* 38. Національний Музей-палац, Тайбей



Il. 16. Дун Сян (біографія). Суй чао ту.

115,2см×44,3см . Туш, пензель, папір. Династія Сун Національний палац-музей, Тайбей



Іл. 17. Лі Сун. *Корзина з квітами.* Зимовий альбом квітів.
Кін.12-поч. 13 ст.



Іл. 18. Мікеланджело Караваджо. *Корзина з фруктами.* 1596



Іл. 19-20. Лі Сун. Корзина з квітами. Літній альбом квітів. Кін.12-поч. 13 ст. тушь и
цвет на шелке, 19,1см×26,5см



Лл. 21-22. Лі Сун. Корзина з квітами. Весняний альбом квітів. 19,1×26,5см.
Туш, фарби, шовк. Кін.12-поч. 13 ст. Національний музей-палац, Тайбей





Лл. 23. Ци Сі. Квіти у корзині. Сувій. 101,6 x 50,8 см. Шовк, туш, фарби. Друга половина 19 ст. Приватна колекції

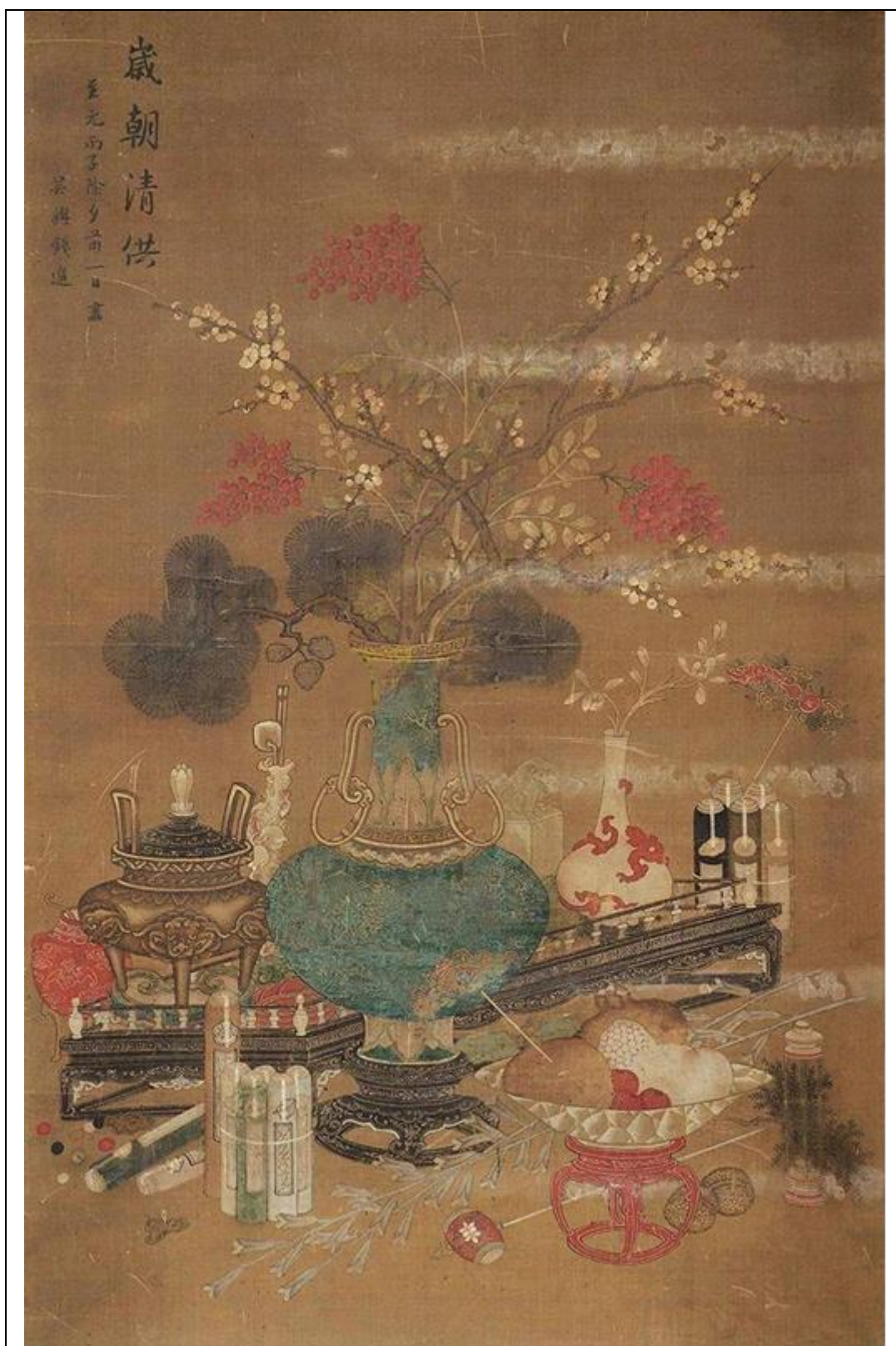


Лл. 24. Ван Ченпей. Цінгун Ту. Сувій. 96×47с м. Фарби, шовк. Династія Цін. Приватна колекції

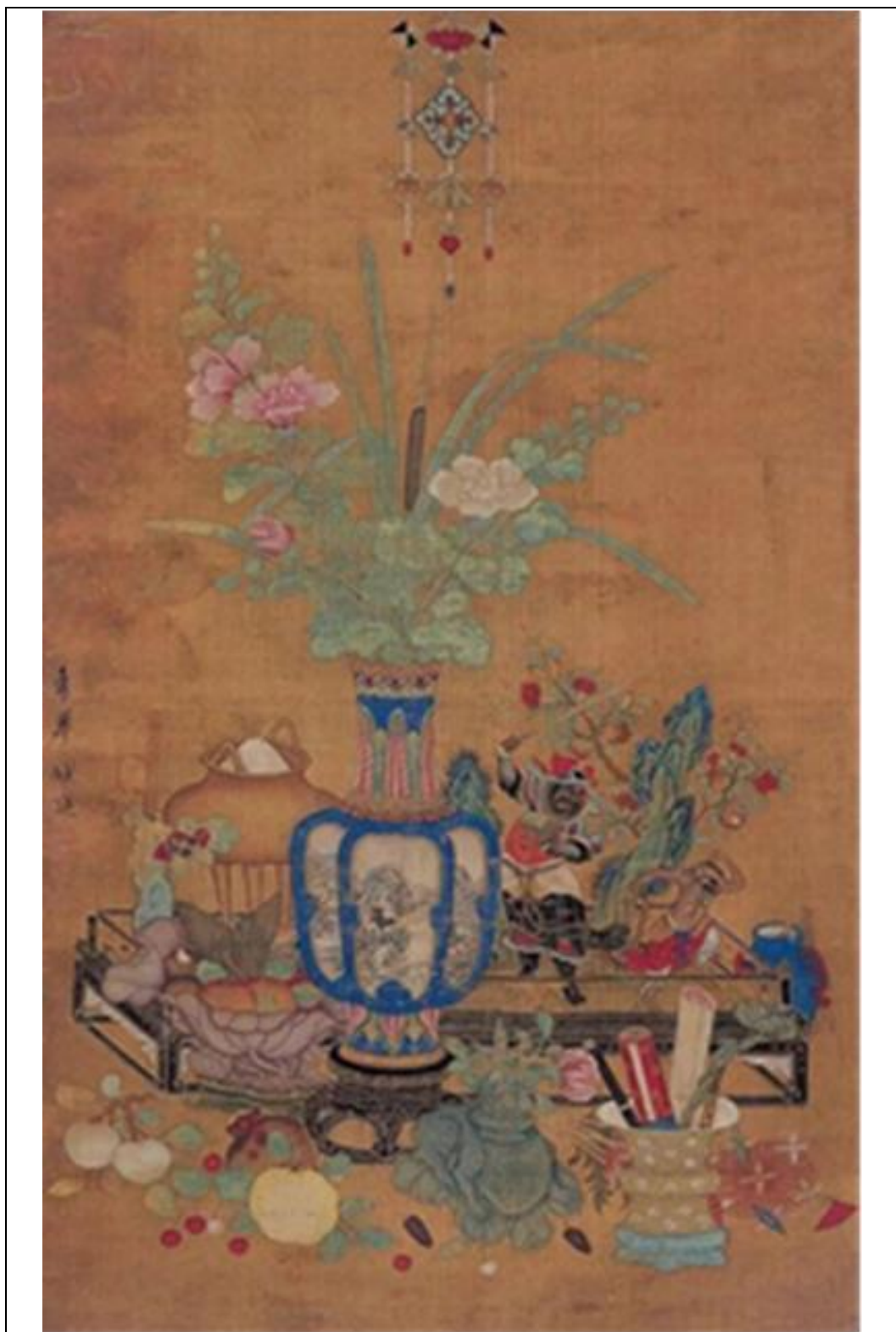


Лл. 25. Невідомий авт. Квіти чотирьох пір року. Між 1701-1800. тушь и
цвет на шелке, 136,2см×70,7см. Інститут мистецтв, Чиукаго





Іл.26. Цянь Сюань, «Цінгун Ту». Сувій. 95×61см. Туш, фарби, шовк.
Династія Юань. Приватна колекція



Іл.26. Цянь Сюань, «Цінгун Ту». Сувій. 95×61см. Туш, фарби, шовк.
Династія Юань. Приватна колекція



Іл. 28. Чень Хуншоу. «Цінгун Ту». Туш, фарби, шовк.
Династія Мін. Приватна колекція



Іл. 29. Чень Хуншоу. «Цінгун Ту». Фрагмент.

