

References

1. Vipper, B.R. (1985) *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow: Fine Art.
2. Arnheim, R. (2007) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow: Architecture.
3. Butromeev, V.P. & Butromeev, V.V. (2014) *Epoha stanovleniya russkoj zhivopisi: dusha i oblik Rossii v proizvedeniyah masterov zhivopisi* [The Era of Formation of Russian Painting: The Soul and Image of Russia in the Works of Masters of Painting]. Moscow: OLMA.
4. Polevoy, V.M. (1989) *Dvadcatyj vek. Izobrazitel'noe iskusstvo i arhitektura narodov mira* [Twentieth Century. Fine Art and Architecture of the Peoples of the World]. Moscow: Soviet Artist.
5. Tolstoy, V.P. (1978) *Monumental'noe iskusstvo SSSR* [Monumental Art of the USSR]. Moscow: Soviet Artist.
6. Lebedeva, V.E. (1973) *Sovetskoe monumental'noe iskusstvo shestidesyatykh godov* [Soviet Monumental Art of the Sixties]. Moscow: Nauka.
7. Manin, Yu.A. (2020) *Tekhnika monumental'noj zhivopisi i tekhnologiya zhivopisnykh materialov (dekorativnaya zhivopis' XVIII- pervoj poloviny XX veka)* [Technique of monumental painting and technology of painting materials (decorative painting of the 18th – first half of the 20th century)]. Moscow: Moscow State Academy of Art and Industry named after S.G. Stroganov.
8. Yakovleva, N.A. (2024) *Zhanrovaya hronotipologiya. Teoreticheskie osnovy i metodika zhanrovogo analiza zhivopisi* [Genre chronotypology. Theoretical foundations and methods of genre analysis of painting]. St. Petersburg: Lan, Planet of Music.
9. Goodman, N. (2002) *Sposoby sozdaniya mirov* [Ways to create worlds]. Moscow: Idea-press – Praxis.
10. Mikhailova, T.B. (2020) *Ekspertiza kul'turnyh cennostej* [Examination of cultural values]. Yekaterinburg: Ural University Press.
11. Eko, U. (2013) *Istoriya krasoty* [History of beauty]. M.: Slovo.
12. Suvorov, N. (2024) *Galerejnoe delo. Obrashchenie proizvedenij iskusstva* [Gallery business. Circulation of works of art]. St. Petersburg: Lan; Planet of music.
13. Polonsky, D.F. (1971) *Vsemirnye festivali molodezhi i studentov* [World festivals of youth and students]. [Online] Available from: <http://bse.uaio.ru/BSE/0503.htm> (Accessed: 15.07.2025).

УДК 745

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-48-58

Хуан Тяньсяо

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ФАРФОРЕ КИТАЙСКИХ ДИНАСТИЙ МИН И ЦИН XVI–XVIII ВВ.

В статье охарактеризованы идейно-художественные особенности китайского фарфора с христианскими сюжетами времен династий Мин и Цин (XVI–XVIII вв.). Используются теоретический, сравнительный, индуктивный и дедуктивный методы исследования. Новизна исследования заключается в систематизации разрозненных сведений о китайском фарфоре вышеуказанного периода из зарубежных и российских источников для формирования целостного представления о рассмат-

риваемом феномене. Автор приходит к выводу, что использование христианских мотивов в китайском фарфоре – это не копирование европейских образцов, а процесс их творческого переосмысления, основанный на взаимодействии христианства и китайской культуры.

Ключевые слова: китайский фарфор, католические мотивы, христианская иконография, евангельские сюжеты, династии Мин и Цин.

Актуальность темы исследования. XVI–XVIII столетия, время правления династий Мин и Цин, ознаменовалось развитием в Китае необычного жанра в декоративно-прикладном искусстве – фарфоровых произведений, содержащих евангельские мотивы. Главным образом, это было связано с деятельностью христианских миссионеров в Китае. В связи с этим актуальность темы исследования состоит в том, что между Китаем и Европой с древних времен существовал интерес к культуре и искусству друг друга и стремление к развитию культурных связей, которые в настоящее время, в эпоху глобализации и активного культурного обмена, особенно ярко себя проявляют. Новизна статьи заключается в том, что в ней обобщены разрозненные сведения о китайском фарфоре с христианскими мотивами времен династий Мин и Цин XVI–XVIII вв., полученные из зарубежных и российских источников, и дано целостное представление о рассматриваемом культурном феномене.

