

УДК 7.03 «18»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-8>**Гу Сінчень,***orcid.org/0000-0003-2904-6814**аспірант кафедри теорії та історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) 378929235@qq.com***В'ячеслав ШУЛІКА,***orcid.org/0000-0003-1997-7033**кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) shulikavv@ukr.net*

ЕВОЛЮЦІЯ ПОГЛЯДІВ НА ТРАДИЦІЙНИЙ ЖИВОПИС КИТАЮ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ-СИНОЛОГІВ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

На початку ХІХ ст. європейські дослідники китайського мистецтва робили свої висновки на основі вражень місіонерів-єзуїтів та інших авторів ХVІ – ХVІІІ століть. Ці несистематизовані свідчення презентували Китай та китайське мистецтво переважно з негативного боку, а саме як поганську, варварську культуру, яка потребувала релігійного натхнення. Єдиним безперечним досягненням китайських майстрів вважалися кераміка та лакова мініатюра, витвори декоративного мистецтва. На початку ХІХ століття найбільш авторитетним висновком про мистецтво Китаю були свідчення художника Д. Герардіні, який наприкінці ХVІІ століття працював декілька років у Китаї. Д. Герардіні надав китайському мистецтву безапеляційно негативну оцінку.

Висновок Д. Герардіні значно вплинув на сприйняття китайського мистецтва авторів перших десятиліть ХІХ століття, таких як Д. Барроу, К. де Гінь, С. Потоцький. Однак дослідники намагалися знайти в китайському живописі привабливі риси. Так, Д. Барроу захоплювався зображеннями птахів та квітів, а К. де Гінь дійшов важливого висновку, що китайські майстри не можуть малювати як європейці, тому що сприймають зображення тіней в європейському живописі як брудні плями. С. Потоцький сформулював теорію про несинхронний розвиток мистецтва Сходу та Заходу. В першій половині ХІХ століття висновки про китайський живопис базувались переважно на враженнях від творів так званого експортного мистецтва, яке опосередковано стосувалось класичного мистецтва Китаю. Про це говорять публікації С. Потоцького, Ж. де Ла Гарна, Е. Делеклюза. Дослідження китайського мистецтва були поставлені на новий рівень завдяки розвідці Е. Делеклюза (1839 рік), який першим поставив під сумнів відповідність експортного мистецтва Китаю та як художник і дослідник проаналізував технологічну сторону мистецького процесу китайського живописця.

Ключові слова: *синологія, колекція, китайський живопис, експортне мистецтво.*

Gu Xingchen,*orcid.org/0000-0003-2904-6814**Graduate Student at the Department of Theory and History of Arts
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) 378929235@qq.com***Viacheslav SHULIKA,***orcid.org/0000-0003-1997-7033**Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Restoration and Examination of Works of Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) shulikavv@ukr.net*

EVOLUTION OF VIEWS ON TRADITIONAL PAINTING OF CHINA BY EUROPEAN ARTISTS-SINOLOGISTS IN THE FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

At the beginning of the XIX century, European researchers of Chinese art made their conclusions based on the impressions of Jesuit missionaries and other authors of the XVI – XVIII centuries. These systemless testimonies represented

China and Chinese art from a negative side mostly, as a pagan, barbaric culture that needed religious inspiration. Ceramics, lacquer miniatures and works of decorative art were considered to be the only apparent achievements of Chinese masters. At the beginning of the XIX century, the most authoritative conclusion about Chinese art was the testimony of the artist G. Gherardini, who worked several years in China at the end of the XVII century. G. Gherardini gave Chinese art an unequivocally negative evaluation. G. Gherardini's conclusion influenced significantly the perception of Chinese art by the authors of the first decades of the XIX century, such as J. Barrow, C. de Guignes, S. Potockiy.

Nevertheless, researchers tried to find attractive features in Chinese painting. J. Barrow was fascinated by images of birds and flowers, and C. de Guignes came to an important inference that Chinese masters could not paint like Europeans, because they perceived the image of shadows in European painting as dirty spots. S. Potockiy formulated the theory of asynchronous development of East and West art. In the 1st half of the XIX century, conclusions about Chinese painting were mainly based on impressions from so-called export art, which was indirectly related to classical Chinese art. This is evidenced by the publications of S. Potockiy, J. de La Harpe, and E. Delecluze. The study of Chinese art was taken to a new level thanks to the research of E. Delecluze (1839), who was the first to question the relevance of Chinese export art. As an artist and researcher, he analyzed the technological side of the Chinese art process.