Туш, фарби, шовк. Династія Мін. Приватна колекція



Лл. 30. Невідом. худ. Цінгун Ту. Династія Юань. Національний палац-музей, Тайбей



Лл.31. Невідом. худ. Цінгун Ту. Доба Цін. Приватна колекція



Лл. 32. Лань Тінвен. Цінгун Ту. Папір, фарби. 70*79. Династія Цін. Приватна колекція



Іл. 43. Джузеппе Кастільйоне. Збір доброзичливих знаків.
Шовк, фарби. 1723. Музей-палац, Тайбей



Лл. 44-45. Джузеппе Кастільйоне. Збір доброзичливих знаків. Фрагменти.
Шовк, фарби. 1723. Музей-палац, Тайбей





Лл. 46. Цзян Тінсі, Ваза з лотосами.
Шовк, фарби. 1713. Музей-палац,
Тайбей



Лл. 47. Цзян Тінсі, Ваза з лотосами.
Шовк, фарби. 1722. Музей-палац,
Тайбей



Іл. 48. Джузеппе Кастільйоне. Збір доброзичливих знаків. Фрагменти. Шовк, фарби. 1723. Музей-палац, Тайбей



Іл.49. Мяо ЦзяХуей. Збір доброзичливих знаків методом Дж. Кастільйоне. 19 ст. Сувій. Папір, туш, фарби. 126.7 x 63.2 см. Приватна колекція



Іл.50. Невідом. авт. За мотивами Ланг Шигїн; ваза із селадону з квітами. 19 ст. Сувій. Папір, туш, фарби. 112 x 65 см. Приватна колекція



Іл.51. Ю Цзигао. Квіткова композиція Ланг Шинін. Сувій. Папір, туш, фарби. 126.7 x 63.2 см. Початок 21ст. Приватна колекція



іл.52. Дж.Кастільйоне. Квіти у вазі. 1723.



іл.53 Ай Цимен. Квіти у вазі.



іл.54.Невідом.авт. Збір доброзичливих знаків.
Бл. 1900



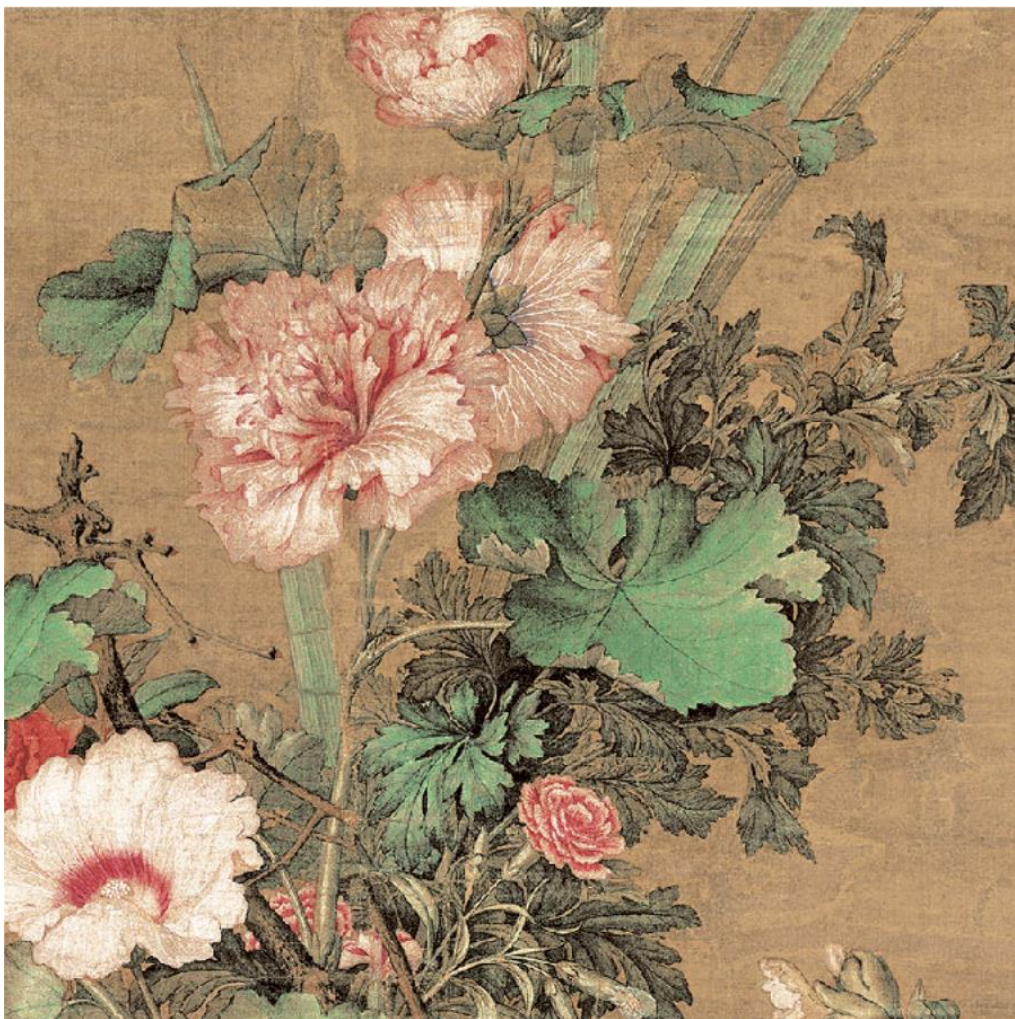
Іл. 55. Мей Ланьфань.



Лл. 56. Джузеппе Кастільйоне. Півонія у вазі. Сувій. 113,4* 59,5. Шовк, фарби. 1723. Музей-палац, Тайбей



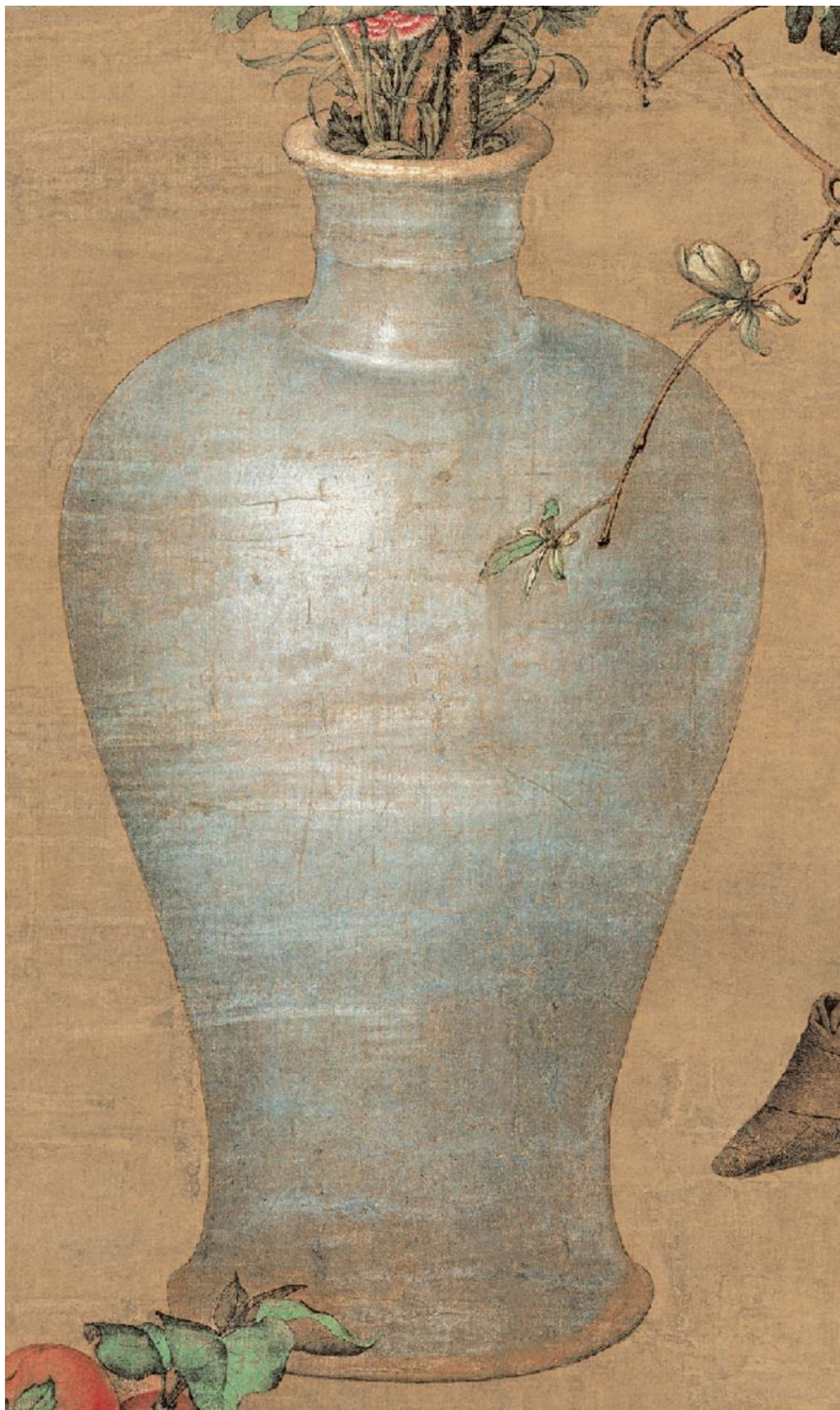
Лл. 57. Джузеппе Кастільйоне. **Квіти у вазі.** Сувій. Шовк, туш, фарби. 1732. Національний музей-Палац, Пекін.



