

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Гу Сінчень

УДК: 75.03(510):7.072.2(4+73)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**НАУКОВИЙ ДИСКУРС ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО
ЖИВОПИСУ КИТАЮ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА
АМЕРИКАНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
Доктора філософії (Ph.D)

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

_____ Гу Сінчень

Науковий керівник: Шуліка Вячеслав Вікторович

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1 ТРАДИЦІЙНИЙ ЖИВОПИС КИТАЮ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА АМЕРИКАНСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ: АНАЛІЗ ПУБЛІКАЦІЙ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	
1.1 Історія наукового дискурсу європейських та американських мистецтвознавців про традиційний китайський живопис: аналіз літератури.	11
1.2 Джерельна база та методи дослідження.....	29
Висновки до розділу 1.....	36
РОЗДІЛ 2 ВІДКРИТТЯ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ ЄВРОПЕЙЦЯМИ В XIII – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ.....	
2.1 Китайський живопис в описах місіонерів, мандрівників, торговців та художників.....	38
2.2 Стильовий напрям шинуазрі: гра в «китайські» теми та неоднозначне ставлення до традиційного китайського мистецтва в першій половині XVIII століття.....	56
2.3 Негативний образ китайського живопису в добу реакції академізму та неокласицизму в другій половині XVIII століття.....	63
2.4 Зміни в бік позитивного сприйняття образотворчої системи китайського живопису в Європі першої половини XIX століття. Техніко-технологічні дослідження китайського живопису Етьєном-Жаном Делеклюзом.....	67

Висновки до розділу 2.....	78
РОЗДІЛ 3 ЄВРОПЕЙСЬКА ТА АМЕРИКАНСЬКА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА	
СИНОЛОГІЯ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – ПЕРШІЙ	
ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ: ШКОЛИ, КОЛЕКЦІЇ, ПЕРІОДИКА,	
МУЗЕЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ.....	
	81
3.1 Формування європейських синологічних шкіл у другій половині	
XIX – першій чверті ХХ століття.....	81
3.1.1 Розвиток мистецтвознавчої синології у Франції.....	81
3.1.2 Розвиток мистецтвознавчої синології у Великій Британії...93	
3.1.3 Розвиток мистецтвознавчої синології у Німеччині.....	105
3.1.4 Розвиток мистецтвознавчої синології в інших країнах	
Європи.....	109
3.2 Формування школи мистецтвознавчої синології у Сполучених	
Штатах Америки. Приватні та музейні колекції, мистецтвознавчий	
дискурс.....	111
Висновки до розділу 3.....	126
РОЗДІЛ 4 МИСТЕЦТВОЗНАВЧА СИНОЛОГІЯ В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ	
ЄВРОПИ ТА СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ В 1925–1949	
РОКАХ. ДОСЛІДЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ ЯК	
ПОВНОЦІННОГО ЯВИЩА СВІТОВОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО	
МИСТЕЦТВА.....	
	130
4.1 Академічні дослідження китайського живопису в країнах	
Західної Європи середини 1920-х – 1930-х років.....	130
4.2 Дослідження традиційного живопису Китаю в Сполучених	
Штатах Америки в середині 1920-х – 1930-х роках.....	146

4.3 Американські дослідження китайського живопису в 40-х роках ХХ століття. Домінування американської мистецтвознавчої синології.....	149
Висновки до розділу 4.....	156
ВИСНОВКИ.....	159
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	165
ДОДАТКИ.....	225
ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	225
ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	322
ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....	337
ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ.....	339

