

UDC 745.55(520):069.5(477)

**BRONZE OKIMONO OF THE MEIJI ERA
IN MUSEUMS COLLECTIONS OF UKRAINE: MIYAO COMPANY**

Svitlana Rybalko

DSc (Art history), Professor
Kharkiv State Academy of Culture
4, Bursatskyi uzviz, Kharkiv, 61057, Ukraine
rybalko.svetlana62@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5873-2421

Anatoliy Shcherban

DSc (Culturology), PhD (History)
Kharkiv State Academy of Culture
4, Bursatskyi uzviz, Kharkiv, 61057, Ukraine
kozaks_1978@ukr.net
ORCID: 0000-0002-9530-6453

The study is focused on a bronze sculpture of small forms (okimono) of the Meiji era, in particular, art pieces that came to Europe under the Miyao brand, from the collections of the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Art, Lviv National Art Gallery, Feldman Family Museum (Kharkiv). The article highlights the historiographical and terminological aspects of the research topic, outlines the principles of formation of the source base, attribution, and examination of the works; the positions of prominent scientists on the artistic assessment of bronze okimono are determined. The results of the study are a reconstructed context of the formation of a new type of bronze sculpture, highlighting the transformations that took place during the Meiji reforms in the organization of the artist's work and aesthetic landmarks; the typology of bronze sculpture and the range of main plots are determined (characters of Shinto and Buddhist mythology, Taoist hermits, heroes of folk tales, plots from the life of peasants, aristocrats, bureaucrats). In the process of studying the collections, the attribution of a group of works, the analysis of their figurative and content structure and stylistic and technological component, the typology of signatures have been carried out. Miyao's products have been found to be the result of the loss of the domestic market and reorientation of exports: the special role of metal products in international exhibitions, the influence of the European art system, and its organic combination with traditional Japanese crafts have been emphasized. It is shown that on such grounds as increased decorativeness, the use of elements of clothing and other details identified as Chinese, a significant part of Miyao art pieces can be considered as a modern (oriental) version of Chinoiserie, or a model of Oriental Orientalism. It is proved that bronze sculpture of small forms in artistic and technological senses is worthily represented in museum collections of Ukraine, demonstrates a variety of approaches and models, typologically can relate to both applied art and decorative sculpture of small forms. The fact of preservation of the tendency to imitate Miyao's style among the masters of the late 19th century and early 21st century has been revealed.

Keywords: culture and art of Japan, Meiji era, bronze okimono, collections of the Japanese art in Ukraine, Miyao Company

БРОНЗОВІ ОКІМОНО ДОБИ МЕЙДЖІ В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНИ: КОМПАНІЯ МІЯО

С. Б. Рибалко, А. Л. Щербань

Вступ

Бронзові японські статуетки з клеймом “Міао” вже понад століття привертають увагу фахівців та колекціонерів по всьому світі. Взірці бронзи Міао представлені в Музеї Вікторії та Альберта (Великобританія), Кійомідзу Саннендзака Бідзюцукан (Кіото), приватних колекціях. Однак специфіка матеріалу, особливості виставкової політики та експозиційних просторів зумовлюють перебування предметів із бронзи переважно в режимі зберігання. Лише впродовж останніх двох десятиліть відбувається переосмислення мистецтва Мейдзійської доби (1868–1912), про що свідчать резонансні виставки в таких авторитетних музеях світу, як Музей Вікторії та Альберта, Британський музей, Художній музей Портленда, Художній музей Філадельфії, Державний Ермітаж, Музей історії Осака та ін. Про попит на такі вироби свідчать і дані аукціонів Sothbys, Bonhams, Christie’s, але в Україні зазначені предмети залишаються найменш дослідженою сторінкою історії японського мистецтва. Осмислення японської бронзи доби Мейдзі дасть змогу сформувати більш панорамне уявлення про культурні та мистецькі процеси вказаного періоду, сприятиме адекватній оцінці та розробці експозиційних концепцій.

Характеризуючи стан наукової розробки проблеми, зазначимо, що більшість публікацій, присвячених мистецтву металу досліджуваного періоду, стосуються здебільшого японської зброї та її аксесуарів (цуба¹, менуки², кодзука³ тощо). Інформація про бронзову пластику лише констатується під час опису окремих українських колекцій [Rybalko 2012a–b] або не виходить за межі коментарів у каталозі, де традиційно перевага віддається різьбленню з кістки [Рибалко 2009]. Подібна ситуація спостерігається й у зарубіжному науковому дискурсі. Щоправда, дослідження мистецтва металу загалом мають більш системний характер у працях британських фахівців. Зокрема, окремі спостереження щодо бронзових окімоно містяться у виданнях, присвячених загальній проблематиці розвитку мистецтва Мейдзійської доби. Наприклад, фундаментальні праці Дж. Ерл [Earle 1999; 2006], В. Харіса [Harris 1994; 1995], О. Імпей та М. Ферлі [Impey, Fairley 1995], А. Сетона [Seton 2004] характеризують колекцію японського мистецтва, зібрану видатним британським сходознавцем і колекціонером Нассером Девідом Халілі (нар. 1945 р.). Розглядаючи художній метал другої половини ХІХ – початку ХХ століття, згадані дослідники подають розмаїту картину досягнень японських майстрів і в ілюстративній частині наводять приклади продукції Міао. Дж. Ерл вказує, що спочатку компанія вела діяльність у Йокогамі і під її брендом відбувалися продажі не лише бронзи, а й різьблення з кістки, порцеляни, лаків [Earle 1999, 95]. А. Сетон у широкому огляді японської старовини, коментуючи кілька творів з підписом Міао, зазначає, що, попри розмаїття асортименту, саме бронзові окімоно переважно асоціюються з діяльністю компанії [Seton 2004]. Л. Бордігنون у праці “Золота доба окімоно: колекція д-ра А. М. Кантера” [Bordignon 2010], де основна увага приділяється різьбленню з кістки і частково – металопластиці, подає короткі відомості про компанію та атрибуцію семи взірців її продукції.

Окремо треба згадати й дослідження О. Цирефман, присвячені японському художньому металу. У низці публікацій вона вибудовує узагальнену картину розвитку металу досліджуваного періоду, подає огляд технологій, відомості про майстрів та компаній, наводить приклади продукції Міао [Цирефман 2012; Совершенство... 2016].

Аналогічні тенденції простежуються і в японському науковому дискурсі. Основний обсяг публікацій стосується конкретних зібрань. Це передовсім розвідки,

ініційовані Муратом Масаюкі – колекціонером та власником приватного Музею Кійомідзу Саннендзака в Кіото, який спеціалізується саме на предметах Мейдзійської доби⁴. Каталоги до тематичних виставок висвітлюють різноманітні галузі експортного мистецтва, і зокрема мистецтва металу, репрезентованого переважно елементами зброї та аксесуарами вбрання.

Узагальнюючи науковий доробок у вказаній царині, зазначимо, що й до сьогодні залишаються нерозв'язаними питання термінології, типології та загальної оцінки бронзових виробів. З огляду на наявність творів Міяо в музейних колекціях України та значне коло наслідувачів стилю Міяо як наприкінці ХІХ століття, так і на початку ХХІ актуалізуються проблеми атрибуції, стилістичних і технологічних ознак продукції Міяо. Відсутність сталої іконографії, орієнтованість компанії переважно на західний і частково внутрішній ринки, принципово нові умови, у яких працювали майстри, породжують і низку питань, пов'язаних із визначенням сюжету та інтерпретацією його змісту.

Зважаючи на слабкий ступінь дослідженості бронзових окімоно в українських і світових колекціях, постає питання джерельної бази. Для ідентифікації твору, визначення його автентичності, сюжету, художнього рівня потрібна потужна база аналогів. Колекціями, що містять високоякісні взірці японської бронзи, є зібрання Нассера Девіда Халілі, Музею мистецтва Мейдзійської доби Кійомідзу Саннендзака і кілька приватних колекцій⁵. Вагому роль у дослідженні мейдзійської бронзи відіграють каталоги тогочасних виставок у Японії та за її межами, сучасні каталоги таких авторитетних аукціонів, як *Sothbys, Bonhams, Christie's*.

Важливими для дослідження є графічні матеріали: гравюри укійо-е, альбоми та аркуші з розробленим дизайном твору, які замовляли компанії або окремі митці. Окремий корпус джерел становлять допоміжні матеріали: збірки казок, легенд, альбоми візерунків для кімоно, світлини часів Мейдзі, що репрезентують різноманітні побутові сцени [押切隆世... 1983].