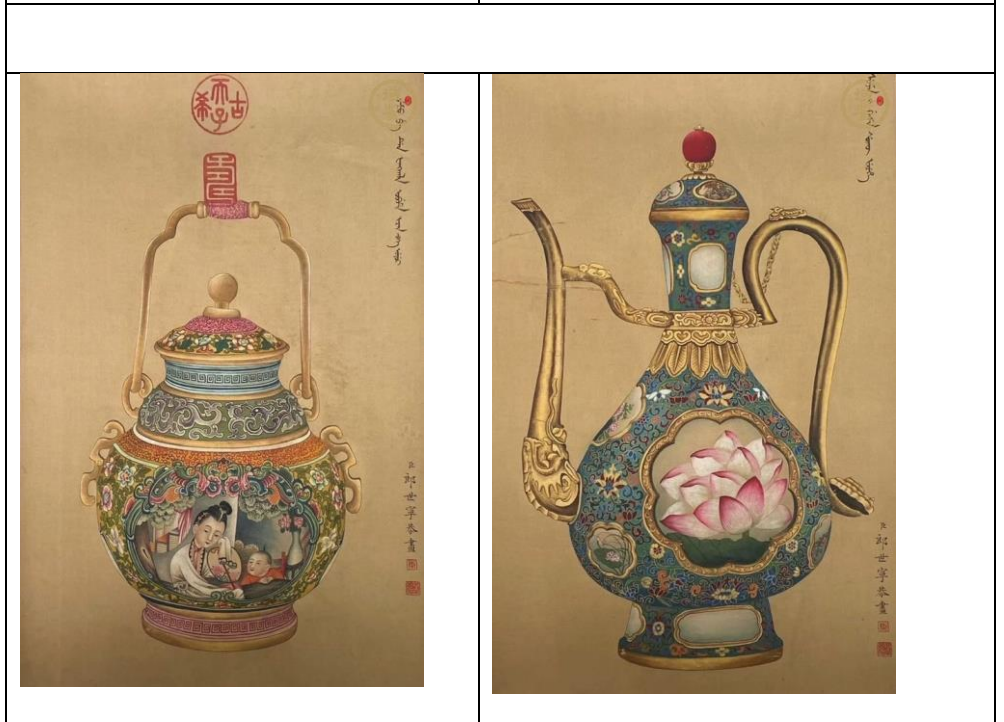
іл. 58-59. Чень Шу. Прекрасний пейзаж року. Фрагменти



ил. 60-61. Чень Шу. Прекрасный пейзаж року. Фрагменты



Іл. 62. Джузеппе Кастільйоне. **Квіти у вазі**. Сувій. Шовк, туш, фарби. 18 ст. Національний музей-Палац, Пекін.



Іл. 64-68. Джузеппе Кастіільйоне. Імператорський посуд. 49x212. Шовк, фарби. Приватна колекція





Іл. 69. Джузеппе Кастільйоне (майстерня). Доброзичлива картина.
Шовк, фарби. 18 ст. Приватна колекція



70 Чжан Вейбан. «Зображення династії Суй». Сер. 18 ст. Сувій. Шовк, туш, фарби. 137,3 x 62,1 см. Національний палац-музей, Тайбей



іл.71-74. Цзоу Ігуй, Джузеппе Кастільйоне. Квіти. Чотири панелі. Шовк, фарби. Приватна колекція





Іл. 75. Цзоу Ігуй. Хризантема та ісінський чайник. чайник. Сувій. 82 x 38. Шовк, туш, фарби. Динаастія Цін. Приватна колекція



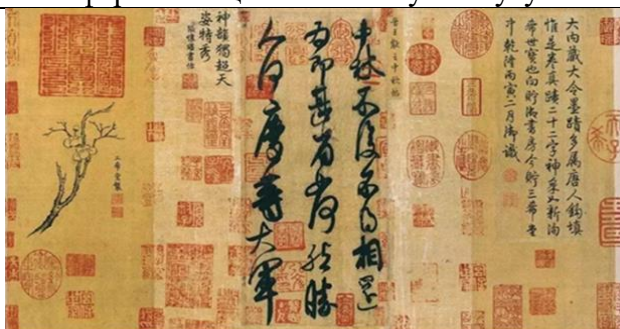
Іл.76. Чень Шу. Прекрасний пейзаж року. Шовк, туш, фарби. 1735. Національний музей-палац, Тайбей



Лл.77. Невідом. Худож. Імператор Кансію Сувій. 138*
106,5 см Шовк, фарби. Національний музей Гугун, Пекін



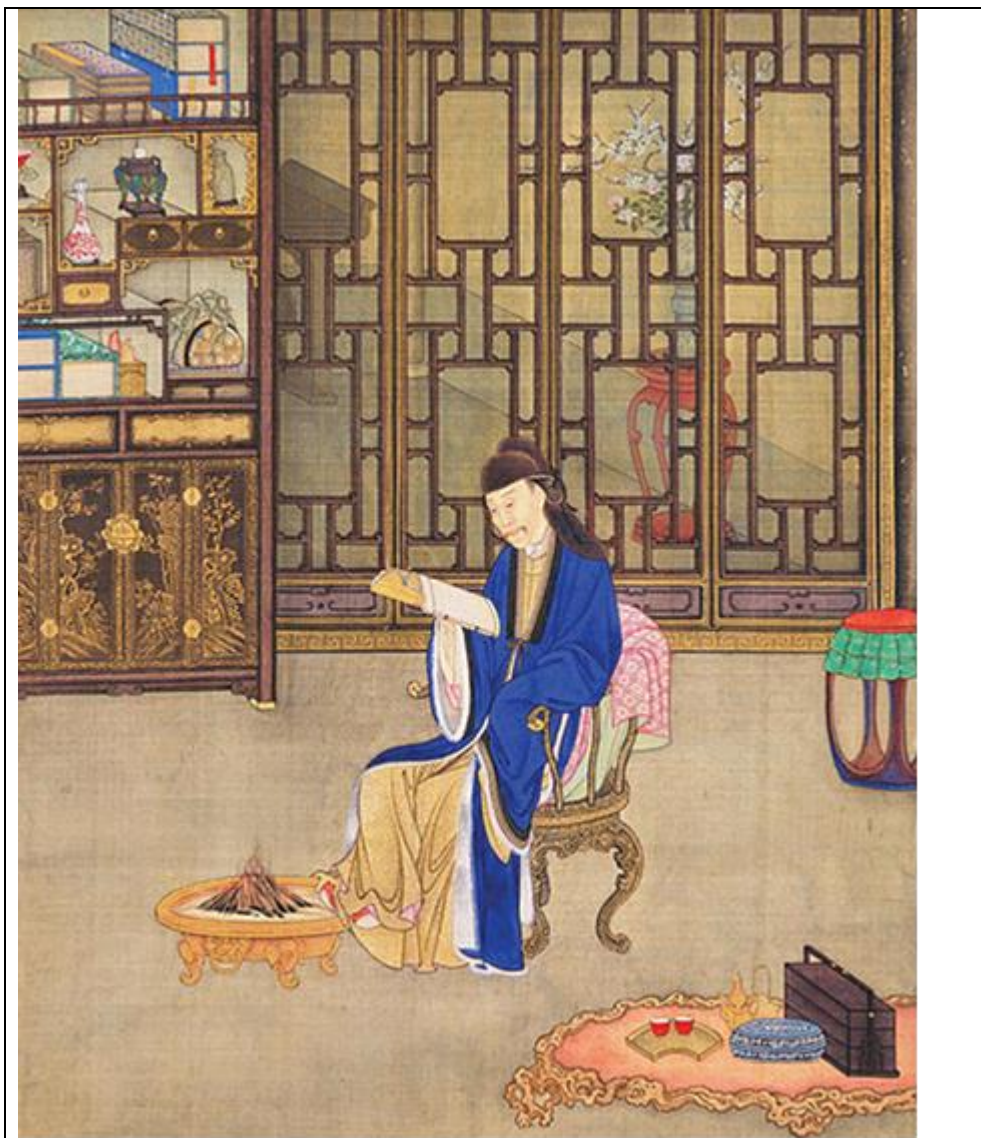
Лл.78. Джузеппе Кастільйоне. Портрет імператора
Цяньлуна в кабінеті. Сувій. 100,2* 95,7 см. Шовк, туш,
фарби. Національний музей Гугун