Степень научной разработанности проблемы. Анализ научной литературы выявил, что исследование заявленной темы находится на стыке нескольких дисциплин, включая искусствоведение, историю, культурологию и религиоведение. Изыскания по китайскому экспортному фарфору и феномену шинуазри широко представлены в работах таких зарубежных ученых, как Г. Мо, Э. Штребер, С. Ле Корбейе, Х. Фань, В. Чэнь, Д. Оделл, а также российских специалистов, в частности, Е.В. Ляхович и Л.И. Кузьменко. В области изучения истории иезуитских миссий в Поднебесной и их влияния на культурный обмен между Западом и Востоком также существует обширная литература. Однако, несмотря на общее внимание к межкультурному обмену, фарфор с христианскими мотивами как самостоятельный идейно-художественный феномен изучен не в полной мере. В основном он рассматривается фрагментарно, в контексте общих исследований экспортного фарфора. В данной статье сделана попытка восполнить этот пробел, представив комплексный анализ поставленной проблемы.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель статьи – анализ идейно-содержательных и художественных особенностей фарфоровых изделий с христианскими иконографическими сюжетами (главным образом, распятием и крещением Христа), которые создавались во времена правления династий Мин и Цин в Китае с XVI по VIII века. *Задачи исследования:* определить исторический контекст и условия возникновения фарфоровых изделий с христианскими мотивами в Китае в период XVI–XVIII вв., включая роль иезуитских миссий и развитие торговых отношений с Европой; проанализировать художественные особенности фарфора с христианскими мотивами; исследовать идейно-содержательные аспекты этих произведений, рассматривая, как христианские символы и сюжеты интерпретировались в китайском фарфоре; оценить значение фарфора с христианскими мотивами как уникального феномена межкультурного диалога, прослеживая его влияние на китайское и европейское искусство, а также на формирование стиля шинуазри в Европе. *Предметом* исследования являются идейно-художественные особенности китайского фарфора с христианскими сюжетами времен династий Мин и Цин XVI–XVIII вв.

Научная новизна исследования состоит в том, что систематизированы и обобщены разрозненные сведения о китайском фарфоре с христианскими мотивами. На основе этого создано целостное представление о явлении, определены его идейно-художественные особенности, позволяющие выявить уникальный процесс культурной адаптации западных сюжетов в китайском искусстве.

Методология и методы исследования. Методологической базой исследования послужил междисциплинарный подход, соединяющий принципы искусствоведения, истории и культурологии. Для достижения поставленных целей применялись следующие методы: теоретический (для анализа культурного феномена китайского фарфора с христианскими мотивами и оценки его значения в контексте межкультурного обмена), сравнительный (с целью сопоставления и выявления художественных и идейных особенностей китайских изделий в сравнении с европейскими образцами), индуктивный и дедуктивный (для обобщения разрозненных сведений и последующего искусствоведческого анализа конкретных произведений с целью выявления общих закономерностей).

Источниковая / эмпирическая база исследования. Источниковая база исследования представлена трудами российских и зарубежных искусствоведов: Е.В. Ляхович, Л.И. Кузьменко, Г. Мо, С. Ле Корбейе, Э. Штребер, Х. Фань, Д. Оделл, В. Чэнь и др. Эмпирическая база исследования – это образцы традиционного китайского фарфорового искусства, содержащие христианские мотивы, периода правления династий Мин и Цин (XVI–XVIII вв.).

Основная часть. В рассмотренных научных работах важное внимание уделено теме культурной интеграции между Китаем и Европой, одним из проявлений которой было взаимовлияние художественных традиций и создание синкретичных произведений искусства. Так, Е.В. Ляхович полагает, что предметы декоративно-прикладного искусства, в частности, фарфор с христианскими мотивами, выступают наглядным способом отражения процесса взаимодействия между китайской и западной культурой [1. С. 234; 2. С. 246].

Л.И. Кузьменко отмечает, что, с одной стороны, китайский фарфор XVI–XVIII вв. сохраняет особенности, типы и принципы композиционной организации росписи, характерные для национальных художественных традиций, с другой стороны, он обогащается западными веяниями, в первую очередь, в плане идейно-содержательной составляющей, но и, в некоторой степени, и в области формы. Исследователь подчеркивает, что китайские фарфоровые произведения того времени часто адаптировались под европейские интерьеры, так как они во многом создавались для экспорта в Европу [3. С. 3].

Г. Мо рассматривает тему китайского фарфора с христианскими мотивами династий Мин и Цин XVI–XVIII вв. на примере ряда произведений из музейных и частных коллекций. Ученый считает китайский фарфор с евангельскими сюжетами важным историческим источником, который позволяет понять процессы евангелизации, происходившие в Китае в указанный период. Анализируя фарфоровые изделия, Г. Мо делает акцент на гибридизации китайских и европейских культурных и религиозных традиций и на адаптации христианской иконографии к китайскому художественному контексту [4. С. 472]. Х. Фань говорит о равнозначном интересе, который проявляли в указанный период китайские и европейские мастера эмалированного искусства к традициям друг друга, и это было очень ценно для культурного взаимодействия и обмена профессиональным опытом [5].