Key words: *sinology, collection, Chinese painting, export art.*

Постановка проблеми. Відомості про традиційне мистецтво Китаю до середини XIX століття передавались через єзуїтські місії. Європейські автори публікацій про китайське мистецтво, які ніколи не були в Китаї, у своїх розвідках покладались переважно на єзуїтських авторів та на об'єкти китайського експортного мистецтва (Коранія, 2017: 97), яке помилково вважалось традиційним мистецтвом Китаю. Несистематизовані дані про китайське мистецтво, які надходили до Європи у XVI – XVIII століттях, подавались або в ідеалізованому вигляді (загадкова, екзотична країна), або гранично демонізовані (образ поганського суспільства, який потребував релігійного натхнення) (Епо, 2011: 1). До кінця XIX століття твори китайського мистецтва взагалі не обговорювались у Європі в контексті мистецтва (Коранія, 2017: 96). Величезна географічна та культурна відстань привела європейських дослідників до висновку, що китайський живопис можна розглядати тільки як декоративне мистецтво. Враження європейців від образотворчого мистецтва Китаю було сумішшю захоплення, коли характеристики відповідали очікуванням, і презирства, коли це було не так. Нездатність оцінювати китайський живопис окрім як через європейські культурні та естетичні стандарти, відсутність транскультурної об'єктивності характеризували європейський менталітет XVII та XVIII століть (Lynn, 2016). У XIX столітті, як і в попередні століття, актуальними залишались негативні оцінки китайського мистецтва художника Д. Герардіні (кінець XVII століття) (Gherardini, 1700). Нерозуміння законів передачі простору в системі китайського мистецтва привело до висновків, що китайські майстри не знають ані перспективи, ані світлотіньового моделювання форми. Тим часом у китайській образотворчій системі величезну роль відігравали порожній простір, «розсіяна перспектива», теорія так званих трьох далей (Фишман, 2003: 451). Однак протягом XIX століття

відбувався поступовий перехід від презирливого заперечення китайського мистецтва до виправдання методів його образотворчої системи та зацікавлення технічною складовою частиною. Вже в перші десятиліття XIX століття європейські дослідники намагались встановити джерела формування іншої для Європи образотворчої системи, визнаючи її поважний вік.

Аналіз досліджень. Серед останніх публікацій, дотичних до теми дослідження, слід зазначити роботи К. Гайл, Р. Лін та І. Копанія. Так, сучасна дослідниця К. Гайл присвятила свою роботу (Guile, 2013) аналізу досліджень С. Потоцького, першого польського дослідника історії мистецтва та синолога, розглянувши його діяльність через політичні події та польський патріотичний рух кінця XVIII століття.

Канадський синолог, професор Р. Лін у своїй публікації (Lynn, 2016) проаналізував джерела несприйняття китайського мистецтва європейськими авторами, зробив важливе зауваження, що, попри географічну відстань та культурну відмінність, європейська та китайська сторони дебатів раннього Нового часу про те, що таке образотворче мистецтво, виходять з однакових передумов і доходять аналогічних висновків.

Фахівець у галузі візуальної культури Азії та Європи XVIII – XIX століть І. Копанія у своїй статті (Коранія, 2017) зробила цікаву розвідку щодо міжкультурних взаємин між Китаєм та Європою XVIII – XIX століть. Матеріал, поданий автором публікації, має яскравий культурологічний та філософський нахил. Позиція автора заснована на тому, як дихотомія гегелівського генезису динамічного Заходу й пасивного Сходу зумовила те, як видатні європейські та американські мистецтвознавці XX століття писали про китайське мистецтво.

Мета статті полягає у вивченні розвитку європейської мистецтвознавчої думки про китайський живопис у першій половині XIX століття.

