

Шень Фань

*викладач історії європейського й китайського мистецтва
Ганнанського педагогічного університету
Ганна, провінція Цзян Сі, КНР*

Селівачов М. Р.

*доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури
м. Київ, Україна*

Стрижко Н. В.

*доктор філософії, науковий співробітник
Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури
м. Київ, Україна*

ДО СПЕЦИФІКИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ВИВЧЕННЯ КИТАЙСЬКОГО Й УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ

Орнамент, як істотна складова декоративного мистецтва, займає знакове місце в ідентифікації культури країн і регіонів світу поряд з архітектурою, графікою, живописом, мовою, традиціями, звичаями. Зазвичай орнамент існує в поєднанні з річчю, але може розглядатись як автономний різновид творчості. Орнамент є маркером естетичних і етичних традицій, скарбницею традиційної символіки, відображає взаємодію сусідніх і географічно віддалених культур, не потребує лексичного перекладу, необхідного у вербальних галузях творчості.

Сучасний світ сповнений глобалізаційними процесами з тенденцією до зближення цивілізацій Сходу та Заходу. Взаємозбагачення та співпраця актуалізуються при вивченні взаємовпливу культур, поглиблюючи розуміння неознозначності процесу та цінності культурного розмаїття. Ця проблематика має неозору багатомовну літературу. Зокрема, в ній висвітлюються причини й мотивація таких явищ, як орієнтальні зацікавлення в європейському культурному світі (наприклад, *chinoiserie* XVII–XVIII століть), а в наступних століттях – окцидентальний вектор у китайському мистецтві XIX–XX століть. Останній зумовив освоєння митцями Піднебесної принципів і методів Західної художньої творчості, а у XXI ст. розвинувся напрям «концептуальної каліграфії», теж надихнутий новаційним духом Заходу, проте

при збереженні впізнаваних іконографії та стилістики, властивих для Китаю.

Серед новітніх публікацій варто виділити книги та статті куратора Східного відділу Британського музею Джессіки Роусон [1]. Вона з'ясовує роль престижних імпортованих виробів у побуті китайських еліт [2], підкреслює вагу культурних обмінів і кліматичних змін для вдосконалення бронзових і нефритових виробів уже в ранніх династіях [3]. Для вивчення обраної теми становлять інтерес кілька нещодавно захищених в Україні й Китаї дисертацій. Згадаймо серед їх авторів Чжоу Чена [4], Гу Сінчена [5], Ольгу Новікову [6], Ван Вейжуна [7], Ван Шусяня [8], Наталю Стрижко [9] та ін.

Виникає прагнення виявити спільні риси та відмінності в усіх аспектах орнаменту: в архітектурі, книжковому оформленні, на меблях, одязі, посуді, зброї тощо, простежити схожі технології обробки матеріалу, аналогічний інструментарій і подібні техніки виконання. Проте на заваді постає низка труднощів, які випливають із гетерогенності самого об'єкту дослідження. Річ у тім, що форми, декор, орнаменти далекосхідного походження, зокрема Китаю, й західні аналоги, зокрібно українські, мають значні відмінності в першу чергу через несумісність історико-культурного розвитку, нетотожні композиційні принципи, прийоми письма, символіку, стилістику. Все це ускладнює їх зіставлення, робить майже неможливим екстраполяцію методики вивчення з одного національного матеріалу на інший.

Нині активізується міжнародна взаємодія, обмін досягненнями, спільні проекти китайських і європейських майстрів. Але попри кількісні здобутки та величезну потребу у вивченні багаторівневих взаємовпливів, у мистецтвознавстві бракує комплексного висвітлення зазначеної проблематики. Довго вважалося, що культура Китаю розвивалась ізольовано від інших регіонів світу, хоча виявлялися давні тривалі контакти між віддаленими країнами. Великий Шовковий шлях ще наприкінці 1 тис. до н. е., став «артерією» обміну товарами й ідеями.