Проблеми термінології

Термінологічний корпус досліджуваної проблематики відзначається усталеністю термінів, що визначають технологічні аспекти виготовлення твору (сякудо, макі-е, про які йтиметься нижче). Однак вживання основного терміна – окімоно – є дискусійним. Зазвичай словом “окімоно” (дослівно: річ, яку ставлять) японці позначають предмети, якими можна прикрасити оселю, розташувавши їх на полиці. У такому сенсі це може бути будь-що, і не обов'язково така річ має високі мистецькі якості. Саме тому часто трапляються непорозуміння, адже японці окімоно не вважають мистецтвом. Прикметно, що взірці подібної пластики, виготовлені з дерева чи бронзи і датовані ХІІІ століттям, у музейному етикетажі не містять слова “окімоно” (наприклад, Художній музей МОА в Атамі)⁶.

Натомість європейці, вживаючи зазначений термін, зазвичай мають на увазі малу пластику, а саме її різновид, який, на відміну від нецке, може використовуватися лише для декорування приміщення. Прикметним видається й визначення окімоно як виду мініатюрної скульптури, що, на відміну від нецке, не має хімотосі (дірочок для просування шнура). У наведеному тлумаченні наявна оцінна позиція, що простежується в порівнянні з нецке (і вочевидь не на користь окімоно). Така оцінка не має жодних раціональних пояснень.

Достеменно не відомо, хто першим увів термін “окімоно” у вжиток. Серед перших європейських видань, що знайомили публіку з мистецтвом Японії, цей термін знаходимо у фундаментальній праці В. Андерсона “Образотворче мистецтво Японії”, виданій 1886 року. Автор згадує цей термін двічі: уперше – в огляді різьблення, де вважає перехід майстрів від виготовлення нецке до окімоно поступкою замовникам та ознакою занепаду [Anderson 1886, 299]; вдруге – коли намагається

з'ясувати персоналії перших майстрів окімоно. За версією (помилковою) В. Андерсона, родовід цієї мистецької галузі сягає XVIII століття [Anderson 1886, 301]. Прикметно, що він не пояснює значення терміна, проте виразно протиставляє це явище різьбленню нецке.

Мабуці Акіко у статті, присвяченій колекції окімоно Анрі Чернуські, подає два значення терміна станом на 1970-ті роки за Великим словником японської мови: 1) окімоно – це приношення, що розташовується перед камі або Буддою; 2) декоративні предмети, виставлені в токонома або на робочому столі [Mabuchi 1998, 112].

Тривала наявність бронзової та кістяної скульптури на світовому арт-ринку під назвою “окімоно” закріпила цей термін у західному дискурсі. Ключовим для західної дослідницької, музейної та ринкової практики є співвіднесеність предмета з поняттям “скульптура малих форм”. М. Успенський зафіксував цю позицію так: «...термін “окімоно” визначається як “поставлена річ” і є спільною назвою для всієї станкової скульптури малих розмірів, що призначається для декорування інтер'єру» [Успенский 1986, 211]. Для японців же, як свідчить практика, на перший план виходять технологічні аспекти. Якщо вживається термін “окімоно”, то з позначенням матеріалу або специфіки, наприклад: геборі-окімоно (окімоно, вирізані з кістки), дзідзай-окімоно (рухомі фігурки з бронзи або заліза) тощо. Прикметно, що в каталогах міжнародних виставок, у яких Японія брала участь, цей термін не вживається, оскільки експоновані вироби претендують на більш високий (в уявленнях тогочасного суспільства) статус скульптури [Exposition... 1900; An illustrated catalogue...].

Також зауважимо, що мала пластика Мейдзійської доби хоча й продовжує традиційні промисли, але (як і інші галузі декоративно-ужиткового мистецтва) є їхнім трансформованим варіантом і в зазначеному сенсі потребує термінологічного виокремлення. Використання терміна “окімоно” прописує річ у японський інтер'єр, тоді як її розмір, функція, естетика зумовлювалися саме особливостями західного типу організації предметно-просторового середовища. Тож надалі будемо вживати термін “окімоно” лише тоді, коли функціонально предмет відповідає зазначеному поняттю. В інших випадках використовуємо термінологію, усталену в жанрово-видовій системі європейського мистецтва.

Контекст: спадкоємність та новації

Мосяжна скульптура малих форм, особливо та, що надходила на європейські ринки під брендом Міяо, – явище, що сформувалося під впливом карколомних змін у японському суспільстві після революції Мейдзі. Майстри з металу традиційно працювали для монастирів, виготовляючи скульптурні зображення Будди, дзвони, курильниці та інше обладнання. Крім того, жодне самурайське господарство не могло обійтися без мечів, бронзових дзеркал, котлів, хатніх курильниць (коро) тощо. Тому зазвичай клани тримали на службі відповідних фахівців. Ремісників, які обслуговували князя та його родину, називали “іеборі”. Вони були пожиттєво забезпечені роботою, а таємниці майстерності, стилістика творів не поширювалися за межі земель клану. Треба зазначити, що така система діяла у всіх галузях ремісництва.

Розвиток торгівлі і зростання міського населення, накопичення багатств сприяли появі нового класу майстрів – “маціборі”, які працювали не на клан, а для містян. З одного боку, така праця не давала гарантованого заробітку, з другого – вони мали більше свободи та можливості для творчих експериментів. Тривалий мир у країні та економічне піднесення за часів правління сьогунів Токугава (1603–1868) зумовили прагнення декорувати зброю. Саме в мирні часи майстри використовували складні техніки декору, віртуозно прикрашаючи дрібні елементи зброї вишуканими металевими рельєфами, гравіюванням, патиною, золотими, срібними та перламутровими вставками.

Реставрація Мейдзі (1868–1889) разом із реформами спричинили масове безробіття, особливо серед митців і ремісників. Скасування привілеїв самурайства, розпуск кланів залишили їх без патронів. Далися взнаки й закриття буддійських монастирів, поширення дзеркал з амальгамою, та найбільше – закон від 27 березня 1876 року⁷, яким заборонялося публічне носіння зброї. Тож стали непотрібними не тільки фахівці, що готували клинки, а й ті, що виробляли декоративне оздоблення. Останні намагалися переорієнтуватися на виробництво аксесуарів до сагемоно (металевих одзіме, застібок для гаманців, попільничок, нецке тощо), але реформа костюма 1872 року, що наказувала чиновникам з'являтися на роботу в європейському одязі, зробила й ці речі непотрібними.

Високі темпи модернізації та прагнення Японії увійти до клубу найсильніших держав світу зумовили участь Країни Східного Сонця у Всесвітніх промислових виставках. Розуміючи, що в технічних досягненнях Японія ще не досягла значних успіхів, уряд ухвалив рішення експонувати традиційні промисли, що, з одного боку, давало суттєві переваги на “парадах цивілізацій” (так часто називали всесвітні виставки), з другого – можливості для підтримки збіднілих ремісників і збереження традиційних промислів.

Відомо, що успіхи Японії на виставках 1867 та 1873 років викликали зацікавлення європейського суспільства Японією, її мистецтвом і ремісництвом. Участь у таких форумах розглядалася не лише як економічний проект, а і як інструмент політичного впливу, засіб формування культурного іміджу країни [国雄行 2005]. Та особлива увага, яку приділяла Японія підготовці виставок, потребувала організаційних заходів: було визначено основні напрями промислів, очолити які було довірено авторитетним фахівцям, які дістали статус художників імператорського двору. Зокрема, майстрами з металу опікувався Кано Нацуо (1828–1898).

Важливим кроком у підготовці майстрів став і новоутворений державний навчальний заклад – Токійська школа образотворчого мистецтва⁸. Упродовж кількох десятиліть у ній діяли відділення традиційних ремесел, що суттєво змінило підготовку фахівців. Окрім вивчення технічних навичок і прийомів, до неї додалася загальнохудожня підготовка за зразком європейських академій.

Для забезпечення якісного представництва країни на міжнародних виставках Японія започаткувала Національні промислові виставки (内国勧業博覧会)⁹, які, по суті, були оглядовими майданчиками для відбору учасників, з їхньою подальшою участю на світових форумах. Віртуозні техніки обробки металу мали довести західним партнерам потенціал Японії і її можливість виконувати найскладніші замовлення. Репрезентація таких досягнень мала забезпечити й вступ до військових альянсів у майбутньому [An illustrated catalogue...].