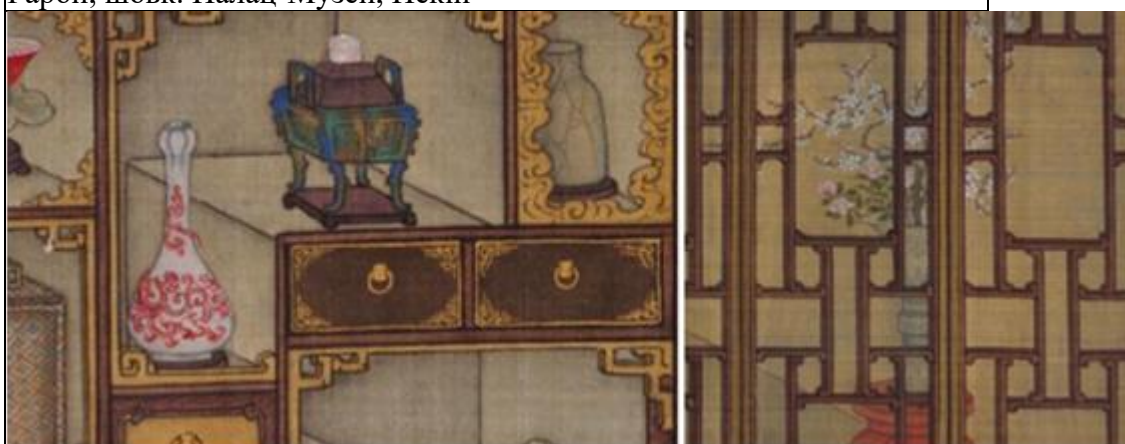
Лл.79. Каліграфія Ван Сяньчжи з 80 печатками Цяньлуна



іл.80-82. Квіти у вазі та предмети
вченого. Панно. 63 х 36. Шовк,
металізовані нитки, перли. 18 ст. .МЕТ



Лл. 83-84. Імператор Юнчжен у своїй бібліотеці. Альбом. 37,5*30,5ю
Фарби, шовк. Палац-Музей, Пекін





Лл. 85. Гуван ту (Свиток древностей; деталь), Китай, 1728 г. Ручной свиток, цветная бумага; 62,5 x 2000 см. Фонд китайского искусства Персиваля Дэвида, Лондон.



Лл. 86. скринька для антикваріату. 18 ст. Червоне сандалове дерево, різьблення. 30,5 x 30,3 x 16,5 см. Національний музей-палац, Тайбей



Лл.87. Сто старожитностей. Тареля. 28,5 см
Порцеляна. XIX ст. Приватна колекція



Лл.88. Сто старожитностей. Чайник. 16,5 × 7
см. Фарбована емаль. 1723-1735 МЕТ



Лл.89. Сто старожитностей. Панно. 59,1
×69,9 ×5,7 см. Перегородчата емаль,
нефрит, дерево. XVIII ст МЕТ



Лл.90. Сто старожитностей. Баофу. Банка.
25,4 ×19,1 см. Фарбована емаль на мідному
сплавi. XVIII ст. МЕТ



Іл. 91. Сто старожитностей. 4 таблички. 16,5 x 25 см (кожна). Емаль, позолота. ХІХ ст.
Аукціон Zacks, 2023



Іл. 92. Сто старожитностей. Жіночий халат. Шовк, вишивка. ХІХ ст. Приватна колекція



Іл. 93-94. Невідом. Майстр. Кабінет вченого. Кольоропа ксилографія. між 1690-1720. Британський музей





Іл. 95-96. Богу Ту. Одна з двох панелей. 36*38 см. Шовк, вишивка. ХІХ ст. Приватна колекція



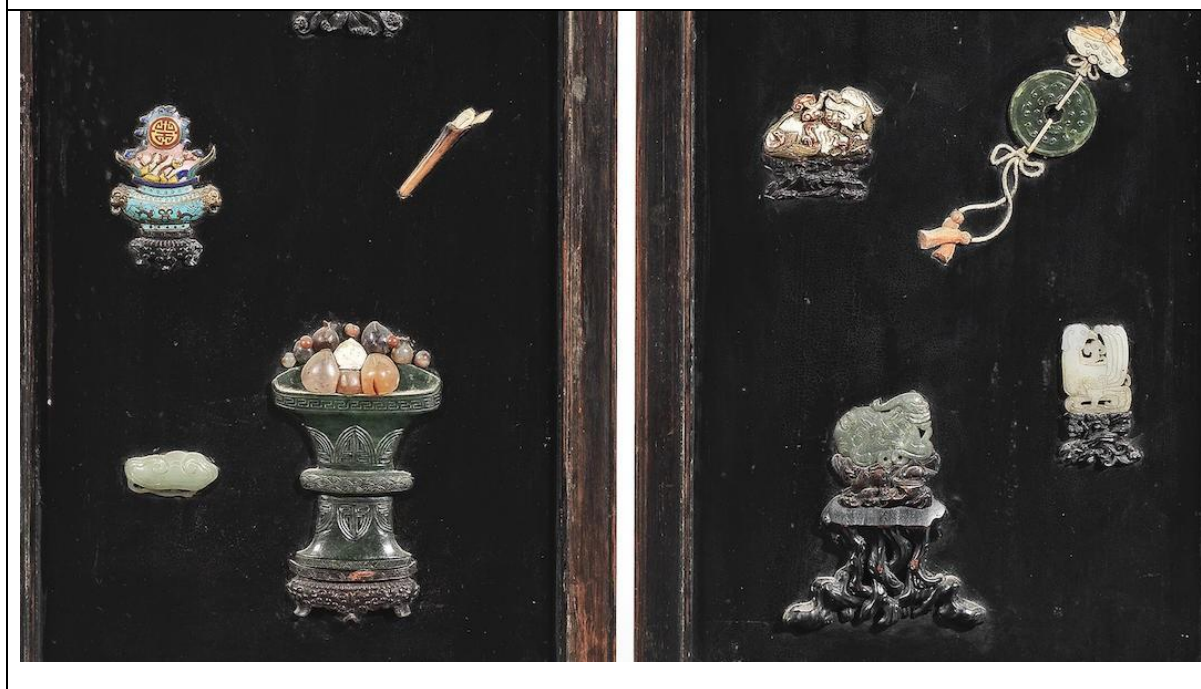


Іл. 97-98. Богу Ту. Одна з двох панелей. 36*38 см. Шовк, вишивка. ХІХ ст. Приватна колекція





Іл. 99-100. Сто старожитностей. Ширма. 190 x 39.7cm (кожна панель). Дерево, лак, перегородчаста емаль, слонова кістка, нефрит. XIX ст. Аукціон Bonhams





Іл. 101. Сто старожитностей. Підзор для стола. 81,3 x 248,9 см. Шовк, вишивка. 18 ст. Метрополітен, Нью-Йорк



Іл. 102. Сто старожитностей. Килим. 161 3 x 290,5 см, ХМІІІ ст. Приватна колекція



Іл. 103.



Іл. 104. Гу Куан. Цін Гун Ту. Фарби, шовк. Сувій. 100х50см. Династія Цін. Приватна колекція.



Іл. 105-106. Гу Куан. Цін Гун Ту. Сувій. 100х50см. Фрагменти. Фарби, шовк.
Династія Цін. Приватна колекція.





109-110. Дін Гуаньпен (Цін Дяньці). Імператор Цяньлун оцінює антикваріат перед своїми власними портретами. Шовк, туш, фарби. 76,5×147,2 см. Колекція Палацу-музею, Пекін.





Іл. 11-112. Дін Гуаньпен (Цін Дяньці). Імператор Цяньлун оцінює антикваріат перед своїми власними портретами. Шовк, туш, фарби. 76,5×147,2 см. Колекція Палацу-музею, Пекін.





Іл. 113-114. Дін Гуаньпен (Цін Дяньці). Імператор Цяньлун оцінює антикваріат перед своїми власними портретами. Шовк, туш, фарби. 76,5×147,2 см. Колекція Палацу-музею, Пекін.





ил. 115 Инь Ци. Аркуш з Альбому еротичних картин. Фрагмент. Середина 19 ст. Бостонський музей образотворчого мистецтва



Іл. 116. Вітальня в Янсінь Дянь (Залі Розвитку Розуму), XVIII ст. Палац Забореного Міста, Пекін



Іл. 117. Дуобаоге Шуфан Цзай (Зала насолоди красою), 18 ст. Палац Забореного міста, Пекін



Іл. 118. Невідомий автор. Дванадцять красунь на дозвіллі. 18 ст.
Дванадцятипанельна ширма. Шовк, туш, фарби. 194 x 98 см
(кожна панель). Палац-музей, Пекін



Іл. 119-120. Невідомий автор. Дванадцять красунь на дозвіллі. Фрагменти. 18 ст.
Дванадцятипанельна ширма. Шовк, туш, фарби. 194 x 98 см (кожна панель). Палац-музей, Пекін



Іл. 121. Джузеппе Кастільйоне. Картина Дуобаоге. 18 ст. Папір, туш, фарби. 124,5 x 244,6 см. Приватна колекція



Іл. 122. Невідом. худож. *Дубаоге*. Ксилографія. 222,8×103см. Приватна колекція



Іл. 123. Невідом. худож. *Дубаоге*. Храм Досконалого Воїна. 1779. Настінний розпис. Округ Ю, провінція Хебей, Китай.