Виклад основного матеріалу. У публікаціях першого десятиліття XIX століття ще зберігалась однозначна негативна оцінка китайського мистецтва. Так, у 1804 році в Лондоні була видана робота британського аристократа, вченого та мандрівника Д. Барроу (1764–1848 роки) «Подорож Китаєм» (Barrow, 1804), де невелика частина VI розділу була присвячена китайському живопису. Молодий аристократ служив два роки в місії посольства Великобританії в Китаї (1795–1797 роки). Робота Д. Барроу була заснована на натурних спостереженнях та була видана в порівняно нетривалий термін після його повернення на батьківщину. Як і багато його попередників, Д. Барроу в оцінках китайського мистецтва спирався на думку Д. Герардіні (Gherardini, 1700), який був обурений, як мало китайці «розуміли в образотворчому мистецтві» (Barrow, 1804: 325). Не дивно, що й сам Д. Барроу про китайський живопис писав переважно в негативному контексті, подаючи його як жалюгідне явище, де художники не в змозі правильно передати форму предметів, повітряну перспективу, зобразити світло й тінь, передати красиві відтінки природи (Barrow, 1804: 323). Водночас Д. Барроу із захопленням говорив про здатність китайських художників зображати квіти, птахів і комах, відзначаючи, що європейські художники до такої майстерності не дійшли. «У Юйен-мін-Юйен (Yuen-min-yuen) я знайшов дві дуже великі пейзажні картини, які <...> були виконані на задовільному рівні, <...> в дрібних деталях без будь-яких сильних контрастів та тіней, <...> жодне з правил перспективи (в цих картинах) не спостерігається, а також (не має) ніяких спроб показати об'єкти на відстані» (Barrow, 1804: 323, 327).

У 1808 році була оприлюднена робота французького вченого К. де Гіня (1759–1845 роки) «Поїздка в Пекін» (Guignes, 1808). К. де Гінь був послом Франції в Китаї, володів китайською та мав можливість безпосередньо ознайомитися зі зразками китайського мистецтва. В оцінюванні китайського мистецтва К. де Гінь був згоден з Д. Барроу: незнання повітряної перспективи, пропорцій людського тіла, відсутність світлотіньового моделювання форми. Однак автор згадав, що китайські художники, спілкуючись з європейцями, отримали від них деякі уявлення про мистецтво живопису (Guignes, 1808: 237). Водночас К. де Гінь зробив важливе спостереження, яке стосувалось китайського сприйняття європейської образотворчої системи: «Китайці не люблять тіні <...>, тому вони не схвалюють наші картини та сприймають зображення тіней як плями». Окрім

того, К. де Гінь був одним з перших, хто звернув увагу на ієрархічність образів. «Імператор <...> не може бути представлений як звичайна людина, навіть якщо він знаходиться на дальньому плані, його голова повинна домінувати над усіма присутніми; з чого можна зробити висновок про те, що китайці ніколи не стануть майстерними рисувальниками» (Guignes, 1808: 238).

У першій половині XIX століття європейська синологія розширює свою географію. У 1815 році у Варшаві було оприлюднено дослідження «Про старовинне мистецтво» (Potockiey, 1815) польського політика, колекціонера та публіциста С. Потоцького (1755–1821 роки). IV розділ роботи був присвячений Китаю і китайському мистецтву і сягав 75 сторінок. Загалом С. Потоцький поділяв думку К. де Гіня і Д. Барроу. Він писав про відсутність перспективи, світлотіньового моделювання форми й захоплювався зображеннями квітів (Guile, 2013; Korania, 2017: 105). С. Потоцький не був у Китаї, а його оцінка ґрунтувалася на кантонських картинах та акварелях, які китайські художники писали на експорт. Ці твори були зібрані в його колекції. С. Потоцький не мав уявлення про «високе» китайське мистецтво, але у своїй роботі він навів цікаву цитату шотландського архітектора В. Чеймберса (1723–1796 роки), який писав, що китайці тримають старовинні пейзажі, які, «як правило, намальовані на білому папері китайськими чорнилами», у великому шануванні. Протиставляючи різні образотворчі системи, С. Потоцький висловив цікаву думку про те, що на Сході мистецтво ніколи не просувалось далі певної точки. Тоді як західне мистецтво прагне досконалості, східне, зупинившись у якийсь момент, нерухомо стоїть на місці, залишається таким, як і тисячі років тому, тобто західна і східна культури не розвивалися одночасно. «Не можна заперечувати, що Схід був першим у мистецтві <...>. З найдавніших часів наука і мудрість Сходу були добре відомі. Населення там потужно розквітло, коли Європа була покрита лісами та під їх тінями годувала своїх жителів горіхами та жолудями, тому неможливо не визнати, що на Сході люди першими створили зразки мистецтва для наслідування» (Guile, 2013: 19). Ця точка зору перегукувалася з думкою Вольтера. Згідно з С. Потоцьким, мистецтво Китаю досягло точки застою та з часом не змінилось. Він розглядав цю тезу як загальну для всього мистецтва Сходу, доказ відсутності прогресу в мистецтві, яке він вважав особливістю у східних народів. Для С. Потоцького це був ключ до протиставлення мистецтва Сходу й Заходу. Цікаво, що С. Потоцький вважав технологію покриття пред-