XVI–XVIII столетия в истории Китая характеризовались активной деятельностью христианских миссионеров, прибывавших из Европы. В XVI веке католические проповедники впервые познакомились с китайским фарфором [6]. И, начиная с этого времени, в течение двух столетий, они пытались разгадать секрет изготовления этого уникального вида керамического искусства Поднебесной и сделали это только в XVIII веке благодаря усилиям французского иезуита Франсуа Ксавье д’Антреколя [7].

Наиболее ярко в это время проявили себя иезуиты – миссионеры Общества Христа: французский проповедник Франциск Ксавьер (Ксаверий) и португальский миссионер Мельхиор Нуньес Барreto, итальянские иезуиты Маттео Риччи и Микеле Руджери. Они пытались вести межкультурный, религиозно-философский и научный диалог с

китайским народом, занимались его просвещением. В свою очередь, иезуиты стремились изучать китайский язык, обычаи, традиции и особенности культуры Поднебесной, чтобы найти лучший подход к местному населению.

Миссионерская работа представителей иезуитского ордена строилась на четырех столпах: политике приспособления к китайской культуре, открытости китайским ценностям и терпимости к ним, прямой пропаганде христианских ценностей и евангелизации народа «сверху вниз», косвенной популяризации веры посредством использования европейской науки и технологий. Иезуиты стремились к широкому распространению евангельских идей по всей стране путем обращения в христианство мандаринской элиты, чиновников. Среди известных высокопоставленных деятелей Китая, принявших в то время католицизм, были Сюй Гуанци, Ли Чжицзао, Ян Тинъюнь, Ван Чжэн.

Главной целью миссионеров было обращение в христианство китайских императоров, но этого было крайне трудно добиться. Несмотря на то, что верховные правители Поднебесной проявляли значительный интерес к европейской культуре, науке, искусству, поощряли их распространение в Китае, они твердо противостояли проповедническому натиску иезуитов и не готовы были перейти в христианство.

С начала XVI века миссионеры знакомили китайских императоров и знать с европейскими произведениями искусства, в том числе на религиозные сюжеты [8]. Так, в 1601 году иезуит Маттео Риччи представил императору Ваньли из династии Мин несколько картин с изображением Иисуса Христа и Девы Марии. Миссионер свято верил в чудодейственную силу священных изображений и их способность благоприятствовать обращению в христианскую веру. Он считал визуальные религиозные композиции наглядным дополнением к католической литературе и широко использовал их в своих проповедях, пытаясь донести до китайского народа мысль, что евангельские образы способны служить утешением и духовной помощью для христиан.

Император Ваньли заинтересовался христианским искусством. Он вообще тяготел к культурному обмену с Европой. Поэтому при нем миссионерам, обладающим ценными знаниями в области различных наук – математики, астрономии, географии, музыки, – разрешалось надолго оставаться в Пекине. Иезуиты признавали важность изучения местных традиций для адаптации своего религиозного послания к китайской культуре. Проповедники, благодаря высокому уровню образования и богатому художественному опыту, не просто были приняты в Китае, но и получили доступ к работе в местных ремесленных мастерских. Это нужно было им не только для проведения миссионерской деятельности в Поднебесной, но и с целью получения новых знаний, чтобы познакомить с ними европейское общество. В то же время работающие в китайских мастерских иезуиты помогали азиатским мастерам понять западные вкусы [1. С. 235].

Таким образом, деятельность католических миссионеров в Китае способствовала активному культурному обмену. С одной стороны, они знакомились с китайской культурой и впоследствии привозили полученные знания и художественные традиции в Европу. С другой, распространяли в Китае европейские традиции. Так, их проповедническая работа дала толчок становлению и развитию необычного направления в китайском искусстве, связанному с применением христианских сюжетно-иконографических мотивов [9. С. 175]. Особенно яркое отражение они нашли в произведениях фарфора. Через евангельские образы в фарфоровых произведениях миссионеры в простой и наглядной форме стремились доносить до китайского народа идеи и религиозные доктрины христианства. Источниками для внедрения христианских сюжетов послужили, в основном, европейские гравюры, привезенные в Китай миссионерами-иезуитами [3. С. 4].

Одним из наиболее ранних синкретических произведений, выполненных в технике фарфора и украшенных сюжетной композицией на евангельскую тематику, была чаша «Аве Мария», выполненная в 1520–1540-х гг., во времена правления династии Мин, представленная в собрании музея Медейроса и Алмейды в Лиссабоне. Она была заказана

для одного из королей Португалии – для Мануэля I Счастливого (1495–1521) или для Жуана III Благодетельного (1521–1557), – увлекавшихся китайских фарфором, и привезена португальскими торговцами из Китая.