Міфологічні уявлення Китаю визначає релігійний синкретизм. Мова мистецтва просякнута символами, що відтворюють картину бачення Всесвіту, зокрема в орнаменті. Насамперед ідеться про жіноче (інь) і чоловіче (ян) начала. Зооморфні мотиви – ремінісценції уявлень про тварин, яких вважали духами предків – згодом пов'язали зі стихіями, ідеями створення світу та часу. Вони набули більшого поширення, ніж рослинні орнаменти. Особливе місце належало дракону, феніксу, тигру, черепаці. Дракон вважався символом щастя, символізував імператора. Фенікс – посланник вітру, згодом – символ людських чеснот, втілення елементу Інь. Тигр символізує захист від ворогів і злих духів.

Черепаша – емблема довголіття, витривалості, сили. Тлумачення смислу мотивів у китайській культурі пов'язане з анімізмом, одним із традиційних концептів, де духовне домінує над матеріальним, адже душа може існувати окремо за життя та після смерті.

Витоки символізму вбачаємо в ранніх мантичних практиках, систематизованих у «Книзі Змін» (І-цзін). Вона сформувалася в добу Західної Чжоу, стала одним із основних текстів китайської духовної традиції. Одночасно з функцією ворожби, І-цзін формував універсальну модель світу, засновану на поєднанні принципів інь та ян, представлених «перерваними» та «цілими» лініями. В комбінації вони утворюють 8 триграм (Багуа), їхній подальший синтез дає 64 гексаграми, позначаючи можливі стани та процеси у природі й суспільстві. Відтак символи з умовних позначень або засобів мантики поступово перетворилися на багаторівневу мову, відображаючи уявлення про структуру космосу, мінливість явищ і взаємодію протилежних начал. Це вплинуло на становлення орнаментальних систем, декоративної форми та всієї знакової культури.

Орнамент у китайському мистецтві формувався як носій космологічних, релігійних і соціальних смислів, а не суто декоративний елемент, що зумовлено раннім поєднанням утилітарних предметів із сакральними функціями. Найдавніші орнаментальні форми фіксуємо в неоліті (культури Яншао й Луншань), де спіралі, меандри, зигзаги та стилізовані зооморфні мотиви пов'язувалися з уявленнями про природні сили, тварин-тотемів і циклічність буття. В бронзових виробках епохи Шан–Чжоу домінує маскоподібний мотив «таоте», який трактується як символ духовної присутності або охоронної сили, важливий елемент ритуальної культури.

Надбання Китаю вплинули на розвиток народів, які населяли території Монголії, Тибету, Індокитаю, Кореї, Японії, навіть євразійського степу. Китайська культура базувалася на близькості до природи, прагненні до духовної досконалості, пошуку гармонії в кожному явищі природи.

На Заході домінує об'єктивне зображення природи, моделювання тяжіє до тривимірності, просторовості. Східне мистецтво, включно з ісламським, більше передає стан і характер, ніж правдоподібність, акцентує декор і красу поверхні. Проте в середньовічній Європі духовне панувало над матеріальним у суспільному житті й ідеології, розквітала символіцентрична творчість, яка славилася Творця. Суб'єктивні наміри й емоції зумовлювали прагнення до внутрішнього духовного вираження, суголосного з виразністю китайського мистецтва. На відміну від Заходу, на Сході центром пізнання стала природа,

а не людина. Художники не намагаються відобразити життя, вони ніби самі стають його продовженням.

Епоха колоніалізму робить системним і культурно відчутним знайомство Європи з Китаєм. Поширення в добу рококо напряму шишуазрі відбивало захоплення Заходу формами, орнаментами, символікою Далекого Сходу. Та це була лише зовнішня, декоративна сторона культури. Чергова хвиля замилювання орієнталізмом підіймається в еклектичну добу другої половини XIX ст. Західних митців приваблює гармонія, порядок і цілісність, збережені на Сході та в архаїчних, примітивних, простонародних і наївних творах усіх континентів. У них вбачали взірці художнього синтезу, що імпонували Європі як нова форма пізнання світу. Звернення до витоків сприяло формуванню споріднених стилів, які в різних країнах отримали назву Ар Нуво, Ліберті, Модерн, Югендштіль тощо.