метів лаком формою живопису, а фарфор розглядав і як мистецтво різьблення, і як живопис.

У 1825 році була опублікована робота французького письменника Ж. де Ла Гарпа (1739–1803 роки) «Збірник загальної історії подорожей» (La Harpe, 1825), в якій автор зазначав, що китайські художники досягають великих успіхів в образотворчому мистецтві, хоча вони й не довели його до європейського ступеня досконалості, слабкі в зображенні квітів, птахів і дерев, тим більше, в зображенні людських фігур, не розуміють «мистецтва тіней», тому захоплюються європейськими картинами. Проте, на думку Ж. де Ла Гарпа, китайські художники стали дуже вдалими митцями після вивчення живопису в Манілі або Макао, а роботи, які були виконані в Манілі завдяки мистецтву індусів, викликали подив в Європі (La Harpe, 1825: 63–64).

Слід зазначити важливу деталь. У першій половині XIX століття обговорення китайського мистецтва поступово переміщується в бік технології, оскільки китайський живопис ставив задачу, з одного боку, передачі натури, а з іншого боку, масового виробництва, запозичення та одночасно оригінальності. Там, де слідування природі слугувало основою для європейського мистецтва, виготовлення копій характеризувало китайське мистецтво (Guile, 2013: 21).

Першим, хто приділив особливу увагу аналізу художніх матеріалів та технології китайського живопису, поставив дослідження китайської образотворчої системи на новий рівень, став французький художник і критик Е. Делеклюз (1781–1863 роки), який у 1839 році в журналі «Revue française» оприлюднив невелику статтю «Майстерня китайського живописця» (Delécluze, 1839). Зацікавлення автора технологією живопису було цілком обґрунтованим. Е. Делеклюз був учнем Ж. Л. Давіда, одного з останніх великих представників європейського живопису, який використовував у своїй роботі класичний тришаровий метод. Е. Делеклюз як митець не міг пройти повз питань технологічної сторони мистецтва. Порівняно з іншими мистецтвознавцями-синологами свого часу, які не були художниками та були некомпетентні в технічній стороні питання й не розуміли його важливості, Е. Делеклюз поставив ремісничий бік образотворчого мистецтва на перше місце. В основу його аналізу була покладена робота британського лікаря Ч. Даунінга (Downing, 1838), який, працюючи хірургом, побував в Китаї у 1830-х роках. Робота Ч. Даунінга була присвячена різним аспектам життя Китаю, включаючи образотворче мистецтво, та була опублікована в

Лондоні у 1838 році. Е. Делеклюз у своїй роботі процитував повний текст опису майстерні та роботи китайського художника з Макао – Ламкуа, наведений Ч. Даунінгом, додавши свій коментар. Слід зазначити, що Ч. Даунінг, який не був фахівцем в образотворчому мистецтві, навів дійсно дуже важливі спостереження, які стосувались як художніх матеріалів, так і технічних особливостей китайських художників.