Чаша имеет необычное декоративное оформление, сочетающее в себе китайские художественные традиции, выраженные в фарфоровой технике, и европейские элементы декора. В идейном содержании чаши также продемонстрирован синтез буддийской и христианской концепций. На внутренней стороне ободка чаши выгравирована молитвенная надпись «Ave Maria Gracia Plena», что по-русски звучит как «радуйся, Мария благодатная». Согласно библейскому преданию, этими словами приветствовал Деву Марию Архангел Гавриил, когда принес ей благую весть о том, что она в скором времени станет матерью Спасителя. Кроме того, рядом помещена монограмма IHS (христограмма), образующая собой аббревиатуру имени Иисуса Христа.

Внешняя поверхность чаши разделена на четыре круга, на каждом из которых изображена армиллярная сфера, представляющая собой элемент герба Португалии. В одном из кругов запечатлен интерьер с фигурой сторожевого льва, играющего с мячом. С одной стороны, изображение льва восходит к традиционным буддийским росписям, украшавшим китайские фарфоровые изделия во времена правления императоров династии Мин – Чжэнцзэ и Цзяцзина. В буддийской иконографии образ льва имеет множество значений. Он и олицетворяет мудрость, храбрость, духовное рвение Будды, и одновременно выступает как хранитель буддийской веры. В библейской иконографии лев тоже выступает важным символом. В данном случае он указывает на владычествующий статус Девы Марии, так как она является Царицей Небесной, а также выступает олицетворением божественной силы и пророческим символом.

Следует отметить, что устойчивое положение иезуитов в Китае сохранялось до 1620-х годов. После окончания правления императора Ваньли миссионеры были вынуждены ограничить свою апостольскую деятельность из-за репрессивной политики приходящего в упадок китайского государства. Династия Мин переживала кризис, характеризовавшийся внутренними беспорядками и внешними угрозами императорскому двору. Политическая нестабильность, а также совпавшие с этим стихийные бедствия, различные природные катаклизмы в годы правления последнего императора династии Мин Чунчжэня сделали положение христианских миссионеров в Китае еще более шатким. Этому также способствовало проникновение в Китай миссионеров, состоящих в других, конкурирующих с иезуитами, религиозных орденах, – доминиканцев, францисканцев, августинцев.

Яркий образец фарфорового искусства с христианскими мотивами, относящийся к закату династии Мин, – бутылка квадратного сечения с символикой Страстей Христовых, созданная в 1620–1644-х гг., во времена правления Тяньци или Чунчжэня, и хранящаяся в коллекции Британского музея в Лондоне. Три аналогичные бутылки находятся в Национальном музее старинного искусства в Лиссабоне, в Музее Орбиньи-Бернон в Ла-Рошели и в частной коллекции в Бразилии.

На всех четырех сторонах бутылки представлены два набора одинаковых изображений. На обеих сторонах помещены крест с терновым венцом и лестница в саду, окруженная зарослями. На переднем плане запечатлены кнут, петух и собака, держащая в зубах зажженную свечу. Все эти детали выступают символами страданий Христа, его смерти и воскресения. Пустой крест и лестница указывают на спасение тела Иисуса после распятия, петух символизирует тройное отречение апостола Петра от Христа до того, как пропел петух, обозначает пытки Иисуса. Собака является аллегорией ордена доминиканцев, наименование которого происходит от латинского слова «canis», то есть «собака» («Domini canes» – «псы Господни»). Таким образом, данный декоративный мотив указывает на то, что предмет был выполнен в те времена, когда в Китае уже проповедовала доминиканская миссия.

На двух других сторонах бутылки, в нижней части, изображен китайский пейзаж с традиционным жилищем, пагодой, двумя лодками и виднеющейся вдалеке горой. Верхняя часть пейзажа украшена херувимами, играющими на рожках и бьющими в барабаны на фоне стилизованных облаков, представляющих собой характерный китайский декоративный узор, называемый «сян юнь». В данной композиции указанные облака символизируют воскресение Христа и вознесение его на небеса. Сцены, запечатленные на всех четырех сторонах бутылки, обрамлены цветочными бордюрами с изображением выходящих листьев и завитков, которые являются традиционными мотивами, широко распространенными в произведениях китайского фарфора.

Фарфоровые бутылки, подобные произведению из Британского музея, выполненные в «переходном» стиле, сочетающем в себе традиционно китайские и христианские мотивы, массово тиражировались в XVI веке. Часть из них поставлялась на голландский рынок, часть вывозилась в Португалию. В целом сюжет повторялся, хотя вносились небольшие изменения в плане деталей. Так, серия бутылок, заказанная португальскими аристократическими семьями Виллаш-Боаш и Фариа, была декорирована их фамильными гербами.

Необходимо отметить, что переход власти от династии Мин к династии Цин и общественно-политические волнения, связанные с этим, пагубно сказались на производстве фарфора, которое было сосредоточено в городе Цзиндэчжэнь. Большинство печей для обжига были разрушены. Половина владельцев печей потеряли свою собственность. Во времена ранней династии Цин были наложены строгие ограничения на морскую торговлю и заселение прибрежных районов, что препятствовало экспорту китайского фарфора. Таким образом, фарфоровых произведений с христианской тематикой, изготовленных в период с 1640 по 1680-е гг., почти не было найдено.