Масове захоплення європейців усім японським, назване японізмом, привело до розвитку ринку відповідного мистецтва, де основними постачальниками стали дилери. З ними співпрацювали крамниці, господарі яких узяли на себе організацію праці ремісників, розміщення замовлень, збут продукції, замінивши в такий спосіб патронат кланів.

Тож виготовлення предметів ремісництва на експорт відбувалося за двома напрямками: від уряду (як державне замовлення) та від дилерів (для більш широкого попиту). Представники обох напрямків пильно вивчали європейський попит, розробляючи рекомендації ремісникам щодо сюжетів, форм, розмірів тощо. Останнє дає підстави визначати виробниці художнього ремісництва Мейдзійської доби як “експортне мистецтво”, адже внутрішній ринок не потребував більшої частини виготовленої продукції. Однак зауважимо, що країна, яка взяла курс на модернізацію і перебудовувала усі сфери життя, не потребувала й звичних речей у звичних формах та масштабах. Можливо, це здається парадоксальним, але саме в часи бурхливої вестернізації Японія переживала найвищий злет декоративно-ужиткового

мистецтва. Як зауважив В. Харріс, хоча й надалі деякі майстри працювали, зберігаючи традиційні техніки, видається сумнівним, що колись вдасться повторити досягнення Мейдзі [Harris 1994, 19].

Компанія Міяо: твори, проблеми атрибуції та експертизи

Діяльність компанії Міяо розпочиналася в Йокогамі – місті, яке в останній третині XIX століття зажило слави центру експортної торгівлі. Саме через порт Йокогама проходив основний потік європейських товарів і технологій у Японію та японських виробів на Захід. Місцеві дилери ретельно вивчали попит, швидко реагували на зміни в ринковій ситуації. Водночас в атмосфері тотального захоплення японською культурою європейські дилери скуповували усе традиційне для неї – гравюри, віяла, лаки, порцеляни, тканини, мечі тощо. Більш вимоглива та фінансово забезпечена клієнтура виявляла зацікавлення до об'єктів, які відповідали вимогам екзотичного сюжету та водночас якістю, дорогоцінними матеріалами, естетикою відповідали стилістиці тогочасних інтер'єрів. Бронзові фігурки й жанрові композиції, розташовані на спеціальних підставках, набули поширення майже по всій Європі та США¹⁰.

Міяо Ейсуке, засновник однойменної компанії, орієнтувався саме на західні ринки. Він зробив ставку на високу якість, складні техніки та дорогоцінні матеріали, встановивши постійні зв'язки з кваліфікованими майстрами та розподіляючи окремі види робіт між ними. Зауважимо, що такий колективний спосіб роботи в художніх майстернях притаманний японцям загалом і саме тому витвори японського ремісництва перемагали на міжнародних ринках. Компанія наймала скульпторів, які нерідко мали академічний вишкіл після навчання в Токійській школі мистецтв або належали до міських ремісничих родин, співпрацювала з найкращими ливарниками, різьбярками, майстрами лакового розпису; визначала коло сюжетів, які мали попит у західних покупців. До сюжетно-тематичного репертуару Міяо входили різноманітні зображення самураїв, японських божеств щастя та інших персонажів японської міфології, літератури, сценки з традиційного побуту. На відміну від інших майстерень, тут не виготовляли композиції з монохромної бронзи та монументальні роботи, спеціалізувалися переважно на статуетках і пластично осмислених, середнього розміру курильницях, світильниках тощо. Не притаманні Міяо й твори в анімалістичному жанрі.

Вироби компанії, особливо підвищено декоративна поліхромна бронза, утворена завдяки складній техніці патинування, користувалися надзвичайним попитом. У 1880-х роках компанія вела торгівлю через крамницю в Йокогамі, а приблизно в 1890-х роках відкрила велику крамницю в Токіо, а саме в Ніхонбасі – районі великих універмагів, майстерень і жвавої торгівлі мистецькими виробами [内国 1996].

Незалежно від того, хто з майстрів був безпосереднім розробником певної скульптури, всі вироби містили лише клеймо компанії. Така практика зумовлена тим, що завершений витвір був результатом колективної праці. Концепція твору могла бути запропонована художником, керівництвом компанії або замовником. Ескіз майбутнього окімоно компанія могла замовити скульптору, художнику-графіку або придбати альбом прорисів для робіт з металу. Майстер з металу міг використовувати як власні розробки, так і взірці дрібної пластики з дерева чи кістки, якими торгувала компанія, він міг використати тогочасні світлини або кольорові естампи відповідної тематики. Підготовка моделі, литво, гравірування, золочення, виготовлення плакетки з підписом – усе це окремі операції, до яких долучалися відповідні майстри. Безумовно, організувати такий процес було під силу тільки компанії, яка, супроводжуючи свої вироби спеціальним клеймом у вигляді золотої прямокутної плакетки з розміщеними в картуші гравійованими ієрогліфами, підтверджувала

ідею колективної праці та (що важливо для експертизи) належність твору до своєї продукції. За вкрай рідкісним винятком, підпис гравіювався безпосередньо на фігурці. Тож встановлення авторства ускладнюється не тільки відсутністю у складі підпису відповідних даних, а й самою специфікою організації роботи. Відсутність документів або спеціальних шухлядок (томобако), де зазначалися, крім імен основних учасників творчого процесу, назва та дата виготовлення, унеможливує доказову ідентифікацію за авторством та створює суттєві проблеми щодо визначення сюжету.

Щодо ієрогліфічного складу підпису можна визначити кілька варіантів (іл. 1). Серед найбільш поширених – “Міяо” (宮尾), “створено Міяо” (宮尾造), “Міяо Ейсукє” (宮尾榮助). Зустрічаються також варіанти з додатковим ієрогліфом “製” (виготовляти), що надавало підпису значення “створено та виготовлено Міяо”. Використовувався також підпис “Компанія Міяо” (宮尾業). У Музеї Вікторії та Альберта зберігається бронзове окімоно, де в структуру підпису уведено дату виготовлення – 1887 рік. Це поодинокий (до сьогодні) приклад підпису з датуванням. У всіх інших випадках у середовищі експертів прийнято датувати вироби Міяо 1880–1890 роками – часом підтвердженої документами активності компанії.

Сьогодні неможливо достеменно з’ясувати імена людей, які співпрацювали з компанією, однак у пластиці можна виокремити ознаки різних майстрів. На жаль, після Великого Кантоського землетрусу 1923 року сліди компанії загубилися. Відомо лише, що Міяо Ейсукє співпрацював з майстром Момосє Содзаємом, який представляв компанію на другій Національній промисловій виставці композицією з бронзи (фігури семи сьодзьо¹¹) [内国... 1996].

Момосє Содзаємон (1819–?) походив із відомого від кінця XVIII століття роду ливарників, спеціалізувався на виготовленні складних багатокомпонентних виробів з високим рельєфом. Його пара ваз та окімоно експонувалися на Всесвітній виставці у Відні 1873 року, і саме їх можна бачити на світлині, де представлена тамтешня японська експозиція¹². Твори Момосє з бронзи відзначалися нагородами на внутрішніх і зарубіжних виставках. Більшість його робіт – жанрові сцени, епізоди японської літератури чи міфології – були засновані на малюнках Кісі Сєппо (1817–?), Кісі Кокея (1839–1922), Кобаясі Дзюссакі (1858–1886) та Нотомі Кайдзіро (1844–1918).

Серед розмаїття японських творів із бронзи вироби компанії помітно вирізняються спільною, притаманною саме Міяо, стилістикою: це винахідлива та рясна орнаментация, нерідко, на перший погляд, не пов’язана із сюжетом. “Похибки” на користь декоративного ефекту допускалися цілком свідомо, адже призначення бронзової пластики – прикрашати тогочасні європейські інтер’єри, де скульптура мала корелюватися з бронзою світильників, позолоченими рамами картин і дзеркал і в цьому сенсі наближалася до виробів шинуазрі – візуалізації європейських уявлень попередньої доби про казковий Схід. Широке використання китайської орнаментики в одязі персонажів також підсилює подібні асоціації. Водночас розкішні візерунки, навіть коли не відповідали історичному чи етнографічному контексту, семантично корелювалися із зображуваними сюжетами. Крім того, продукція компанії, хоча й експортувалася до країн Європи та США, користувалася й певним попитом усередині країни. Відповідно й вибір сюжетів та їхня інтерпретація могли бути орієнтовані як на західного, так і на східного глядача. Тому прочитання сюжету, що має розмаїття варіантів, зумовлених новими реаліями, у яких працювали майстри, становить окрему проблему атрибуції творів Мейдзійської доби і бронзи Міяо зокрема.