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження китайського образотворчого мистецтва, які протягом ХХ ст. отримали широке розповсюдження за межами сучасної Китайської Народної Республіки та стали причиною виникнення окремих наукових інституцій у Європі та Сполучених Штатах Америки, мали свої історичні етапи, що були пов'язані як із політико-економічними чинниками, так і з процесами, які проходили в західній науці протягом останніх століть. Останніми десятиліттями в європейському та американському мистецтвознавстві особливої актуальності набули дослідження, які пов'язані з історією наукової думки щодо формування передумов виникнення професійної мистецтвознавчої синології, культурним та мистецьким обміном між Китаєм та країнами Західного світу, з динамікою змін мистецьких та вартісних оцінок китайського образотворчого мистецтва, зокрема живопису, його місцем в історії світового мистецтва. Сьогодні в європейському та американському мистецтвознавстві, попри великий науковий шлях, який сягає декількох століть, тривають значні суперечки навколо відповідності європейської мистецтвознавчої термінології традиційному живопису Китаю, навколо доцільності певних періодизацій, відповідності стилів та стильових напрямів мистецтва Європи та Китаю. Історія наукового дискурсу європейських та американських науковців про традиційний живопис Китаю, який був розпочатий у ХVІ ст. та триває й сьогодні, є важливою складовою мистецтвознавчого опрацювання величезного за своїми масштабами матеріалу, відомого як традиційний живопис Китаю. У наш час мистецтвознавчі студії китайського мистецтва набули широкого розповсюдження і в українських мистецьких закладах вищої освіти, тому Україна, де мистецтвознавча синологія у порівнянні з країнами Європейського Союзу чи США є достатньо молодим напрямом

мистецтвознавчих досліджень, з одного боку, долучилась до країн із розвинутим мистецтвознавчим досвідом щодо досліджень традиційного мистецтва Китаю, з іншого боку, як колишня республіка СРСР, де мистецтвознавча синологія через політичні та економічні чинники знаходилась на невисокому ступені розвитку, повинна розуміти логіку історії мистецтвознавчих досліджень китайського мистецтва, розуміти причини та наслідки сучасних процесів у світовій мистецтвознавчій синології. Дослідження мистецтвознавчого дискурсу про традиційний живопис Китаю постає **актуальною темою** як в українському, так і у світовому контексті, тому що незважаючи на велике зацікавлення цією проблемою, й досі не побудована цілісна картина зазначеного процесу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана згідно з науковою темою кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв «Сучасні проблеми українського мистецтвознавства в контексті європейських студій», державний реєстраційний номер 0117U001521.

Метою дослідження є побудова цілісної картини наукового дискурсу дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві. Для досягнення вказаної мети були визначені основні **завдання дослідження**:

- проаналізувати наукові публікації, історіографію та стан вивчення означеної теми, сформувати джерельну базу, систематизувати матеріали дослідження, виявити актуальні проблеми;
- визначити специфіку та основні етапи наукового дискурсу дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві;

- дослідити зміни у відношенні наукового суспільства Західного світу до традиційного живопису Китаю на різних історичних етапах;
- проаналізувати вплив музейної, виставкової та колекціонерської діяльності на сприйняття науковцями Західного світу традиційного живопису Китаю;
- дослідити основні етапи аналізу образотворчої мови традиційного китайського живопису в мистецтвознавчому дискурсі європейських та американських науковців;
- визначити методологію дослідження традиційного китайського живопису європейськими та американськими мистецтвознавцями;
- побудувати цілісну картину історії наукового дискурсу мистецтвознавців Європи та США про традиційний живопис Китаю;
- окреслити напрями подальших досліджень.

Об'єктом дослідження є традиційний живопис Китаю.

Предметом дослідження є науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві, каталізатори, ідеї, категорії та періодизація наукового дискурсу.

Межі дослідження. Хронологічні межі дослідження охоплюють період від XIV ст. – часу перших публікацій про Китай європейських авторів – до середини XX ст. – часу, коли після приходу до влади Комуністичної партії Китаю був припинений експорт китайського традиційного мистецтва в країни Західного світу. Територіальні межі дослідження визначені специфікою роботи й охоплюють територію Центральної та Західної Європи

(країни Європейського Союзу), Сполучені Штати Америки та територію Китайської Народної Республіки.

Матеріали дослідження: монографії, наукові статті у періодичних та фахових виданнях, дисертації, автореферати дисертацій, статті та ілюстрації з мережі Інтернет.