К середине периода правления императора Канси (1661–1722), наряду со стабилизацией положения династии Цин и открытием морских ворот, производство и экспорт фарфора постепенно восстановились. В 1680–1690-х гг. происходит оживление торговли между Европой и Китаем, а также налаживается производство фарфора в Поднебесной. В это время вновь появляются фарфоровые произведения с христианской иконографией.

Одним из ярких образцов «евангельского» фарфора периода правления императора Канси является блюдо со сценой Распятия из собрания Музея Наньчанского университета. В центре композиции запечатлены три фигуры – Христос на кресте и предстоящие ему у основания креста два персонажа. Из-за того, что они изображены схематично, трудно определить, кем они являются. Согласно тексту Евангелия от Иоанна, это должны быть Дева Мария и Святой Иоанн. Однако существует мнение, что здесь представлены Богоматерь и Мария Магдалина [4. С. 472]. Если фигуры предстоящих персонажей изображены в китайских традициях с большой степенью обобщения и условности, имеют азиатскую внешность и одеяния, то Христос, несмотря на восточные черты лица, показан довольно канонически с точки зрения христианской иконографии – он представлен на кресте, почти полностью обнаженным, с прикрывающей бедра повязкой. Спаситель наклоняет голову влево, а его руки вытянуты и неподвижно лежат на кресте. Однако терновый венец на голове Христа не изображен, что является отклонением от иконографического канона. Тем не менее, на блюде имеется традиционная монограмма INRI, означающая: «Иисус Назорей, Царь Иудейский».

Черты лица всех трех персонажей изображены в китайской манере – плоскостно, однако у автора росписи при изображении торсов и конечностей фигур есть попытки наметить пропорции и обозначить перспективу, что говорит о европейском влиянии. Показывая библейских героев с азиатскими лицами и в традиционных китайских одеждах, художник мог стремиться к тому, чтобы сделать евангельские образы более понятными для китайской аудитории и органично вписать их в национальную культуру.

Следует подчеркнуть, что подобные фарфоровые произведения с христианскими мотивами в это время изготавливались сразу для трех рынков – китайского, европейского, а также японского, так как в указанный период начинает активно развиваться деятельность христианских миссионеров в Японии. Таким образом, описанное блюдо с изображением Распятия могло быть создано для миссии в Японии [4. С. 472]. В рассмотренном блюде со сценой Распятия китайский мастер применил перекрестную штриховку без размытых тонов с целью передачи контраста светлого и темного пятен, что свидетельствовало об обращении к европейским традициям. Мотив Распятия, очевидно, был заимствован из гравюры на меди, которую автор мог видеть в одном из миссионерских изданий.

В начале XVIII столетия изготавливалось множество подобных китайских фарфоровых изделий со сценами Распятия Христа. Сохранившиеся работы находятся в различных музеях мира – в Национальном музее старинного искусства в Лиссабоне, Музее Пибоди в Эссексе, Музее цивилизаций в Сингапуре, в музеях Макао и Гуандуна. Помимо блюдец, встречаются фарфоровые кувшины с изображением Христа в окружении стилизованных, завивающихся тюльпанов и свитков лотоса с листьями, отсылающим к буддийским символам [10. С. 5].

За годы правления императора Канси китайский фарфор претерпел изменения и усовершенствования. Так, в 1716 году Канси повелел художникам украшать фарфоровые изделия полихромной эмалью. Он нанял мастеров из г. Кантон, обладавших опытом работы в эмалирном искусстве, и пригласил к своему двору французского мастера-эмальера – Жана Батиста Гравро. Художники, работавшие в технике эмали, нужны были императору для изготовления изысканной посуды. Императорская посуда времен Канси виртуозно сочетала в себе – в плане выбора цветов, рисунка, технической манеры – как китайские, так и европейские традиции. Начиная с эпохи императора Канси, а затем во времена правления последующих императоров XVIII столетия – Юнчжэна и Цяньлуна – китайские фарфоровые изделия с изображением христианских сцен декорировались полихромной эмалью.

Важно отметить, что в китайском фарфоре XVIII века встречались две евангельские иконографические линии, к которым обращались художники. Наиболее распространенная – эпизод распятия и менее известная – сцена крещения. До наших дней сохранилось изысканное фарфоровое блюдо с изображением Иоанна Крестителя, выполненное в 1715–1725-х гг., либо еще при Канси, либо уже при Юнчжэне (1722–1735), и находящееся ныне в Музее искусств Метрополитен [4. С. 472]. Похожие фарфоровые экземпляры с эмалированным декором хранятся в Британском музее, в коллекции Моттахеде, входящей в экспозицию Музея Метрополитен, в Художественном музее Сан-Антонио (Техас).