Ламкуа – кантонський художник, представник династії живописців, майстрів експортного мистецтва, який умів поєднувати традиційні китайські техніки з європейським олійним живописом, який він освоїв завдяки британському художнику Д. Чіннері. Ч. Даунінг, описуючи майстерню Ламкуа, звернув увагу на традиційні матеріали китайського живопису, такі як туш, папір, пензлі. Особливу увагу Ч. Даунінг приділив правилам вибору матеріалів. Так, туш повинна була мати специфічний запах, який би підтверджував її якість, мати характерний блиск на зламі. Китайські художники під час роботи підігрівали туш та задублювали її квасцями до шести разів. Такі операції з тушшю свідчили про те, що в складі в'язевої міги використовувалися клей тваринного походження, який без нагрівання не розчиняється у воді та стає нерозчинним після оброблення його квасцями. Не менш цікавими були критерії вибору рисового паперу та усунення його дефектів, опис типів пензлів (деякі пензлі виготовляли з шурячих вібрисів). Крім того, Ч. Даунінг вказав на цеховий принцип роботи кантонської художньої майстерні; описав технічні прийоми роботи пензлем, коли майстер одночасно працював двома пензлями різного розміру, тримаючи їх в одній руці; вказав на використання ефекту напівпрозорого паперу, коли художник наносив фарби одночасно на обидві сторони аркуша, в результаті чого частина деталей зображення виявлялась на лицьовій стороні, частина просвічувалась через товщу аркуша (Delécluze, 1839: 275–279). Цінність роботи Е. Делеклюза полягала в тому, що він проаналізував прочитане та зв'язав отриману інформацію зі своїми спостереженнями від роботи з оригінальними китайськими малюнками, які зберігались у паризькій бібліотеці. Е. Делеклюз писав, що протягом довгого часу, порівнюючи китайські картини, намагався зрозуміти принципи, за якими вони були створені (Delécluze, 1839: 280). Ламкуа завдяки експорту кантонського живопису в Європу набув широкої популярності, і Паризька бібліотека придбала кілька ілюстрованих альбомів, виконаних у його майстерні (Delécluze, 1839: 280). Е. Делеклюз, аналізуючи його роботи, дійшов висновку,

що порівняно з ранніми зразками китайського мистецтва в роботах Ламкуа з'явилися півтони (ймовірно, під впливом його викладача) та гарне кольорове рішення.

Важливою складовою частиною роботи Е. Делеклюза стало дослідження письмових джерел та зразків. У цьому питанні Е. Делеклюзу посприят відомий французький синолог С. Жюльєн (1797–1873 роки), який був зберігачем Паризької бібліотеки. С. Жюльєн познайомив Е. Делеклюза з китайським трактатом XVII століття, зробивши його переклад. У своїй статті Е. Делеклюз подав структуру трактату: перша частина «Традиції мистецтва живопису» (Ноа-Тчюен) складалася з п'яти книг. Видання супроводжувалося ілюстраціями, вперше вигравіюваними у 1681 році. Таблиця мала п'ять таких зошитів: Liv. I, Дослідження живопису, Підготовка та використання фарб; Liv. II, Дерева, з пояснювальними записками: Сувої; Старі дерева; Дерева, які прикрашені листям, роботи різних художників; Групи дерев; Сосни і ялини; Верби; Бананові дерева, *Bignonia-tomentara*, бамбук, очерет; Liv. III, Каміні; Гори; Гірські вершини різної форми у різних художників; Скелі посеред водних течій, круті скелі; джерела, водоспади, природні мости посеред гір; води, хмари, хвилі; Liv. IV, Перспективні персонажі; персонажі середнього розміру і в різних співвідносинах; малогабаритні персонажі; птахи; стіни й будинки; двері; міські стіни, мости; храми, пагоди, вежі, човни, начиння з моделями; Liv. V, Сувої, віяла. Друга частина «Традиції живопису або мистецтво живопису» (“Ноа-Тчюен-eul-tsi”) була надрукована в Нанкіні того ж року, складалася з восьми зошитів, на початку фронтиспісу мала напис «Складено за мотивами найвідоміших художників імперії». В ній представлені тільки моделі дерев, рослин і фруктів, які намальовані з максимальною точністю, деякі виконані в кольорі. Е. Делеклюз навів переклад окремих написів під зображеннями: «Людина йде повільно, роздумуючи над віршами»; «Чоловік збирає квітки хризантеми»; «Людина, що гравіює черв'яків на схилі гори»; «Молода людина, яка випадково зустрічає старого, і який, поговоривши з ним, залишає його без надії побачити його знову»; «Людина, що лежить на спині та читає Книгу гір і морів»; «Чоловік несе згорток» (Delécluze, 1839: 281).