Обов’язковим було й використання техніки сякудо, що передбачала патинування бронзи в діапазоні різноманітних відтінків – від насиченої вохри до шоколадно-коричневого. Незважаючи на те що твори в техніці сякудо пропонували й інші

майстри, які виготовляли продукцію на експорт, вироби Міяо вирізняються принципом використання зазначеної техніки: обличчя та руки мали світліший відтінок порівняно з одягом та іншими деталями. Орнаментація зазвичай поєднувала техніки гравіювання та золочення. В окремих випадках застосовувалося різьблення. Усі статуетки розташовувалися на спеціально виготовлених дерев'яних підставках з різьбленим підзором та нанесеним у техніці такамакі-е¹³ рельєфним візерунком.

Зазначені аспекти робили продукцію Міяо легко впізнаваною. Стилiстику Міяо намагалися наслідувати інші майстри, зокрема Акасофу Гьоко, Генрюсай Сея, Йосіміцу¹⁴. Їхні твори з патинованої бронзи з позолотою на дерев'яних підставках лише на перший погляд схожі на вироби Міяо. Однак при уважному обстеженні з'ясується, що не тільки патина використовується інакше, вирізняються й прийоми гравіювання, орнаментації та декору підставок. Зокрема, візерунки на одязі передаються сполученням гравійованих орнаментів та великих елементів, покритих позолотою. Підставки в Міяо завжди дерев'яні, з цілісним фігурним підзором з нанесеним позолотою (а не прорізним, як в інших майстрів) візерунком. У досліджуваній компанії ніколи не використовували як базу й шматки дерева природної форми.

Технічна віртуозність майстрів Міяо була за межами можливостей їхніх західних колег. Тож виставки в Японії та у країнах Заходу принесли майстрам художнього металу визнання у всьому світі і дуже швидко їхня продукція стала користуватися попитом колекціонерів. Вироби компанії високо цінувалися та цінуються. Бронзові відливки кожної моделі не тиражувалися. Якщо модель повторювалася, то в незначній кількості та з обов'язковими відмінностями в орнаментації.

Бронзові окімоно в музейних колекціях України

У державних музейних колекціях України зберігаються чотири скульптурні композиції з бронзи, виготовлені компанією Міяо: дві в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (далі Музей Ханенків) та дві у Львівській національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького (далі – Львівська галерея). Усі чотири роботи містять типові для компанії підписи, що не лише дає змогу ідентифікувати твори, а й свідчить про їхню відповідність високим стандартам якості.

Зазначені взірці надійшли до зібрань державних музеїв 2010 року серед подарунків від відомого українського мецената та колекціонера Олександра Фельдмана (нар. 1960). До передачі творів музеям вони зберігалися в його колекції бронзи, закупівля якої відбувалася з двох джерел: у галереї антикваріату “Flying Cranes Antiques”¹⁵ (Нью-Йорк), що спеціалізується на мистецтві доби Мейдзі, та на аукціоні Sotheby's (Лондон). Композиція “Фукурокудзю з дітьми” (іл. 2) з київського зібрання являє собою інтерпретацію поширеного в Японії у XVIII–XIX століттях сюжету про гоління одного із сімки божеств щастя. Очевидно, скульптор надихався численними версіями цього сюжету в кольорових естампах. Серед інших персонажів зазначеної групи саме Фукурокудзю вирізнявся напрочуд видовженим черепом (витоки такого уявлення невідомі). Аби підсилити гумористичний ефект від зображення старого з неприродно видовженим черепом, художники зазвичай змальовували його у сцені гоління: Дайкоку (ще один персонаж із сімки), стоячи на сходинці, намагається поголити маківку Фукурокудзю. Власне сходинка подвоювала враження неймовірної довжини черепа голованя, що викликало усмішку у глядачів. Японці цінують жарти, тому зазначений сюжет дістав розмаїття варіантів у т. зв. оцу-е¹⁶ та гравюрі укійо-е¹⁷. Судзукі Харунобу (1725–1770), відомий майстер гравюри, перемістив усю сцену у веселі квартали, де зайнятого справою цирульника Дайкоку замінив на тендітних гейш.

Версія сюжету в композиції з київського зібрання певною мірою нагадує твір Харунобу, але вирізняється більш ускладненою сценою та посиленням доброзичливих

конотацій. Специфіка скульптурної композиції, що передбачає наявність кількох фокусних точок, зумовила збільшення кількості фігур, які “розвивають” сюжет пластично та за змістом. Фукурокудзю зображено в оточенні дітлахів: один хлопчик заліз на сходинок і голить йому голову, другий малює на точильному камені лезо, третій – подає чашку з водою та рушник. Майстер моделює фігурки дітлахів у манері китайських новорічних листівок, надаючи їм іконографічних рис “карако” (яп. “китайська дитина”) – зображення маленьких хлопчиків у китайському одязі та з китайською зачіскою (волосся зібране в пучечки). Зображення карако на знак побажання чоловічого потомства, а отже безтурботної старості, було запозичене японцями в китайців і стійко увійшло до національного комплексу сюжетів, які візуалізують побажання щастя. У поєднанні з образом Фукурокудзю доброзичливий зміст підсилюється.

Прикметним є й трактування образу самого божества щастя: подателя земних благ показано з відкритою усмішкою, ніби й він сам сміється через той веселий клопіт з його голінням. Водночас ця фантазійна сцена відзначається реалізмом побутових деталей: з майже документальною точністю показано приладдя та процес заточки леза, велику чашу з рушничком. Композиція вирізняється пластично-виразним моделюванням форм, увагою до найдрібніших деталей.

Костюми зображуваних персонажів щедро декоровані гравіюваними візерунками із золотавими вставками, перелік яких – своєрідний каталог запозичених з Китаю мотивів, за якими закріпилося значення побажання доброї долі. Зокрема, вбрання Фукурокудзю оздоблене кількома типами візерунків: кумо (хмари), каракуса (китайські трави), ханабісі (геометризовано трактована чотирипелюсткова квітка водяного горіха), фенікс. Усі перелічені мотиви належать до комплексу т. зв. “китайських візерунків”, які давно увійшли у вжиток у Японії. Їхнє континентальне походження відповідає й китайським витокам образів Фукурокудзю та карако і, найголовніше, доповнює доброзичливу семантику зображеної сцени. Хмари у Східній Азії вважаються символом удачі та широко використовуються в китайській архітектурі, картинах, декоративно-вжитковому мистецтві¹⁸. Зображення каракуси символізує розвиток, примноження; квіти – процвітання, благополуччя. Каракуса, нанесена золотим лаком, повторюється й у візерунку дерев’яної підставки, на якій розташовано фігурки. Доповнюють декор підставки зображення голів кірнів (кит. “цілінь” – фантастична тварина, також семантично пов’язана з темою доброї долі).

Другий варіант цієї скульптурної композиції зберігається в лондонській галереї “Сінай та сини”¹⁹, відлитий з тієї ж моделі, але з іншою орнаментациєю вбрання, нанесеною засобами гравіювання та золочення. Зауважимо, що обидва екземпляри не поступаються один одному якістю виконання.

“*Ракан Хандака Сондзя*” (іл. 3) з колекції Музею Ханенків є одним із варіантів зображення одного із шістнадцяти учнів Будди (санскр. “архат”, яп. “ракан”), який, за легендами, товаришував із драконом. Тож іконографія Хандаки містить зображення дракона. У японському живописі, гравюрі та нецке його зазвичай зображували з чашкою, з якої вилітає дракон. В окімоно (особливо бронзових) склалася дещо інша модель: учень Будди сидить і тримає в руках величезне коро (бронзову курільницю), яке можна було використовувати за призначенням. На присутність дракона, який начебто сидить усередині курільниці із закритою кришкою, натякають гравіювані та покриті золотом орнаменти, що оперізують посудину. Вони містять зображення дракона, хмар. На верхівці кришки – маленька фігурка кіріна, який також належить до стихій води та неба.