Іл. 124. Невідом. худож. *Дубаоге* в сільській хаті. Середина XVIII ст. Настінний розпис. Округ Ю, провінція Хебей, Китай



Іл. 125-126. Невідомий художник. Дуобаоге. Два панно. 18 ст. Туш, фарби, папір, дерево. 67,5x109 см. Приватна колекція

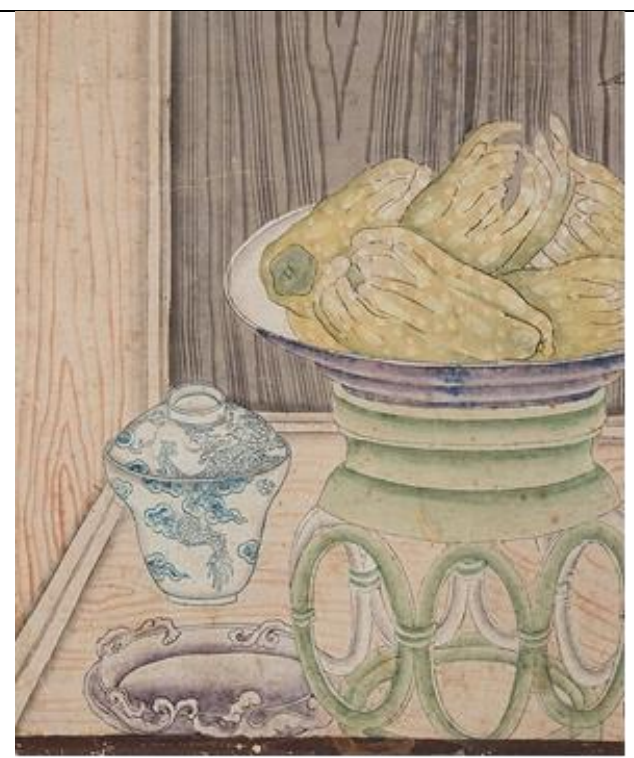




Іл. 127. Невідомий художник. Дуобаоге. Два панно. 18 ст. Туш, фарби, папір, дерево. 67,5x109 см. Приватна колекція



Іл. 128-131. Невідомий художник. Дуобаоге. Два панно. 18 ст. Туш, фарби, папір, дерево. 67,5x109 см. Приватна колекція





Іл. 132-133. Ци Сі. Без назви. Папір, туш, фарби. 82*36 (кожна).1890.
Приватна колекція



Іл. 134. Сто старожитностей. Панель. Перегородчаста емаль. 1760—1820



Іл. 135. Рукопис вчення ікебани. Школа Ікенобо. 1486-1499.



Іл. 136. Чіканобу Ейшю. Ікебана. Кольорова ксилографія. 1899.



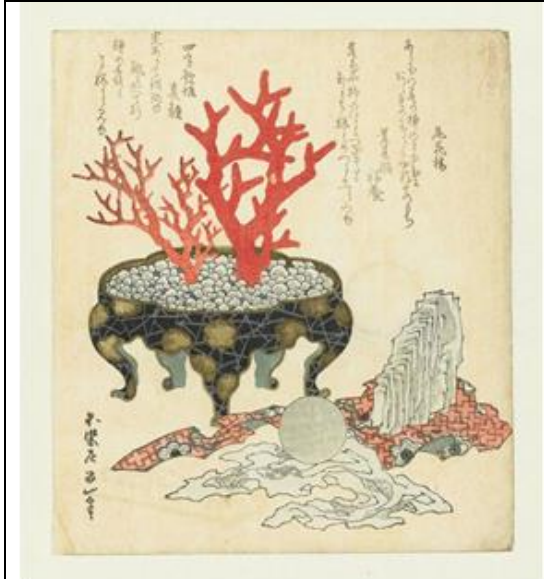
Іл. 137. Абе Наоміцу. «Ікебана, птахи та квіти». Альбом . 24,1*19,7 (арк). Туш, фарби, шовк. ХІХ ст.



Ил. 138. Утагава Тойохіро. Композиція з Наттісом. Кольоровий друк. Період Едо



Ил. 139. Судзукі Харунобу. Ikeбана в стилі Ікенобо. Кольоровий друк. Бл.. 1765



Ил. 140. Кацушіка Хокусай, Тацумі-но Сато Бікаро, Тісюндо Фукуйоші. Агат. Сурімоно. Колорова ксилографія 1822. Рейксмузеум, Амстердам .



Ил. 141. Яшіма Гакутей. Квіти вітру в порцеляновій чаші. Сурімоно. Колорова ксилографія; 1810 - 1819, Рейксмузеум, Амстердам.



Іл. 142. Торії Кійонага. Нічний дощ у чайній.
«Вісім сцен вітальні. Кольорова ксилографія.
1772-1782



Іл.143. Тьобунсай Эйші Куртизанка
Ханаогі з дому Огія . Серія «Красуні
веселих кварталів в образах Шести
Безсмертних квітів». Кольорова
ксилографія. 1794. МЕТ



Іл.144. Кітагавааа Утамаро. Жінка створює ікебана.
Кольорова ксилографія. 1802



Іл. 145. Корюсай. Візок з квітами.
Кольорова ксилографія. 18 ст



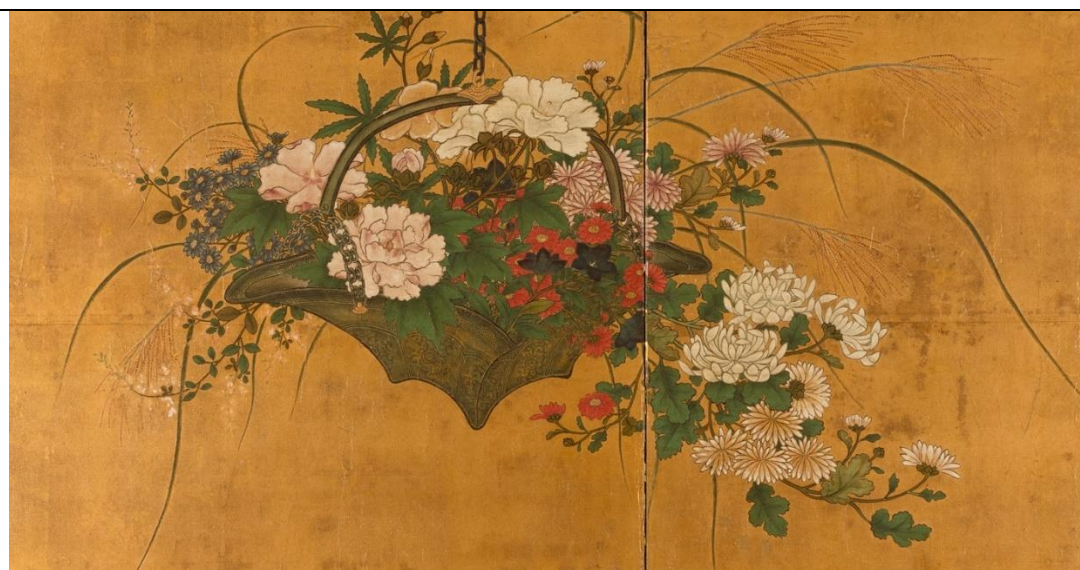
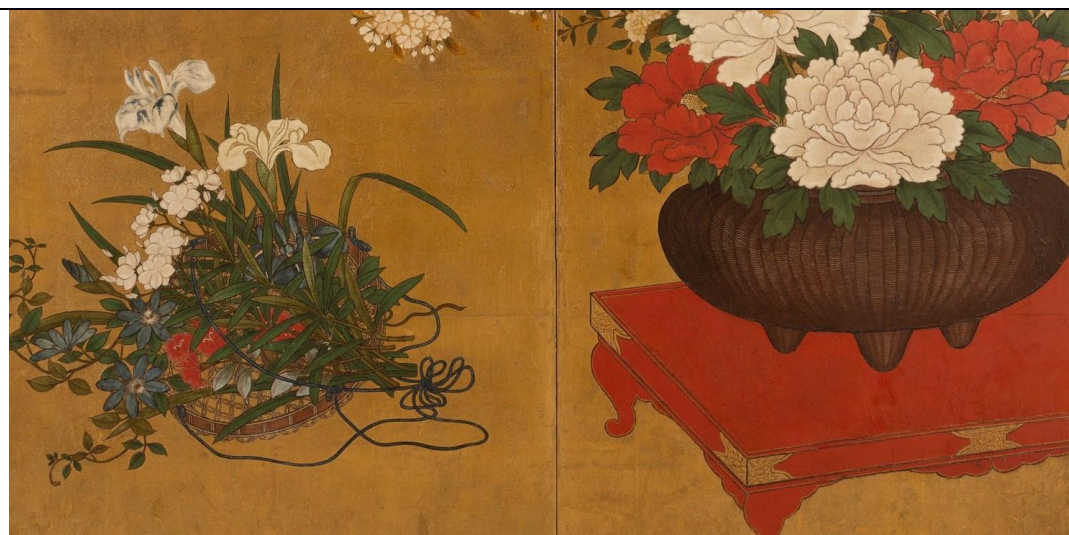
Іл. 146. Невідом. Майстер. Квіти у вазі. Ширма. 185,12 см*171,79 см. Шовк, папір, сусальне золото, фарби. 1880



Іл. 147. Невідом. Майстер. Ханагурума. Ширма. 170 на 376 см
Папір, туш, фарби, сусальне золото. 18 ст.