Резюмуючи побачене й прочитане, Е. Делеклюз дійшов важливого висновку, що малюнки в трактаті перевершують всі ті китайські зображення, які автор бачив раніше. «Рослини, дерева, скелі й водоспади посеред гір передані правдиво

і намальовані з дивною дотепністю. Природа гірських порід передана з точністю, що задовольняє навіть геолога, і в зображенні водоспадів, які зазвичай, укладені в групи гір, різниці в площинах, перспектива руху води на плоских ділянках, а також зменшення дерев згідно з їх віддалення, всі ці природні особливості передані майстерно <...>. Зображення дерев мають не менше значення. Основні різновиди (дерев) показані окремо, <...> спочатку стовбури, <...> потім дерева, які вкриті листям. Таким же чином зображені квіти, будинки, пагоди й міста, з використанням того ж методу» (Delécluze, 1839: 282). Аналізуючи альбом, Е. Делеклюз дійшов висновку, що трактат мав на меті навчання навичкам роботи з пейзажем, найдетальніше показані рослини, гори й архітектура, зображенню людей і тварин приділено менше уваги, і вони передані не так майстерно (Delécluze, 1839: 282).

Найбільш важливим для свого часу стало позитивне й навіть захоплене сприйняття китайського живопису європейським художником. Е. Делеклюз акцентував увагу на тому, що критика китайських митців за незнання законів перспективи перебільшена: «Я не знаю, чи є в Китаї трактати з оптики, але я впевнений, що художники цієї країни не знають, як науково застосовувати їх (правила перспективи) у своїх композиціях. Однак це неправда, <...> що китайські художники не відчувають скорочення об'єктів і польоту ліній в міру їх віддалення від ока; бо на всіх їх картинах ці явища показані, а іноді, <...> ми виявляємо, що вони передані з великою делікатністю. <...> В записнику, який містить моделі персонажів, тварин і будинків, всі об'єкти послідовно представлені в менших розмірах в міру віддалення від зору того, хто дивиться, художник подбав про те, щоб розмішувати велике на краю зображення і завжди зображати вище та ближче до горизонту ті, які знаходяться далі, отже, повинні здаватися меншими. Наука не має нічого спільного з цією роботою; але почуття перспективи, що розглядається як мистецтво, присутнє тією мірою, що і в роботах великих майстрів старих шкіл Німеччини та Італії до XVI століття» (Delécluze, 1839: 282–283). Отже, Е. Делеклюз поставив творчість традиційних майстрів Китаю нарівні з майстрами європейської готики та ренесансу, знаходячи співзвучні прийоми в передачі простору в середньовічному та ренесансному мистецтві Європи. Таке порівняння поставило дослідження китайського мистецтва на принципово новий рівень, де європейський і китайський живопис вже не протиставлявся, а виявляв подібні риси на різних історичних етапах. Відповідаючи

на зневажливі висловлювання сучасників на адресу китайського живопису та занадто високу оцінку європейського живопису, Е. Делеклюз як художник зауважував, що «на наших виставках в Луврі ми часто бачимо картини, які з точки зору перспективи не сильніше китайських». Європейський снобізм та критику китайської системи передачі простору Е. Делеклюз пояснював непрофесіоналізмом у питаннях мистецтва більшості європейських авторів, що відповідало дійсності. Критика китайської системи передачі простору стосувалась відсутності повітряної перспективи, тому що наявність лінійної перспективи Е. Делеклюз наочно продемонстрував. На протиположність європейським авторам, які критикували в китайському живописі відсутність світлотіньового моделювання форми та тіней, що падають, Е. Делеклюз, зазначав, що «ніщо абсолютно не доводить, що для задоволення духу і радості очей необхідно створювати картини, які перевантажені півтонами та чорними тінями, створені Карраччі та його наслідувачами, Караваджо, Сурбараном, Ріборою та іншими. Щодо мене, якби нам довелося вибирати між цими двома протилежними системами, я б без вагань прийняв сторону китайців, які мають тенденцію до поліпшення (образу), тоді як позиція студентів Карраччі руйнівна для мистецтва» (Delécluze, 1839: 283). Відсутність тіней (як і повітряної перспективи) було присутнє також у великих європейських майстрів, таких як Джотто, Фра Анджелико, Гольбейн. Е. Делеклюз дійшов ще одного важливого висновку: «мене не дивує, що китайці малюють, не зображуючи тіні, оскільки всі школи живопису, коли вони народжуються, спочатку проходили цей шлях» (Delécluze,