Еще одно выдающееся фарфоровое произведение, дошедшее до нас, – большое блюдо со сценой Крещения Христа в реке Иордан (1715–1725) из Музея искусств Метрополитен в Нью-Йорке, выполненное в контрастной цветовой гамме из синих и белых тонов. Центр композиции украшен медальоном, на котором изображены Христос и Иоанн, стоящие в воде. Святой Иоанн, одетый в ниспадающий складками плащ, поливает водой голову Христа, облаченного в набедренную повязку. На заднем плане на горизонте виднеется дом в европейском стиле, а за ним представлено изображение Святого Духа в виде голубя, испускающего в небесах лучи света. На переднем плане между деревьями, растущими из скал, и на заднем плане видна река, обозначенная пустым пространством, в то время как дальний план заполнен размытыми синими мазками. Композиция исполнена динамичности и вызывает у зрителя эффект присутствия [11. С. 10]. Она основана на отрывке из Евангелия от Матфея, поэтому на ободке блюда помещен картуш с надписью из указанного религиозного текста: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение».

Вогнутая область блюда (каветто) содержит шесть панелей и изображение спины черепахи – традиционного китайского символа мудрости и долголетия. На шести панно запечатлены изящно раскрашенные, выполненные в реалистичной технике пейзажные сцены, изображающие крытые соломой коттеджи, дома, горы, деревья и сампаны (небольшие лодки с плоским дном, обычно используемые на побережьях и реках Китая и Юго-Восточной Азии). Закругленная кайма блюда украшена стилизованными цветами, листьями и фруктами в европейском стиле. Четыре путти, изображенные в виде пухлых китайских младенцев, спрятаны в густых, переплетающихся завитках. В верхней части изображена большая птица, напоминающая орла (в Китае – это аллегория солнца, власти, храбрости, упорства). Сюжетные мотивы в декоре блюда, вероятно, заимствованы из европейских гравюр. Общее построение композиции и оформление каймой демонстрируют стилистические особенности, сходные с библейскими табличками Делфта конца XVII века [4. С. 472].

Более поздние версии фарфоровых предметов с сюжетом Крещения, датируемые 1725–1735-м гг. и относящиеся ко времени правления императора Юнчжэна, отличалась особой полихромностью и яркостью. Изделия этого периода часто декорировались красной эмалью и позолотой. Ряд аналогичных предметов хранятся в коллекции Дрезденского фарфора из Королевского музея искусства и истории Бельгии. Они сделаны лишь с некоторыми вариациями. Так, блюдо со сценой Крещения из Музея Виктории и Альберта, выполненное около 1725 года, оформлено синей подглазурной росписью с позолотой.

Во времена правления императора Цяньлуна (1736–1796) появилось понятие «иезуитская посуда» [12]. Она представляла собой китайский фарфор с эмалированным декором, украшенный европейскими, в том числе христианскими, сюжетами и изготовленный для экспорта на Запад [13. С. 242]. Во многом именно эта посуда способствовала страстному увлечению всей Европы в XVIII веке «китайщиной» и становлению в ее искусстве стиля «шинуазри».

Таким образом, китайский фарфор с христианскими мотивами XVI–XVIII столетий представляет собой уникальное художественное явление, сложившееся под воздействием политических, культурных и торговых связей, а, главным образом, под влиянием деятельности христианских миссионеров. Этот феномен – яркий пример синкретического направления, в котором органично соединились черты художественных и религиозно-философских традиций Китая и Европы. Эти фарфоровые изделия выходят за рамки простого коммерческого продукта или инструмента евангелизации, являясь свидетельством сложного межкультурного диалога.

Анализ фарфора с христианскими мотивами династий Мин и Цин позволил прийти к нескольким выводам.

Во-первых, христианские иконографические мотивы в китайском фарфоре XVI–XVIII столетий не были слепым подражанием европейским образцам. Они представляли собой процесс стилистической гибридации и глубокой культурной адаптации. Китайские мастера не просто воспроизводили, но интегрировали христианские мотивы в свое искусство, трактуя их через призму собственных эстетических традиций, что способствовало появлению уникальных иконографических решений. Эти решения гармонично соединили евангельские сюжеты с китайскими художественными формами, демонстрируя тонкое понимание и креативное переосмысление европейских источников.

Во-вторых, китайские фарфоровые изделия с христианскими сюжетами сыграли важную роль в культурном обмене между Китаем и Европой. С одной стороны, данные творения приобщали китайский народ к христианству. С другой стороны, будучи экспортируемыми на Запад, они способствовали пробуждению интереса европейцев к китайской культуре, который стал одним из мощных катализаторов появления и развития в Европе стиля «шинуазри».