Трактування образу Хандаки відповідає одній з китайських іконографічних традицій, згідно з якою підкреслюється іноземне походження персонажа: дивакуватий

одяг, браслети на руках та ногах, чужинські риси обличчя. У композиційно-пластичному плані така модель цікава поєднанням якостей жанрової сцени та функціональної речі. Коро у Східній Азії використовувалося в приміщеннях як посудина для пахощів. Хоча така конструкція (фігурка ракана, що сидить та із зусиллям витискає над собою велику курильницю) набула поширення серед тогочасних моделей, ханенківський варіант вирізняється більш ускладненою композицією. Учня Будди показано з піднятим догори обличчям, наче він саме в цю мить витиснув величезну посудину. Спеціальна підставка, на якій розташовано курильницю, візуально робить її масивнішою. Тож композиція загалом набуває більшої напруженості. Коро гравійоване візерунками високого та низького рельєфу, великі елементи, що підкреслюють форму, покриті золотом.

Два твори, виготовлені компанією Міяо, з колекції Львівської галереї репрезентують мотив нечистої сили в житті людей. Зокрема, у композиції “*Момотаро*” (іл. 4) зображено героя однойменної казки, який однією рукою піднімає над собою демона. Перекази про хлопчика, якого бездітні старі знайшли у плоді персика (яп. “момо”) і який виріс справжнім захисником людей і віри, успішно бився з демонами, наприкінці XIX – на початку XX століття були однією з найпоширеніших читанок для дітей. З розгортанням проекту завоювання Азії під назвою “Велика зона співпроцвітання” казочка про Момотаро увійшла до комплексу рекомендованих міністерством освіти читанок²⁰. До згаданого тексту відсилають і такі деталі вбрання, як металевий панцир військового обладунку, прикрашений стилізованим зображенням персика, що видніється з-під кімоно; хацімакі – спеціальна пов’язка на голову з вузлом у вигляді вісімки (щасливе число в китайській та японській нумерології), що у військовому товаристві символізувало удачу в бою. Щодо цього можна пригадати й традицію зображувати очільника 47 відданих васалів у хацімакі²¹.

Вишукані градієнти патини утворюють живописний ефект. Колір шкіри вирізняється більш світлим тоном; кімоно за кольором та насиченістю витримано в середній тональності, перехідній від світлого до насиченого темно-коричневого. Орнамента кімоно побудована на ритмічно повторюваних п’ятипелюсткових квітках персика на тлі каракуси. Прикметно, що рукави кімоно в юнака підв’язані (аби не заважали справі), внаслідок чого можна бачити гравійовані на руках зображення хризантеми – улюблений мотив тодішніх татуйованих. Вважалося, що, крім вказівки на високі людські чесноти, хризантема ще й оберіг від злих духів, символ мужності. Не випадково татуаж із хризантемами набув популярності серед містян, робота яких була пов’язана з ризиком (наприклад, у пожежників).

Імітація татуйованого малюнка на руках Момотаро знаходить певне пояснення в культурі попереднього періоду Едо (1603–1868), який вважається часом поширення казки про Момотаро і водночас – розквіту “малюнків на тілі”. Однак не менш важливим аспектом було й захоплення Заходу мистецтвом японського татуювання. З одного боку, уряд спеціальним законом заборонив татуювання та публічну демонстрацію татуйованих візерунків, а з другого – кронпринци кількох європейських родин при відвідуванні Японії в 1880–1890-х роках високо оцінили мистецтво японських татуювальників та привезли додому “малюнки на згадку” [Мещеряков 2006, 501–502]²², чим суттєво вплинули на поширення зацікавлення до японської практики тату. Охоче демонстрували екзотичні малюнки на власній шкірі або фотографії їхніх власників і прибулі з Японії моряки.

Композиція твору тяжіє до пірамідальної форми зі зростанням об’єму в нижній частині, що надає їй сталості і пояснюється додатковим, на перший погляд непомітним, функціональним аспектом: маленький чортик, якого тримає на витягнутій руці Момотаро, обома руками обіймає невеличкий вазон, у який можна вставити свічку. Тож скульптурна композиція може використовуватися і як самостійний пластично-декоративний твір, і як свічник. Другий взірць цієї моделі виставлявся на аукціоні

торги у 2014 році²³ і суттєво поступається українському взірцеві декоративними якостями: орнаментация твору зі львівської колекції, побудована на ритмізованих великих рослинних елементах, нанесених позолотою, видається стилістично та семантично більш виправданою. Зазначимо й відмінність підпису: в аукціонній моделі він нанесений на спідній частині композиції, тож, аби його побачити, потрібно перевернути модель. Підпис виконаний простим гравіюванням, без картуша: Міяо, Токіо. Очевидно, ця, менш яскрава версія твору призначалася для продажу в Токійському філіалі і була орієнтована на японського покупця, не звиклого до підкресленої демонстрації підпису (згадаємо, що й у нецке, спорідненій галузі дрібної пластики, відсутність або прихованість підпису є унормованою практикою). Відповідно більш урочиста, репрезентативна модель, що зберігається в Україні, призначалася для західного покупця через крамницю в Йокогамі.

Багатофігурна композиція *“Демони карають недбайливого чиновника”* (іл. 5) у пластичному сенсі поступається попередньо розглянути творам, проте в жанрово-сюжетній розробці теми вона репрезентує не дуже поширений у бронзових окімоно сюжет, який ілюструє китайські ідеї про *“небесний мандат”* і обов’язок чиновника гідно служити. На дерев’яній підставці розташовані три фігурки: два демони, що лупцюють чоловіка, вбраного в типовий одяг китайського чиновника: високий капелюх, шовковий халат та туфлі із загнутими носками. Зазначимо, що на музейному сайті композиція ідентифікується як *“Сьокі та оні”* на тій підставі, що окремі елементи (борода, одяг) збігаються з іконографією легендарного китайського полководця Чжуна Куя (в японській традиції – Сьокі) – відомого підкорювача демонів, захисника людей від хвороб та усіяких негараздів. Зміна ролей у відомому сюжеті – явище цілком прийнятне в межах естетики *“мітате”*, але для такого трактування не вистачає таких важливих іконографічних ознак образу Сьокі, як меч або елементи обладунку. Крім того, видається сумнівним зображення переможеного борця з нечистю (навіть жартівливе) в атмосфері пафосу модернізації та розгортання колоніальної політики.

Характеризуючи твір загалом, зазначимо його невеличкі розміри, які пояснюються особливостями японського будинку, пластичну умовність, що притаманна міським майстрам, які спеціалізувалися на виготовленні дрібних сувенірних окімоно. Сьогодні відсутні дані про існування інших екземплярів зазначеної моделі.

Найбільш широко та різноманітно вироби компанії Міяо представлені у збірці *Feldman Family Museum* (Харків), де зберігається 12 предметів. Серед них – кілька парних окімоно, окремі фігури та сюжетні композиції. Розглянемо найбільш репрезентативні та художньо цінні зразки. Це передусім пара бронзових окімоно, що у провенансі позначені як *“Йосіцуне та Бенкей”* [Meiji Magic... 2008, 19]. Герої японського епосу – історичні персонажі полководець Мінамото-но Йосіцуне (1159–1189) та його вірний слуга й товариш Сайто-но Мусасібо Бенкей (1155–1189) показані з вудочками та рибою в руках, вдягненими в рясно декорований одяг (іл. 6–7). На перший погляд мало що нагадує про героїв японського епосу. Якщо розкішні візерунки, притаманні аристократичному вбранню японського Середньовіччя, і зокрема мотив напіврозквітлого тирличу²⁴, можна трактувати як натяк на молодого князя Йосіцуне, чий герб містив зображення цієї квітки, то виразно модельоване намисто та й сама сцена риболовлі викликають непорозуміння.

Безумовно, художньо-декоративна пластика не може претендувати на документально точне зображення історичного сюжету, але відсутність змістовної кореляції між зображальними елементами не була притаманна японським майстрам. Ключі до розшифровки зазначеного сюжету містяться не в класичних текстах (Адзумакагамі, Гікей-кі, Хейке-моногатарі) і навіть не в їхніх театральних версіях. Якщо намисто розглядати як елемент айнського вбрання (в японському такі аксесуари

відсутні), то зображені намистини вказують на постмортальний корпус легенд, згідно з якими Йосіцуне після поразки біля Коромогава разом із Бенкеєм вирушив на північ та дістався землі Едзо (о. Хокайдо). Місцеві жителі (айни) стали шанувати Йосіцуне як вождя та мудре божество Окікурумі, а його сподвижника Бенкея – як непереможного воїна-велетня Самаїкуру. У тих переказах є епізод і з риболовлюю (525–527), якої, як вважалося, японські герої навчили місцеве населення [Batchelor 1901, 252].