Іл. 148-150. Невідом. Худож. Карамоно. Ширма. Сусальне золото, фарби.





Іл. 151. Йоса Бусон (1716–1783). Осінні квіти в бамбуковому Кошику. Сувій. Туш, фарби, Папір. 214 x 27,9 см. 1760-е рр.
МЕТ

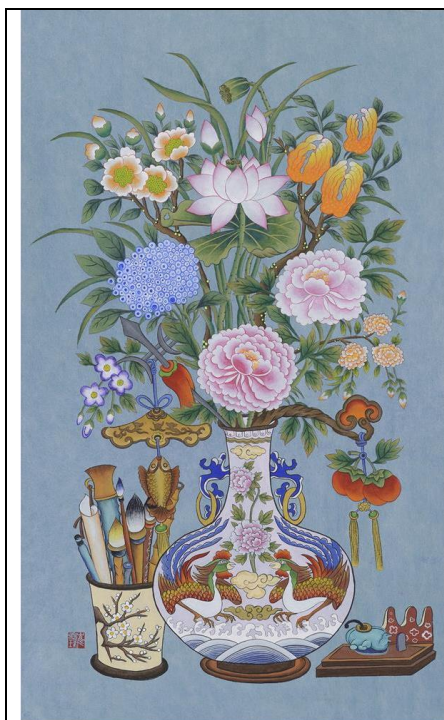


Іл. 152. Таномура Чікуден (Бунго, 1777-1835) Магнолія у вазі. Сувій. Туш, фарби. Папір. 85,3 x 24,9 см. 1834

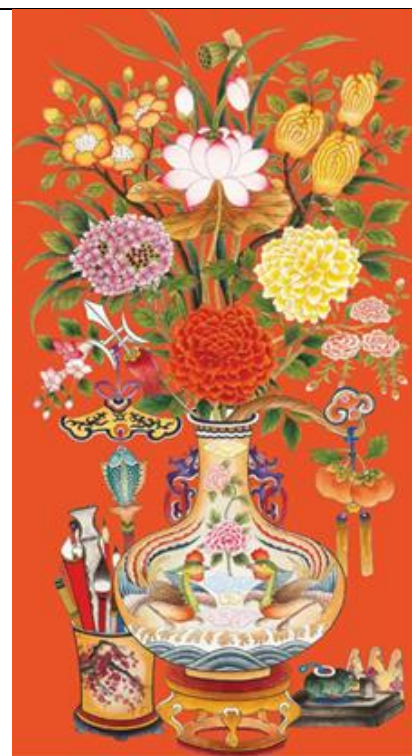


Лл. 153-156. Окада Ханко. Лист із квітами. Сувій. Фрагменти. 17,2 × 384,3 см Папір, туш, фарби. 1831. МЕТ





Іл. 157-160. Мінхва. Папір, фарби. ХІХ-ХХ ст.





Іл. 161. Сибата Зешин бонсай 19,1 x 16,5 см.
Лак на бумаге 1882 г. МЕТ



Іл. 162. Шибата Зешин Прибор для чайної церемонії. 12,1 x 8,9 см
Альбомний лист; лак на золотій бумазі МЕТ



Іл. 163. Кубо Шюнман. Посуд для чайної церемонії. Сурімоно. 13,8 x 18,4 см. Кольорова ксилографія. 1810



Лл. 164. Кацусіка Хокусай. Тушечниця у формі підкови. Сурімоно. Кольорова гравюра. 1822ю Гравардський художній музей



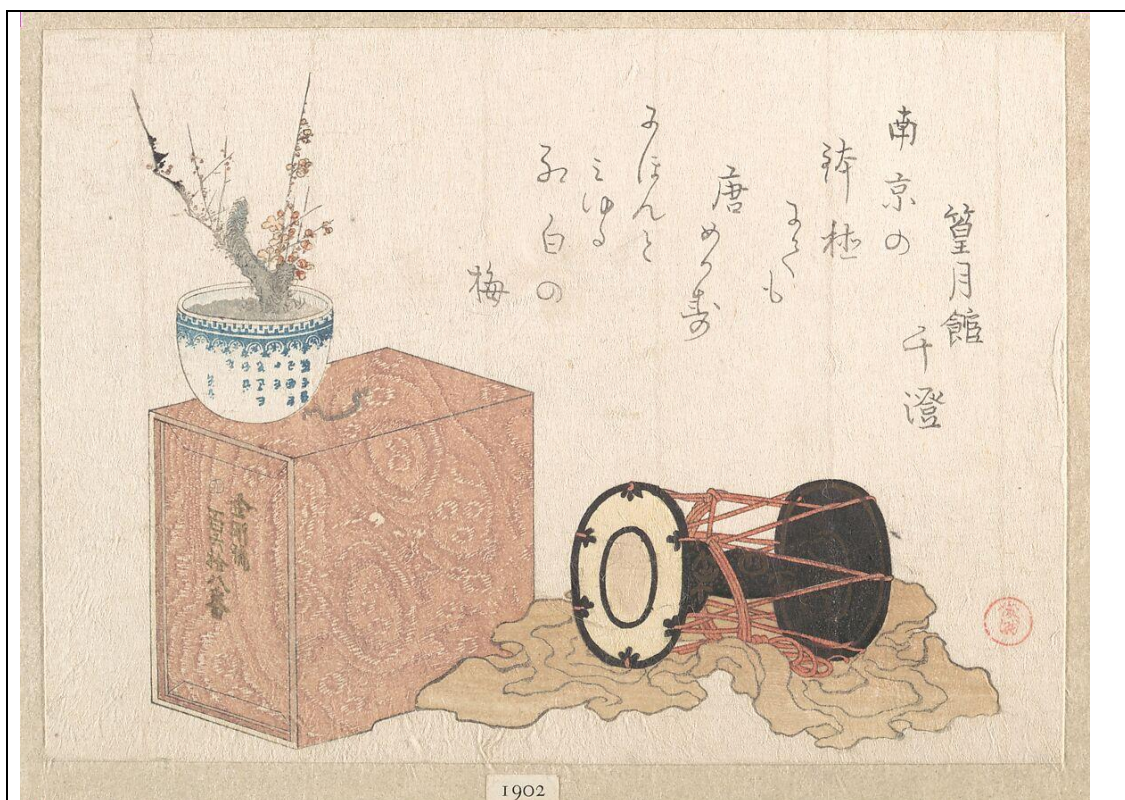
Лл. 165. Кейсай Эйсен, Ямадори Энрёка *Кото с цветком сливы в горшке* , 1830, цветная гравюра на дереве; Рейксмузеум, Амстердам.



Лл. 166. Кацушіка Хокусай. Кераміка Сомы. Кольорова ксилографія. Рейксмузеум, Амстердам



Лл. 167. Исода Корюсай. Аквариум с кошкой и золотой рыбкой 1765-1780 гг Гарвардский художественный музей



Ил. 168. Кубо Сюнман. Натюрморт: барабан и книжный шкаф для танца Но. период Эдо (1615–1868) Ксилография (суримоно); тушь и цвет на бумаге 13 x 18,3 см) **МЕТ**



Ил. 169. Флейта сякухати работы Сунаямы Госэя (Япония, XVIII–XIX вв.). Ксилография (суримоно); тушь и краска на бумаге. В коллекции Метрополитен-музея



л. 170



Лл. 171. Кацусика Хokusай Натюрморт: Двойная ветка цветущей вишни, телескоп, сладкая рыба и футляр для салфеток 20,6 x 27,1 см около 1804–13 Ксилография (суримоно) MET



Іл. 175-176. Невідомий майстер. Чхекгеорі. Ширма. 67 х 33 см.(кожна панель).
Туш, фарби, папір. Кінець 1800-х. Приватна колекція.





Іл. 177-178. Невідом. майстер. Чхек'георі. Ширма. 105 x 46,5 см (кожна панель). Туш, фарби, папір. Початок 1900-х років. Приватна колекція.





Іл. 179. Невідом. майстер. Чхекгеорі. Ширма. Фрагменти. 105 х 46,5 см (кожна панель). Туш, фарби, папір. Початок 1900-х років. Приватна колекція.