Не випадково саме тоді в Україні, як і у всій Європі, спостерігається сплеск інтересу до простонародної творчості. Романтично налаштовані ентузіасти бачили в спадщині фольклору (зокріма візуального) плідний ґрунт для майбутнього національного відродження. Вчені-реалісти застерігали, що село завжди було радше зберігачем-інтерпретатором традиційних форм, а не творцем нових, які виникали переважно в містах і місцях етнічних контактів.

Не можна не помітити в європейській орнаментіці впливів орієнту, зумовленого, зокрема, мігрантами неолітичної революції, що колонізували Анатолію, Балкани, Україну, лишаючи по собі пам'ятки, вражаючи подібні до кераміки Ян Шао. Подальші сторінки українського орієнту – впливи ірано- й тюркомовних племен античності та середньовіччя, чий нащадки кочували в Причорномор'ї до нового часу. Південь України тривалий час контролювали Хазари, Кримці, Османи. Візерунки українського ткацтва й вишивки споріднені з Анатолією, Кримом, Іраном, а ногайські ремісники Херсонської губернії ще в XIX столітті брали тут участь у кустарних виставках, отримуючи призи за вироби з повсті.

Взаємозв'язки з орнаментикою Китаю значно дискретніші. Важко зіставляти Україну, фронтір між умовними Сходом і Заходом, із кількатисячолітною Серединою імперією, що мислилася центром світу, мала безперервну історію, міські традиції. Сталося так, що українська культура тяжіє до сільських цінностей, їй притаманні не софістикованість, а простота. Коли тлумачення символіки орнаментів у Китаї спирається на багатотомову літературу, українська саморефлексія в цій галузі ще не повністю реалізувалася.

Чи не тому в Україні, «не маючи синхронно зафіксованого в дже-релах або достовірно збереженого словника давньої знакової системи,

сучасники іноді змушені вдаватися до аналогій або власних асоціацій» [10]. Отож освоєння китайського досвіду може бути вельми корисним.

Література:

1. Rawson, Jessica. *Mysteries of Ancient China*. London : British Museum Press. 1996.
2. Rawson, Jessica. Ordering the exotic: ritual practices in the Late Western and Early Eastern Zhou. *Artibus Asiae: journal*. Vol. 73, no. 1. Kansas – Zurich, 2013. P. 5–76.
3. Rawson, Jessica. Shimaο and Erlitou: new perspectives on the origins of the bronze industry in central China. *Antiquity: journal*. Vol. 91, no. 355. Cambridge University Press, 2017. doi:10.15184/aqy.2016.234.
4. Чжоу Чен. Китайська каліграфія: від традиції до практики застосування в сучасному дизайні [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв]. 2016. https://www.ksada.org/doc/chen_aref_online.pdf
5. Гу Сінчен. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві [Дисертація доктора філософії, Харківська державна академія дизайну і мистецтв]. 2021. <https://www.ksada.org/pdf1/Anotaciia-Gu-Sinchen.pdf>
6. Новікова, О. В. Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів [Дисертація доктора філософії, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури]. 2021. <https://drive.google.com/file/d/1QdSrBDSgv8ObbfCrQM4wLpwiypEqYI6W/view>
7. Ван Вейжун. Тенденції дизайну китайської ієрогліфіки в сучасному візуальному просторі [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв]. 2023. https://www.sc.ksada.org/pdf1/WANG_WEIRONG-vysnovok.pdf
8. Ван Шусянь. Дослідження образності візерунків журавлів у традиційній китайській культурі [D]. Університет фінансів та економіки Цзянсі, 2023. 67 с. 王书显.中国传统鹤纹样的意象研究[D].江西财经大学,2023. 67页。
9. Стрижко Наталія. Концептуальна каліграфія як феномен сучасного візуального мистецтва Китаю. [Дисертація доктора філософії. Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури, Київ]. 2024.
10. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.