З другого боку, старовинні типи зачісок, елементи китайського одягу та надто велика вікова різниця між зображуваними особами викликають асоціації з іншою парою персонажів, що входили в перелік славетних героїв-воїнів. Можливо, в образі молодого воїна представлена імператриця Дзінгу (170–269), яка воювала та здобула перемогу в Кореї. Згідно з переказами, богиня Аматерасу та ще три боги вселилися в неї та спрямували її дії (можливо, натяком на це є намисто, яке можна трактувати як священні намистини першого імператора Японії, даровані йому Аматерасу на знак його влади). Легенди розповідають, що імператриця вагалася й потребувала підтвердженнь. Спіймана нею форель і стала таким першим “знаком” щодо правильності рішення про похід на Корею. Сцена риболовлі імператриці Дзінгу увійшла до театральної вистави Но, охоче ілюструвалася митцями Мейдзійської доби²⁵. Другим знаком стало розділення волосся у воді на дві частини, після чого вона скрутила їх у два пучечки, як хлопчик. Сподвижником у поході був Такеноуці-но Сукуне – нащадок імператорського роду, державний діяч, головний міністр. Його зображували в китайському капелюсі та чоботах, старим, з бородою та широкими бровами.

Поєднання двох іконографічних мотивів або репрезентація одного образу в ролі іншого в Японії відомі як прийом “мітате” – уподібнення. Використання такого прийому давало змогу посилити, ускладнити образно-змістову структуру, дати можливість розгадувати візуальний ребус. У всякому разі обидва пари персонажів у досліджуваній період посідають важливе місце в сюжетно-тематичному репертуарі гравюри та типології ляльок (найбільш поширені персонажі серед муся-нінґьо – ляльки-воїни).

Так чи інакше, з розвитком колоніальної політики такі легенди, що транслиують ідею єдності колонізованих народів з японською нацією та необхідність колонізувати Корею, набули особливої популярності²⁶. Отже, розробка представленого в окімоно сюжету утверджувала імідж Японії як імперії, що мало підкреслювати її рівність із могутніми державами світу.

У художньому сенсі фігури Йосіцуне та Бенкея відзначаються виразним пластичним моделюванням, динамічною композицією, ретельним проробленням деталей, розмаїттям технік обробки металу. Традиційні золотіння та гравіювання контурних візерунків доповнено рельєфним різьбленням “нанакі” (ікра риби), ретельно передано фактури шкіри, шовкового ткацтва, вовняних поясів тощо. Орнаментальна структура одягу містить такі традиційні для аристократичного вбрання періодів Хейан (794–1185) та Камакура (1185–1333) мотиви фенікса, дракона, хмар, рослин, доповнені фрагментами мотиву морської хвилі, що нагадує глядачу про морські битви героїв. Мотив дракона та каракуси повторюється у візерунку дерев’яної підставки.

Динамічна будова кожної з фігур, їхня силуетна виразність, розімкненість композиції, окремі підставки – усі ці якості творів дають змогу експонувати їх як разом, так і окремо. Серед розмаїття бронзових окімоно із зазначеним сюжетом саме ці парні твори є найбільш цікавими з погляду пластичного рішення та орнаментального оздоблення. За прийомами моделювання форми, характером деталей можна припустити, що автором твору був майстер з металу, відомий під артистичним ім’ям

Йосіміцу (芳光). Існує багато виробів з його підписом, крім того, він працював у дуже близькій Міяо стилістиці і міг час від часу виконувати певні замовлення компанії, дотримуючись її вимог.

Бронзова пара “Тенага та Асінага” (іл. 8–9) являє собою взірць поєднання функціональних та скульптурних якостей. Фігури міфологічних персонажів Тенаги (довгорукого) та Асінаги (довгоногого) утворюють підлогові металеві конструкції, що підтримують стільниці. Цей сюжет був одним з найулюбленіших у нецке і відповідно окімоно завдяки широким можливостям для жартівливого обігрування сюжету. У продукції Міяо Тенага та Асінага є одними з найпоширеніших, однак зазвичай використовувалися в моделях з коро або канделябрами.

Стільниці виготовлені у вигляді овальних підносів, які немов витискають над собою з великою напругою Тенага та Асінага. Фігури персонажів розташовані на традиційних підставках, декорованих візерунком каракуса.

Серед окімоно з харківського зібрання вирізняється рідкісна модель “Танок бугаку” (іл. 10), яка привертає увагу впізнаваністю і водночас “розмитістю” сюжету. З одного боку, зображена хореографічно точно позиція притаманна саме ритуально-стриманим танцям бугаку, з другого – окремі частини вбрання та надзвичайно виразна маска нагадують статуї воїнів доби Камакура. Останнє виявляється в рельєфному трактуванні обличчя з імітацією очей, що немов дивляться на глядача через прорізи в масці, як і згадувані статуї. Барабан зі знаком томое, який тримає зображений персонаж над головою, натякає на те, що йдеться про бога грому (Райден). Автор моделі залишає глядачу вирішувати, чи то актор виконує танок, чи то сам Райден з’явився у вигляді танцюриста.

Підкреслено пишним, “царським” декоруванням вбрання та різною технікою обробки металу, що передає розмаїті фактури, відзначається й “Сокольник” (іл. 11). Фігура сокольника із птахом на руці представлена в рясно орнаментованому одязі. Побільшено зображені золотаві фенікси, квіти, хмари відповідали смакам європейських покупців, але мотивувалися власними традиціями. Золото, що контрастує з шоколадними відтінками патини, нагадує японське мистецтво доби Момояма (1573–1614), з його підкресленою пишністю та смаком до золотавих і срібних аплікацій, шитва на кімоно, золота ширм, лакового посуду. За цією ж моделлю, з трохи зміненою орнаментикою, виготовлено сокольника з колекції Халілі [Earle 2006].

За розмірами, якістю моделювання форми, передачею складок одягу, гармонійністю пропорцій останні два взірці, твори “Бугаку” та “Сокольник”, наближаються до станкової пластики. Виконання таких завдань було під силу лише майстрам академічного вишколу, імена яких, як і особиста манера, приховуються за корпоративним стилем та підписом “Міаю”.

Висновки

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що типовими ознаками, які дають змогу ідентифікувати твір як такий, що належить саме компанії Міяо, а не іншим майстрам, що працювали у схожій стилістиці, є: поліхромія, з обов’язковим висвітленням обличчя та відкритих частин тіла; сполучення гравійованого орнаменту та золотіння, рясна орнаментация, використання дерев’яних підставок із цільним підзором та нанесеним візерунком у техніці макі-е, стандартизований підпис (плакетка з ієрогліфами на золотавому тлі, рідше – розташований безпосередньо на статуетці).

Твори Міяо, що зберігаються в українських колекціях, відзначаються репрезентативністю і високою якістю. Музейні зібрання містять типологічно різні вироби з бронзи, які умовно можна поділити на дві групи: декоративні статуетки та декоративно-ужиткові вироби. Перші представлені в широкому діапазоні – від великих фігур, що тяжіють до станкової скульптури, до багатофігурних композицій у

традиціях дрібної пластики. Функціональні окімоно, що репрезентовані однією або парними фігурами і являють собою такі предмети, як коро, свічники, стільці, вдало вписані в скульптурну композицію.

Українські колекції відзначаються й розмаїттям сюжетно-тематичного репертуару: персонажі японської міфології, епосу, святі, танцюристи, сокольники. Особливості інтерпретації традиційних сюжетів демонструють притаманні японцям почуття гумору, захоплення осучасненими варіантами класичних образів, стійкість китайського культурного складника в розробці художніх рішень, відбивають бурхливу атмосферу модернізації країни з її прагненням стати рівним партнером країнам Заходу.