Іл. 180-181. Невідом. майстер. Чхекгеорі. Ширма. 102,9 x 31,8 см. Кінець XVIII - початок XIX століття, Ліум, Музей мистецтв Samsung, Сеул.





Іл.182-183. Невідомий художник. Чхек'георі. Ширма. 142 5/8 in x 17 3/8 см. Туш, фарби, папір. 19 ст. Художній музей, Портланд.





Іл.184-185 Невідомий художник. Чхек'георі. Ширма. 142 5/8 in x 17 3/8 см. Туш, фарби, папір. 19 ст. Художній музей, Портланд.



оп

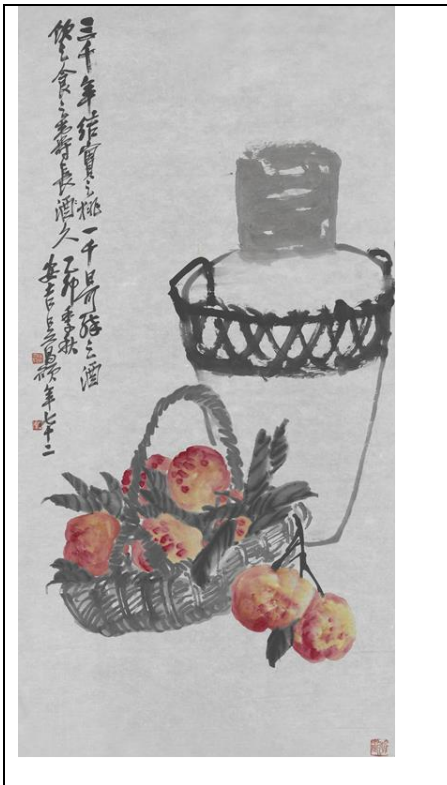


Лл.186-187. Чан Син-Йоп. Чхекгеори. Ширма. 195,6 × 431,8 см) Туш, папір. 1894. МЕТ





Іл. 188. Чжао Шуру. Новорічні благословення. 1941. Шовк, туш, фарби.
Приватна колекція



Іл. 189. У Чаншо. Персики і вино.
Бл. 1900. Пап., туш,
фарби. Приватна колекція



Іл. 190. У Чаншо. Новорічна
картина на честь династії Цін.
Поч. ХХ ст. Пап., туш, фарби.
151,6 × 80,7 см. Музей-палац,
Пекін



Іл. 191. Чжао Шуру. Квіти
у вазі Гу . ХХ ст. Пап., туш,
фарби. 130 × 50 см.
Приватна колекція



Іл. 192. У Чаншо (1844-1927),
"Півонії в бронзовій посудині",
1903 рік. Підвісний сувій, папір,
туш та колір, 133 x 60 см (Музей
Ешмола, Оксфорд, заповідане
доктором Олівером Імпі, 2007).



Іл. 193. Яо Хуа, Ці Байши. Богу.
1923. Пап., туш, фарби. 139,5 ×
68,5 см. Приватна колекція



Іл. 194. У Чаншо.
Новорічне вітання на
честь династії Цін. 1923.
Пап., туш, фарби.
Приватна колекція



Іл. 195. Мей Ланьфан в опері «Небесна дівка, що розсипає квіти». Світлина. Бл. 1917

Іл. 196. Мей Ланьфан. Новорічне підношення. 101x46см. Шовк, фарби. Бл. 1910. Приватна колекція



Іл. 197. Цзі Байші. Лічі та коник. ХХ ст. Пап., туш, фарби. 32,5 x 31 см. Приватна колекція

Іл. 198. Цзі Байші. Орхідеї та чайний набір. 30см x 37см. Руш, папір. 1940ві



Іл. 199. Ці Байші. Натюрморт. 53 x 33 см. Папір, туш, фарби. 1940рр. Приватна колекція



Іл. 200. Ці Байші. Натюрморт. 18 x 51 см. Папір, туш, фарби. 1940рр. Приватна колекція



Іл. 201. Мей Ланьфан. Фрукти. Віяло. Фарби, папір. XX ст. Приватна колекція



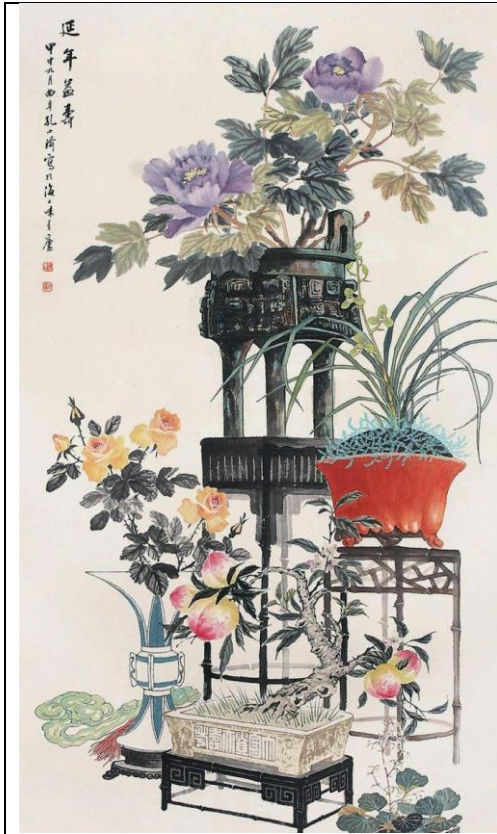
Іл.202. Мей Ланьфан. Цінгун Ту. Сувій. Фарби, шовк. XX ст. Приватна колекція



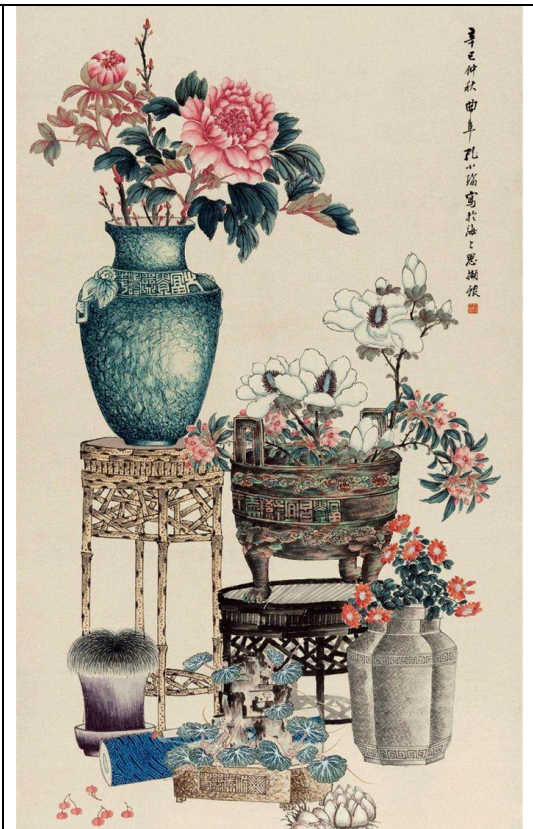
Іл. 203. Дін Фучжи. Солодкі фрукти напередодні Нового року. 1942. М Приватна колекція



Іл. 204. Дин Фучжи, Зимові квіти та літні фрукти. 1940. Сувій. Папір, фарби. 90x34,5см, Приватна колекція