1839: 284). У висновку Е. Делеклюз, порівнюючи трактат XVII століття та роботи Ламкуа, констатував деградацію пізнього китайського мистецтва.

Висновки. Було виявлено, що на початку XIX століття дослідження китайського живопису відбувались під впливом негативних оцінок китайської культури авторів XVI – XVIII століть, особливо висновків Д. Герардіні.

Висновки щодо якості та рівня китайського живопису були зроблені зі зразків так званого експортного мистецтва, яке лише опосередковано стосувалось традиційного мистецтва Китаю.

Було встановлено, що протягом першої половини XIX століття відбувалась поступова зміна сприйняття китайського мистецтва в Європі. Так, Д. Барроу, К. де Гінь, С. Потоцький та Ж. де Ла Гарп, перебуваючи під впливом авторів попередніх століть, надали загалом негативну оцінку китайському живопису (орієнтуючись переважно на твори експортного мистецтва), але поставили важливі питання різного сприйняття форми в китайській та європейській образотворчій системі (К. де Гінь), несинхронності розвитку мистецтва на Сході та Заході (С. Потоцький).

В другій чверті XIX століття поступово змінюється погляд на мистецтво Китаю, автори досліджень підняли низку важливих питань щодо особливостей мистецької мови та ієрархічності зображень (К. де Гінь, Е. Делеклюз), вперше технологічної сторони мистецтва (Е. Делеклюз). Е. Делеклюз поставив під сумнів відповідність китайського експортного мистецтва традиційному мистецтву Китаю та поставив старовинний китайський живопис в один ряд із роботами видатних європейських митців доби Ренесансу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Фишман О. Китай в Европе: миф и реальность (XIII – XVIII вв.) / отв. ред. И. Алимов. Санкт-Петербург : Петербургское востоковедение, 2003. 544 с.
2. Barrow J. Travels in China, containing descriptions, observations, and comparisons, made and collected in the course of a short residence at the imperial palace of Yuen-Min-Yuen, and on a subsequent journey through the country from Peking to Canton. London : T. Cadell and W. Davies, 1804. 632 p.
3. Delécluze E.-J. Atelier d'un peintre chinois. *Revue Française*. 1839. Т. 10. P. 272–285.
4. Downing C. Toogood. The Fan-Qui in China in 1836-7. Vol. 1-3. London : H. Colburn, 1838. 327 p.
5. Eno R. Western Sinology and Field Journals. *Resources on Traditional China Translations and Course Materials : Handbook of Reference Works in Traditional Chinese Studies*. 2011. № 1. 27 p. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/23489/Handbook-Index.pdf?sequence=2&isAllowed=yhttps://chinatxt.sitehost.iu.edu/Resources.html> (дата звернення: 30.10.2020).
6. Gherardini G. B. Relation du Voyage fait a la Chine sur le Vaisseau l'Amphitrite, en l'annee 1698. Paris : Nicolas Pepie, 1700. 94 p.
7. Guignes C.-L.-J de. Voyages à Péking, Manille et l'île de France faits dans l'intervalle des années 1784 à 1801. Vol. II. Paris : De l'imprimerie Impériale, 1808. 488 p.
8. Guile C. C. Winckelmann in Poland: An Eighteenth-Century Response to the "History of the Art of Antiquity". *Journal of Art Historiography*. № 9. Birmingham : The University of Birmingham, 2013. P. 1–24.
9. Kopania I. Skillful imitators and excellent craftsmen. European Opinions on Chinese Art and the Image of China in Europe from the 17 to the 19 c. *Kultura–Historia–Globalizacja*. № 22. Wrocław : Uniwersytet Wrocławski, 2017. P. 93–112.
10. La Harpe J.-F. Abrégé de l'Histoire générale des voyages. Seconde partie: l'Asie. Paris : Ménard et Desenne, 1825. 418 p.