У пластичному сенсі у творах з українських збірок простежується розмаїття підходів, що зумовлюється художнім досвідом митця (чи він належить до ремісничого цеху, чи дістав академічну підготовку). Підвищена декоративність, фантазійність, вільне поєднання різних іконографій, китайських та японських елементів одягу, візерунків дають змогу розглядати стилістику Міяо як осучаснений варіант шинуазрі, з тією лише різницею, що він розробляється не європейцями, а самими японцями (т. зв. “східний орієталізм”). Сполучення європейських та унікальних японських технологій обробки металу, об’єднання майстрів різних спеціалізацій зумовили довершеність усіх елементів виготовлених компанією Міяо предметів із бронзи. Зазначені якості та обмеженість відливків актуалізують її вироби як з погляду музеєфікації (експозиційний потенціал мейдзійської бронзи тільки починає розроблятися), так і як складника предметно-просторового середовища. Зазначимо також, що лише три з десяти виробів компанії Міяо, що зберігаються в Україні, мають по одному повторенню в провідних колекціях світу, але відрізняються за декором.

Подяка. Автори висловлюють подяку Feldman Family Museum за надані фотоматеріали.

¹ Цуба – аналог гарди в японській клинкової зброї; виготовлялася в різноманітних техніках обробки металу, предмет колекціонування.

² Менюкі – декоративна вставка на руків’ї меча. Зазвичай використовувалися парні вставки з рельєфним та золоченим декором. Предмет колекціонування.

³ Кодзука – маленький універсальний ніж, складник оправи японського меча. Виготовлявся разом із цубою та іншими металевими елементами декору одним майстром в одному стилі. Предмет колекціонування.

⁴ Див.: Kiyomizu Sannenzaka Museum. URL: <https://sannenzaka-museum.co.jp/en/> (дата звернення: 10.11.2021).

⁵ Серед найбільш репрезентативних – колекція російського бізнесмена Захара Смушкіна (нар. 1960), експонована в Державному Ермітажі 2016 року.

⁶ Museum Collection // MOA Museum of Art. URL: <https://www.moaart.or.jp/en/collections/> (дата звернення: 10.11.2021).

⁷ Наказ (磨刀令, はいとうれい, хайто:-рэй) скасовував самурайські привілеї на носіння зброї та зробив самураїв рівними у своїх правах із простим народом.

⁸ Токійська школа образотворчого мистецтва (яп. 東京美術学校, токьо бідзюцу гакко) була утворена 1887 року; нині, після низки реорганізацій, відома як Токійський університет мистецтв.

⁹ Національні промислові виставки (Найкоку Кангьо Хакуранкай) започатковано в 1877 році задля сприяння розвитку промисловості, формування експозиційного комплексу для участі у Всесвітніх промислових виставках. Усього відбулося 5 виставок: перші три в Токіо, 4-та в Кіото, 5-та в Осаці.

¹⁰ У тогочасних інтер’єрах українських містян можна було бачити бронзові композиції Євгена Лансера, а згодом їх доповнили японські статуетки (переважно різьблені).

¹¹ Сьодзьо – персонажі китайської та японської міфології. У різних джерелах вони описані по-різному, але спільною рисою оповідок про сьодзьо є їхня пристрасть до вина. У японському образотворчому мистецтві їх зазвичай зображують у вигляді веселих п'яничок з довгим та пишним волоссям.

¹² Vienna International Exposition of 1873 // National Diet Library. Japan. URL: <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html> (дата звернення: 10.11.2021).

¹³ Такамакі-е (高蒔絵 – високий рисунок) – техніка рельєфного лакового розпису, яка передбачала використання суміші лаку з глиною (або подрібненим вугіллям) та золотого чи срібного порошку.

¹⁴ Акасофу Гьоко, Генрюсай Сея, Йосіміцу – роки життя невідомі.

¹⁵ Flying Cranes Antiques – одна з найавторитетніших галерей-постачальниць творів доби Мейдзі, чиїми послугами користуються державні музеї і такі відомі колекціонери мейдзійського мистецтва, як Насер Девід Халілі, Мурата Масаюкі, Захар Смушкін. Діяльність галереї охоплює понад 40 років. Твори, придбані у Flying Cranes Antiques, експонувалися в Музеї Вікторії та Альберта (Лондон), Державному Ермітажі (СПб.), Музеї Саннензака (Киото).

¹⁶ Оцу-е (大津絵 – картинки з Оцу) – народне мистецтво часів Едо, жартівливі малюнки на папері, виготовлені в Оцу.

¹⁷ Укійо-е (浮世絵 – картини швидкоплинного світу) – напрям в образотворчому мистецтві Японії XVII–XIX ст. Найбільш яскраво репрезентований у живописі та гравюрі.

¹⁸ Для селян хмари були передвісниками дощу, необхідного для поливу їхніх посівів, і тому сприймалися як щасливий знак.

¹⁹ Sinai and sons. URL: <http://www.sinaiandsons.com/catalogue/19th%20Century/Bronze/Bronze%20Miyao%20Man%20with%20Long%20Head.php> (дата звернення: 10.11.2021).

²⁰ Момотаро став героєм першого повнометражного японського аніме “Момотаро та його морські орли” (1943). Стрічка мала пропагандистський характер: маленький хлопчик із друзями успішно воює з демонами, представленими в образі американських та британських вояків.

²¹ Наприклад, серія “Життєпис відданих васалів” Іціюсяя Кунійосі.

²² Серед них – принц Уельський, майбутній король Великобританії Георг V та його брат – принц Альберт Віктор. Повернувся з татуйованим малюнком з Японії і молодий Микола II.

²³ Aponem. URL: <http://www.aponem.com/en/lot/19950/4464061> (дата звернення: 10.11.2021).

²⁴ Герб Мінамото складався з трьох квіток тирличу та п'яти листків бамбука.

²⁵ Зокрема, аркуш Цукіюкі Йосітосі “Імператриця Дзінгу та Такеуці-но Сукуне”.

²⁶ У досліджуваний період висувалися й версії про більш складні шляхи героїв: з Едзо вони пішли до Китаю, а звідти – до Монголії. У контексті планів завоювання Азії навіть робилися спроби ототожнення Йосіцуне з Чингісханом.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. Варіанти підпису компанії Міяо



Лл. 2. Фукурокудзю. Н 39. Бл. 1880 р.
Національний музей мистецтв імені
Богдана та Варвари Ханенків, Київ



Лл. 3. Ракан Хандака Сондзя. Н 35,5. Бл. 1880 р.
Національний музей мистецтв імені
Богдана та Варвари Ханенків, Київ



Лл. 4. Момогаро. Н 41,2. Бл. 1890 р.
Львівська національна галерея мистецтв
імені Бориса Возницького



Лл. 5. Демони карають недбайливого чиновника.
Н 9,1. Бл. 1890 р. Львівська національна
галерея мистецтв імені Бориса Возницького



Лл. 6. Йосіцуне. Бенкей. Н 42; Н 38. Бл. 1890 р.
Feldman Family Museum, Харків



Лл. 7. Йосіцуне. Бенкей. Фрагмент. Бл. 1890 р.
Feldman Family Museum, Харків



Лл. 8. Тенага. Н 78. Бл. 1890 р.
Feldman Family Museum, Харків



Лл. 9. Асінага. Н 78. Бл. 1890 р.
Feldman Family Museum, Харків



Лл. 10. Танок бугаку. Н 50. Бл. 1880 р.
Feldman Family Museum, Харків



Лл. 11. Сокольник. Н 74. Бл. 1880 р.
Feldman Family Museum, Харків

ЛІТЕРАТУРА

- Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. Москва, 2006.*
- Рибалко С. Б. Зі Сходу на Захід: японська мініатюрна пластика з колекції О. Фельдмана. Харків, 2009.*
- Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи, 1868–1912: частная коллекция: каталог выставки. Т. 2. / Вступ. статья, коммент.: А. И. Цирефман. Санкт-Петербург, 2016.**
- Успенский М. В. Нэцкэ. Ленинград, 1986.*
- Цирефман А. И. Японская металлическая пластика периода Мэйдзи (1868–1912 гг.) // Вестник Государственного университета культуры и искусств, 2012, № 3.*
- An illustrated catalogue of Japanese modern fine arts displayed at the Japan-British Exhibition, London, 1910 / compiled by the Office of the Imperial Japanese Government Commission to the Japan-British exhibition. Tokyo.**
- Anderson W. Pictorial Arts of Japan. With a Brief Historical Sketch of the Associated Arts, and Some Remarks upon the Pictorial Art of the Chinese and Korean. Boston, 1886.*
- Batchelor J. The Ainu and their folk-lore. London, 1901.*
- Bordignon L. The Golden Age of Japanese Okimono: The Dr. A. M. Kanter Collection. London, 2010.*
- Earle J. Splendors of Meiji: Treasures of Imperial Japan, Masterpieces from the Khalili Collection. St. Petersburg, Florida, Broughton International Publications, 1999.*
- Earle J. Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection. London, 2006.*
- Exposition Universelle Internationale de 1900. Catalogue special officiel du Japon. Paris, 1900.**
- Impey O., Fairley M. Metalwork in the Khalili Collection // Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art). Vol. II. London, 1995.*
- Harris V. Japanese imperial craftsmen: Meiji art from the Khalili collection. London, 1994.*