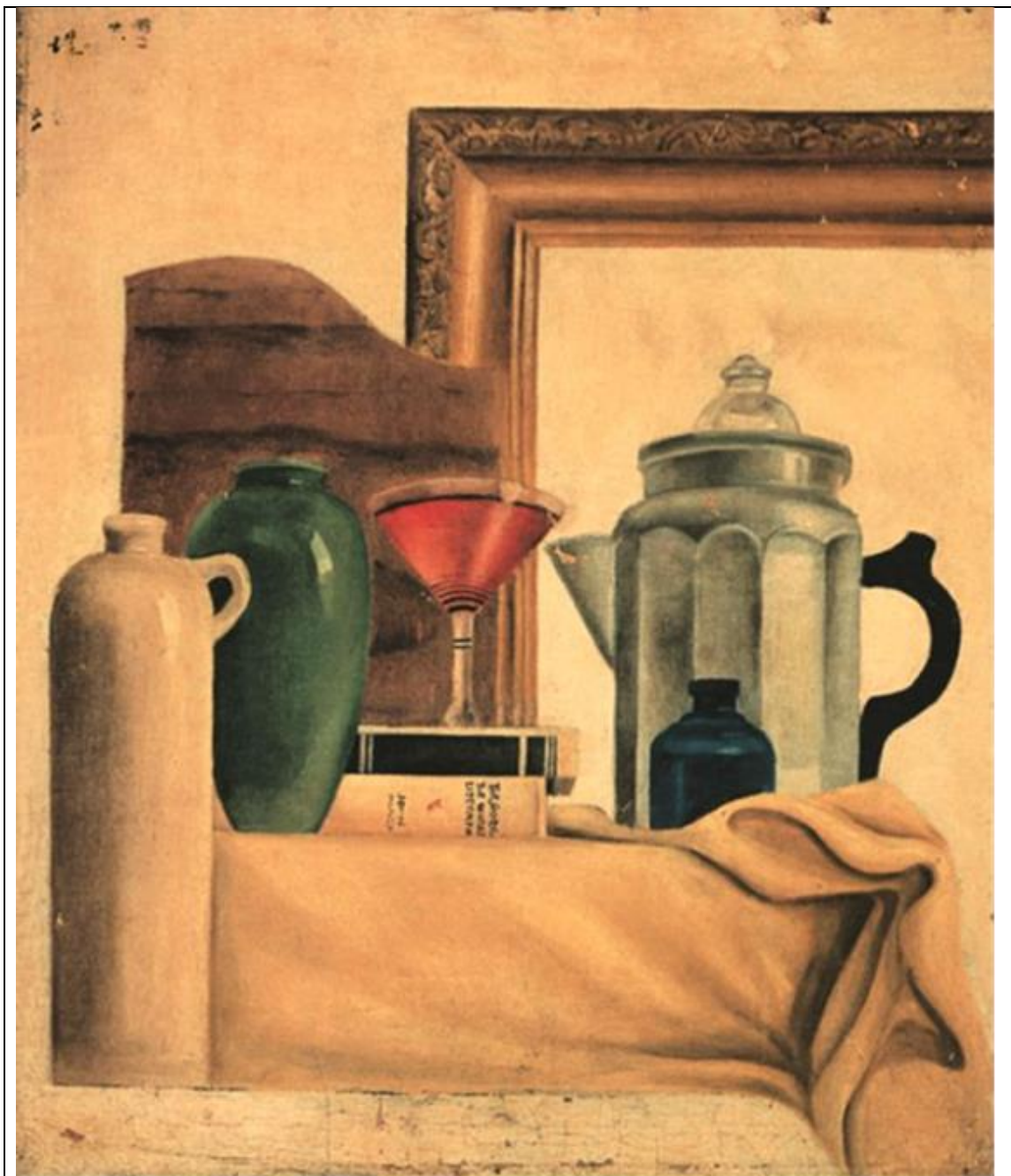
Ил. 205-208. Кун Сяюй. Богу Ту. Ш



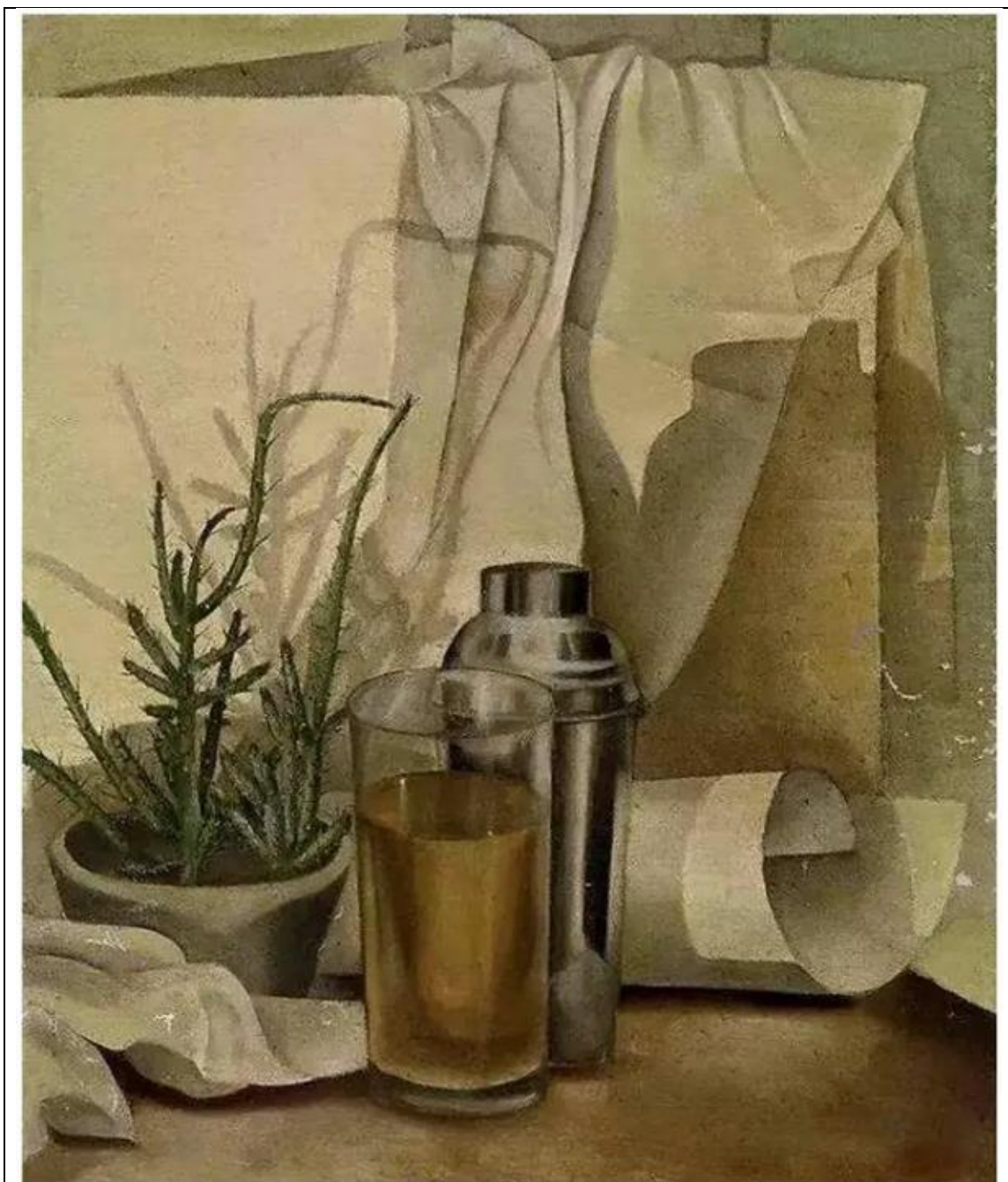


лн. 209-210.





Іл. 211. Цю Ді. Натюрморт №3. 53×44см. Полотно, олія. 1931-1933.
Приватна колекція



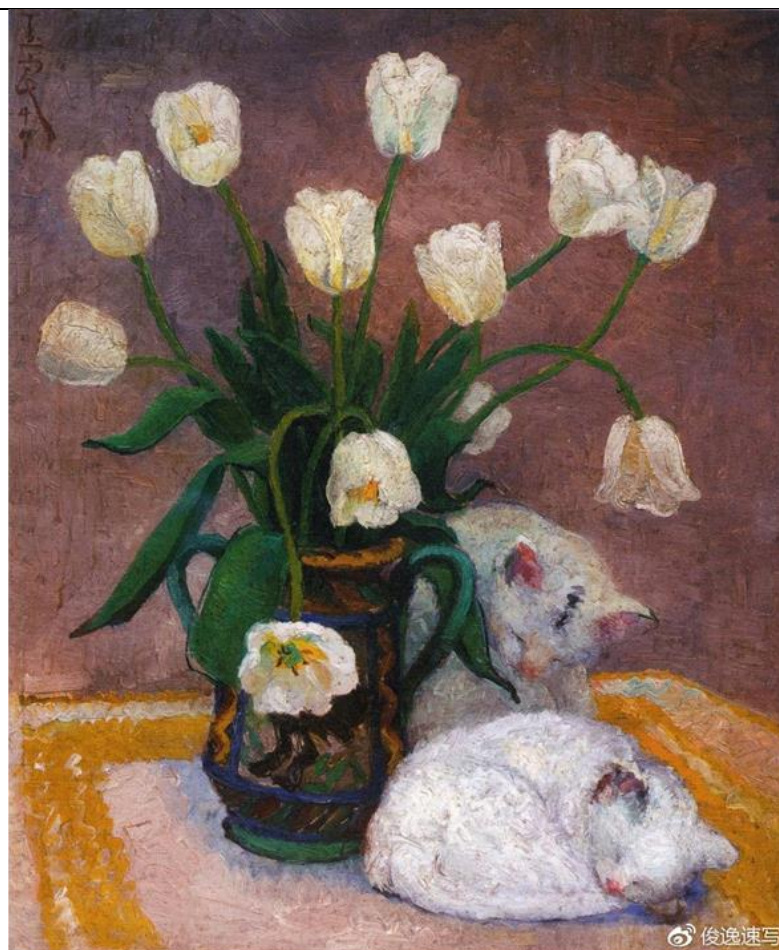
Іл. 212. Пань Сюїцінь. Тінь свічки. Полотно, олія. 1936.



Гл. 213. Пань Юйлян. Дикі хризантеми та книжки. 1942. Полотно, олія. 44 х 54



Гл. 214. Пань Юйлян. Груші на квітчастому рушнику. 1943. Полотно, олія. 46 х 54.
Музей Аньхой, Хейфей.



Іл. 215. Пань Юйлян. Тюльпани та дві киці. 1942. Полотно, олія.
60 x 70. Музей Аньхой, Хейфей.



Іл. 216. Цю Ді. *Натюрморт* . 1930-40. Полотно, олія. 36x43.
Шанхайський художній музей