11. Lynn R. J. The reception of European art in China and Chinese art in Europe from the late sixteenth through the eighteenth century. *International Communication of Chinese Culture*. Volume 4. Issue 4. New York : Springer Berlin Heidelberg, 2016. P. 443–456.

12. Potockiey S. O sztuce u Dawnych, czyli Winkelman Polski, Stanisława Hrabi Potockiego. Warszawa : w Drukarni Xiezy Piarow Roku, 1815. 440 st.

REFERENCES

1. Fishman O. Kitay v Yevrope: mif i real'nost' (XIII – XVIII vv.) / Otv. red. I. Alimov. [China in Europe: myth and reality (XIII – XVIII centuries)]. Sankt-Peterburg: Peterburgskoye vostokovedeniye, 2003. 544 p. [in Russian].

2. Barrow J. Travels in China, containing descriptions, observations, and comparisons, made and collected in the course of a short residence at the imperial palace of Yuen-Min-Yuen, and on a subsequent journey through the country from Pekin to Canton. London: T. Cadell and W. Davies, 1804. 632 p.

3. Delécluze E.-J. Atelier d'un peintre chinois [Workshop of a Chinese painter] / Revue Française. Tome 10. 1839. pp. 272–285 [in French].

4. Downing C. Toogood. The Fan-Qui in China in 1836-7 / Volume 1-3. London: H. Colburn. 1838. 327p.

5. Eno R. Western Sinology and Field Journals / Handbook of Reference Works in Traditional Chinese Studies / Resources on Traditional China Translations and Course Materials. 2011. 1 – 27 p. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/23489/Handbook-Index.pdf?sequence=2&isAllowed=yhttps://chinatxt.sitehost.iu.edu/Resources.html> (date of application: 30.10.2020).

6. Gherardini G. B. Relation du Voyage fait a la Chine sur le Vaisseau l'Amphitrite, en l'annee 1698 [Relation of the Voyage made to China on the Amphitrite Vessel, in the year 1698]. Paris: Nicolas Pepie, 1700. 94 p. [in French].

7. Guignes C.-L.-J de. Voyages à Péking, Manille et l'île de France faits dans l'intervalle des années 1784 à 1801 [Travels to Beijing, Manila and the Isle of France made between the years 1784 to 1801]. Vol. II. Paris: De l'imprimerie Impériale, 1808. 488 p. [in French].

8. Guile C. C. Winckelmann in Poland: An Eighteenth-Century Response to the "History of the Art of Antiquity" / Journal of Art Historiography. № 9. Birmingham: The University of Birmingham, 2013. pp. 1–24.

9. Kopania I. Skillful imitators and excellent craftsmen. European Opinions on Chinese Art and the Image of China in Europe from the 17 to the 19 c. / Kultura–Historia–Globalizacja, № 22. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2017. pp. 93–112.

10. La Harpe J.-F. Abrégé de l'Histoire générale des voyages. Seconde partie: l'Asie [Summary of the General History of Travel. Second part: Asia]. Paris: Ménard et Desenne, 1825. 418 p. [in French].

11. Lynn R. J. The reception of European art in China and Chinese art in Europe from the late sixteenth through the eighteenth century. *International Communication of Chinese Culture*, Volume 4, Issue 4. NY: Springer Berlin Heidelberg, 2016. pp. 443–456.

12. Potockiey S. O sztuce u Dawnych, czyli Winkelman Polski, Stanisława Hrabi Potockiego [On art in Dawnych's, that is, Winkelman of Poland, Stanisław Count Potocki]. Warszawa: w Drukarni Xiezy Piarow Roku, 1815. 440 st. [in Polish].