- Harris V. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment // **Meijino Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art)**. Vol. II. London, 1995.
- Mabuchi Akiko. Cernuschi et sa collection d'Okimono // **Ebisu**. No. 19. 1998.
- Meiji Magic: Japan Gift to the West**. New York, 2008.
- Mutsu H. **British Press and the Japan-British Exhibition of 1910**. London, 2001.
- Rybalko S. Lost pages in Japan's Art History // **Asian Journal of Social Sciences & Humanities (AJSSH)**. Oyama (Japan), November, 2012a.
- Rybalko S. Okimono: a dialogue between East and West // **The Asian Conference on Arts and Humanities, 2012: Conferences Proceedings, IAFOR**. Osaka, 2012b.
- Seton A. **Collecting Japanese antiques**. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo, 2004.
- Till B. **The Arts of Meiji Japan, 1868–1912 Changing Aesthetics**. Art Gallery of Greater Victoria, 1995.
- Wichmann S. **Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858**. London, 1999.
- 国 雄行 「博覧会の時代: 明治政府の政策」 2005年、東京。
- 内国勸業博覧会美術品出品目録 1996東京。
- 押切隆世「百年前の日本」 (セイラム・ピーボディー博物館蔵 / モース コレクション写真編) 1983 東京。

REFERENCES

- Meshcheryakov A. N. (2006), *Imperator Meydzi i ego Yaponiya*, Natalis and Ripol Klassik, Moscow. (In Russian).
- Rybalko S. B. (2009), *Zi Skhodu na Zakhid: yapons'ka miniatyurna plastyka z kolektsiyi O. Fel'dmana*, Folio, Kharkiv. (In Ukrainian).
- Sovershenstvo v detalyakh. Iskusstvo Yaponii epokhi Meydzi, 1868–1912: chastnaya kollektsiya: katalog vystavki* (2016), Vol. 2, Preface and comments by A. I. Tsirefman, Chisty list, Saint Petersburg. (In Russian).
- Uspenskiy M. V. (1986), *Netske*, Iskusstvo, Leningrad. (In Russian).
- Tsirefman A. I. (2012), “Yaponskaya metallicheskaya plastika perioda Meydzi (1868–1912 gg.)”, *Vestnik Gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, No. 3. (In Russian).
- An illustrated catalogue of Japanese modern fine arts displayed at the Japan-British Exhibition, London, 1910*, Compiled by the Office of the Imperial Japanese Government Commission to the Japan-British exhibition, The Shimbi Shoin, Tokyo.
- Anderson W. (1886), *Pictorial Arts of Japan. With a Brief Historical Sketch of the Associated Arts, and Some Remarks upon the Pictorial Art of the Chinese and Korean*, Houghton, Mifflin, and Company, Boston.
- Batchelor J. (1901), *The Ainu and their folk-lore*, The Religious Tract Society, London.
- Bordignon L. (2010), *The Golden Age of Japanese Okimono: The Dr. A. M. Kanter Collection*, Antique Collectors Club Dist, London.
- Earle J. (1999), *Splendors of Meiji: Treasures of Imperial Japan, Masterpieces from the Khalili Collection*, Broughton International Publications, St. Petersburg, Florida.
- Earle J. (2006), *Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection*, Khalili Collections, London.
- Exposition Universelle Internationale de 1900. Catalogue special officiel du Japon* (1900), Paris.
- Impey O. and Fairley M. (1995), “Metalwork in the Khalili Collection”, in *Meiji no Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art)*, Vol. II, The Kibo Foundation, London, pp. 32–45.
- Harris V. (1994), *Japanese imperial craftsmen: Meiji art from the Khalili collection*, British Museum Press, London.
- Harris V. (1995), “The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment”, in *Meijino Takara Treasures of Imperial Japan (Nasser D. Khalili Collections of Japanese art)*, Vol. II, British Museum Press, London, pp. 18–31.
- Mabuchi Akiko (1998), “Cernuschi et sa collection d'Okimono”, *Ebisu*, No. 19, pp. 107–122.
- Meiji Magic: Japan Gift to the West* (2008), New York, Flying Cranes Antiques, p. 19.
- Mutsu H. (2001), *British Press and the Japan-British Exhibition of 1910*, Melbourne Institute of Asian Languages and Societies, University of Melbourne.

Rybalko S. (2012a), "Lost pages in Japan's Art History", *Asian Journal of Social Sciences & Humanities (AJSSH)*, Oyama (Japan), November, pp. 124–133.

Rybalko S. (2012b), "Okimono: a dialogue between East and West", in *The Asian Conference on Arts and Humanities, 2012: Conferences Proceedings*, IAFOR, Osaka, pp. 82–94.

Seton A. (2004), *Collecting Japanese antiques*, Tuttle, Boston, Rutland, Vermont, Tokyo.

Till B. (1995), *The Arts of Meiji Japan, 1868–1912 Changing Aesthetics*, Art Gallery of Greater Victoria.

Wichmann S. (1999), *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, Thames & Hudson, London.

Kuni Takeyuki (2005), *Hakurankai no jidai: Meiji seihu no hakurankai seisaku*, Ivata Shōin, Tokyo. (In Japanese).

Naikoku kangyo hakurankai bijutsuhin shuppin mokuroku, II (1996), Tokyo. (In Japanese).

Oshikiri Takashi yo hyakunenmae no Nihon (Sei ramu pobodo hakubutsukan zō/ mōsu korekushon shashin-hen) (1983), Shōgakkan, Tokyo. (In Japanese).

С. Б. Рибалко, А. Л. Щербань

Бронзові окімоно доби Мейдзі в музейних колекціях України: компанія Міяо

У фокусі дослідження – бронзова скульптура малих форм (окімоно) доби Мейдзі, зокрема твори, що потрапляли до Європи під брендом Міяо, з колекцій Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, Feldman Family Museum (Харків). У статті висвітлено історіографічні та термінологічні аспекти досліджуваної теми, окреслено принципи формування джерельної бази, атрибуції й експертизи творів; визначено позиції провідних учених щодо художньої оцінки бронзових окімоно.

Результатами проведеного дослідження є реконструйований контекст формування бронзової скульптури нового типу, висвітлення трансформацій, що відбулися за часів реформ Мейдзі в організації праці художника та естетичних орієнтирах; визначено типологію бронзової скульптури та коло основних сюжетів (персонажі синтоїстської та буддистської міфології, даоські самітники, герої народних казок, актори в костюмах та масках, сюжети із життя селян, аристократів, чиновництва).

У процесі вивчення колекцій здійснено (уточнено) атрибуцію групи творів, аналіз їхньої образно-змістової структури та стилістично-технологічного складника, типологію підписів.

З'ясовано, що продукція компанії Міяо стала результатом втрати внутрішнього ринку та переорієнтації діяльності на експорт; підкреслено особливу роль виробів з металу на міжнародних виставках, вплив європейської художньої системи та її органічне поєднання з традиційними японськими промислами. Показано, що за такими ознаками, як підвищена декоративність, використання елементів вбрання та інших деталей, що ідентифікуються як китайські, значна частина творів Міяо може розглядатися як сучасна (східна) версія шинуазрі або зразок східного орієнталізму. Водночас широке застосування техніки сякудо, візерунків та позолоти корелювалося з національною спадщиною (стиль Момояма) та європейськими інтер'єрами кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Доведено, що бронзова скульптура малих форм у художньому та технологічному сенсах гідно репрезентована в музейних зібраннях України, демонструє розмаїття підходів та моделей, типологічно може належати як до ужиткового мистецтва, так і до декоративної скульптури малих форм. Виявлено факт збереження тенденції до наслідування стилістики Міяо серед майстрів кінця ХІХ століття та початку ХХІ століття.

Ключові слова: мистецтво доби Мейдзі, бронзові окімоно, колекції японського мистецтва України, компанія Міяо

Стаття надійшла до редакції 20.12.2021