Дальнейшие исследования могут быть направлены на уточнение атрибуции произведений, изучение региональных особенностей производства, анализ роли отдельных иезуитских миссионеров, сопоставление фарфора с произведениями других видов китайского искусства, содержащих христианские мотивы.

Литература

1. Ляхович Е.В. Интерпретация китайского фарфора в Европе // Художественная культура. 2020. № 3. С. 234–248.
2. Ляхович Е.В. Истоки проникновения китайского фарфора в Европу // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2017. Т. 9. № 3. С. 246–254.
3. Кузьменко Л.И. Китайский фарфор XVII–XVIII вв., проблема стиля: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 210 с.
4. Mo G. Christian Iconography on Ming and Qing Chinese Porcelain: Religious Influence and Artistic Hybridization // Religions. 2024. 15 (4). P. 472–493. DOI:10.3390/rel15040472.
5. Fan X. Interaction, appropriation and adaptation: transculturality of Seventeenth and Eighteenth Century Chinese and European Porcelain: PhD dissertation. Heidelberg, 2020. 203 p.
6. Из истории фарфора. URL: <https://hudotdel.eletsmuseum.ru/из-истории-фарфора/> (дата обращения: 29.04.2025).
7. Как священник-иезуит открыл главный китайский секрет тысячелетия. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/130617/34918/> (дата обращения: 29.04.2025).
8. Сюжеты китайского фарфора. URL: https://www.kefa.ru/article/kefa/fa/cugety_kitaickogo_farfora.htm (дата обращения: 29.04.2025).
9. Odell D. Delftware and the Domestication of Chinese Porcelain // EurAsian Matters / edited by A. Grasskamp Anna and M. Juneja. Heidelberg: Springer Cham, 2018. P. 175–202.
10. Le Corbeiller C. China Trade Porcelain: Patterns of Exchange. New York: Metropolitan Museum of Art, 1974. 134 p.
11. Ströber E. «La maladie de porcelain» – Ostasiatisches Porzellan aus der Sammlung Augusts des Starken. Leipzig: Edition Leipzig, 2001. 224 p.
12. Jesuit ware. URL: <https://www.britannica.com/art/Jesuit-ware> (дата обращения: 29.04.2025).
13. Chen W., Guohao Z. A Study on Chinese Export Porcelain's Religious. Culture in Ming and Qing Dynasty // International Journal of Literature and Arts. 2021. № 9. P. 242–250.

Christian motifs in porcelain of the Chinese Ming and Qing dynasties XVI–XVIII centuries

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 48–58
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-48-58

Huang Tianqiao, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 2149005647@qq.com

Keywords: Chinese porcelain, Catholic motifs, Christian iconography, evangelical subjects, the Ming and Qing dynasties.

This study offers a comprehensive analysis of 16–18th century Chinese porcelain featuring Christian subjects, viewing it as a crucial instance of intercultural dialogue between China and Europe. It addresses the fragmented nature of current scholarship by providing a holistic understanding of the ideological and artistic aspects of these artifacts. The article argues that this porcelain was not merely a trade good or missionary tool but resulted from complex cultural adaptation and stylistic synthesis.

The analysis draws on existing examples of Chinese export and domestic porcelain with Christian iconography from the late Ming and Qing dynasties. This includes pieces made using various techniques like blue-and-white ware, enamels. European engravings, disseminated by Jesuit missionaries, often served as the primary visual sources for the narrative scenes.

In writing the article, the following methods were applied: theoretical (analysis of the cultural phenomenon of ‘porcelain with Christian motifs’ in China, assessment of factors contributing to the emergence of this direction, and its significance for Chinese and European art), comparative (comparison of Chinese and European artistic and ideological features in porcelain items), inductive (generalization of available information obtained from sources on the topic), and deductive (art historical analysis of artworks).

The study begins by outlining the historical context of Jesuit missions in China and their strategy of cultural accommodation. It then explores the Jesuits’ role as patrons in producing Christian-themed porcelain. The main body analyzes how specific iconographic subjects (e.g., Crucifixion, Nativity) were reinterpreted through a Chinese aesthetic lens, with European compositions transformed by placement in traditional landscapes and Christian symbols juxtaposed with Chinese motifs.

The author concluded that Chinese porcelain with Christian themes is a vivid example of stylistic hybridization, rather than blind imitation. Chinese artisans creatively reinterpreted Western models, integrating them into their own artistic system to produce unique, syncretic works. This porcelain played a significant dual role: introducing Christian narratives to a Chinese audience while shaping an influential, exotic image of China in the West, thereby fueling interest in Chinese art and directly contributing to the rise of the Chinoiserie style.

References

1. Liakhovich, E.V. (2020) Interpretatsiia kitaiskogo farfora v Evrope [Interpretation of Chinese Porcelain in Europe]. *Khudozhestvennaia kul'tura – Artistic Culture*. 3. pp. 234–248.
2. Liakhovich, E.V. (2017) Istoki proniknoveniia kitaiskogo farfora v Evropu [The Origins of the Penetration of Chinese Porcelain into Europe]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Vostokovedenie i afrikanistika – Bulletin of St. Petersburg University. Oriental and African Studies*. 9. 3. pp. 246–254.
3. Kuzmenko, L.I. (2000) *Kitaiskii farfor XVII–XVIII vv., problema stilii* [Chinese porcelain of the 17th–18th centuries, the problem of style]. Candidate of Art History. Diss. Moscow.
4. Mo, G. (2024) Christian Iconography on Ming and Qing Chinese Porcelain: Religious Influence and Artistic Hybridization. *Religions*. 15 (4). pp. 472–493. DOI:10.3390/rel15040472.
5. Fan, X. (2020). *Interaction, Appropriation, and Adaptation: Transculturality of Seventeenth and Eighteenth Century Chinese and European Porcelain*: PhD dissertation. Heidelberg.
6. Hudotdel.eletsmuseum.ru. (2021) *Iz istorii farfora* [From the History of Porcelain]. [Online] Available from: <https://hudotdel.eletsmuseum.ru/из-истории-фарфора/> (Accessed: 29.04.2025).
7. Kulturologia.ru. (2017) *Kak sviashchennik-iezuit otkryl glavnyi kitaiskii sekret tysiacheletii* [How a Jesuit Priest Discovered the Main Chinese Secret of the Millennium]. [Online] Available from: <https://kulturologia.ru/blogs/130617/34918/> (Accessed: 29.04.2025).
8. Kefa.ru. (2008) *Siuzhety kitaiskogo farfora* [Plots of Chinese Porcelain. Ceramics and Porcelain]. [Online] Available from: https://www.kefa.ru/article/kefa/fa/cugety_kitaickogo_farfora.htm (Accessed: 29.04.2025).
9. Odell, D. (2018) Delftware and the Domestication of Chinese Porcelain. In: Grasskamp, A. & Juneja, M. (eds) *EurAsian Matters*. Heidelberg: Springer Cham. pp. 175–202.

10. Le Corbeiller, C. (1974) *China Trade Porcelain: Patterns of Exchange*. New York: Metropolitan Museum of Art.
11. Ströber, E. (2001) “*La maladie de porcelain*” – *Ostasiatisches Porzellan aus der Sammlung Augusts des Starken*. Leipzig: Edition Leipzig.
12. Britannica.com. (2025) *Jesuit ware*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/art/Jesuit-ware> (Accessed: 29.04.2025).
13. Chen, W. & Guohao, Z. (2021) A Study on Chinese Export Porcelain’s Religious Culture in Ming and Qing Dynasty. *International Journal of Literature and Arts*. 9. pp. 242–250.

УДК 347.787

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-58-67

А.А. Романова, А.В. Андрияш, М.Б. Похлебаева

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ В ФОРМИРОВАНИИ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗА В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД КЛАУЗУРОЙ

В статье рассматривается роль художественных средств в формировании архитектурного образа в процессе работы над клаузурой. Раскрывается связь художественного образа и художественных приемов в процессе поиска идейно-смыслового образа архитектурного объекта. Исследование опирается на методы системного анализа, искусствоведческой интерпретации и визуального моделирования. На примере клаузуры раскрываются инструментальные связи линии, пятна и цвета как перманентных методических приемов по формированию художественного образа при поиске архитектурной формы.

Ключевые слова: архитектура, художественный образ, клазура, линия – пятно – цвет.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью углубленного анализа роли художественных средств в формировании архитектурного образа в процессе работы над клаузурой. Линия, пятно и цвет выступают не только как элементы композиции, но и как инструменты передачи смыслов и эмоций. В эпоху цифровизации и глобализации, когда архитектура становится все более универсальной, важно сохранить ее художественную уникальность и выразительность. Исследование закономерностей связей этих элементов позволяет выявить новые подходы к проектированию, которые сочетают в себе традиционные принципы.

Художественный образ в архитектурной клазуре представляет собой сложное понятие, в котором пересекаются эстетические, функциональные и символические аспекты. Как отмечал В.Ф. Маркузон, «художественный образ – это всеобщая категория художественного творчества, тот специфический способ освоения действительности, который резко отличает эту форму познания от всякой другой» [1. С. 38]. Данное определение подчеркивает уникальность художественного образа как средства взаимодействия между человеком и архитектурой, в котором важным элементом становится эмоциональное восприятие архитектурной формы.

В контексте архитектурного проектирования ключевым этапом поиска образа будущего объекта является клазура, в которой простыми художественными средствами необходимо добиться выразительности и целостности архитектурной формы. Одним из ключевых инструментов создания художественного образа на этапе клаузуры выступают закономерности связей линии, пятна и цвета, формирующие визуальное воспри-