Методи дослідження. Дисертація побудована на загальнонауковому методі історизму та комплексному підході, в якому поєднані загальнотеоретичні методи дослідження (теоретичні та емпіричні), методи історико-культурної реконструкції, методи систематизації та типологізації, методи текстологічного аналізу та верифікації, загальнонаукові методи класифікації та узагальнення отриманих даних, логічні методи дедукції та індукції, метод історіографічного аналізу наукових праць, історико-порівняльний та ретроспективний аналіз, методи вивчення та узагальнення, теоретичні методи дослідження: аналізу, синтезу, порівняння, конкретизації, аналогії, абстрагування та узагальнення.

Наукова новизна роботи:

– уперше розглянуто науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві як цілісне явище;

– досліджено питання інтерпретації традиційного живопису Китаю в роботах науковців Європи від доби Ренесансу до середини ХХ ст. та науковців Сполучених Штатів Америки ХІХ – середини ХХ ст.;

– виявлено особливості наукового дискурсу про традиційний живопис Китаю в Європі та в США;

– визначено етапи розвитку наукового дискурсу про традиційний живопис Китаю кола мистецтвознавців Західного світу;

- здійснено комплексну систематизацію розрізненого матеріалу щодо наукового дискурсу про традиційний живопис Китаю в Європі та в США;
- удосконалено уявлення про місце і роль традиційного живопису Китаю на різних етапах розвитку європейського та американського мистецтвознавства;
- набуло подальшого розвитку дослідження ролі колекціонерів та музейної спільноти у відкритті традиційного живопису Китаю в країнах Європи та США.

Теоретичне значення роботи. Дисертація дає цілісне, науково обґрунтоване уявлення про науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві з доби Ренесансу до середини ХХ ст.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації можуть стати теоретичною базою для практичного застосування в підготовці мистецтвознавців у закладах вищої освіти України та Китаю, можуть бути використані у навчальному процесі: в лекційних курсах з історії образотворчого мистецтва, при розробленні програм теоретичних курсів історії мистецтва Сходу, навчально-методичних посібників.

Особистий внесок здобувача. Головні результати дослідження отримані особисто автором дисертації. У статтях, присвячених формуванню мистецтвознавчої синології у Франції наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. (стаття №1); еволюції поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів у першій половині ХІХ ст. (стаття №2); колекціонерам та мистецьким музеям як чинникам розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. (стаття №3) – підготовлених у співавторстві з кандидатом мистецтвознавства, доцентом В. Шулікою; безпосередньо

автором дисертації були проаналізовані та систематизовані джерела, визначені головні етапи наукового дискурсу вчених Західного світу про традиційний живопис Китаю та написані висновки.

Апробація результатів дослідження відбувалась на трьох міжнародних науково-практичних конференціях:

– XIV Міжнародна науково-практична конференція «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, 2018);

– XXIII Міжнародна наукова конференція «Слобожанські читання». Конференція присвячена 15-й річниці ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини» (2004–2019) (Харківський художній музей, м. Харків, 2019);

– Міжнародна науково-практична конференція «Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова», присвячена 100-річчю заснування вищої художньої школи Харкова (ХДАДМ, Харків, 6 жовтня 2021).

Публікації. Основні положення дисертації були оприлюднені у чотирьох наукових публікаціях: 2 з них – у фахових виданнях категорії «Б» (включені до переліку МОН України), 1 – у закордонному науковому виданні (Австрія), 1 – у збірці тез наукової конференції.

Структура і обсяг роботи. Робота містить вступ, чотири розділи, висновки, перелік використаних джерел (675 позицій), альбом ілюстрацій (191 іл. на 96 стор.), перелік ілюстрацій, список публікацій та апробацій результатів дослідження. Загальний обсяг роботи з анотаціями та додатками складає 339 стор., основний текст – 163 стор.

РОЗДІЛ 1

ТРАДИЦІЙНИЙ ЖИВОПИС КИТАЮ

В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА АМЕРИКАНСЬКОМУ

НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ: АНАЛІЗ ПУБЛІКАЦІЙ,

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історія наукового дискурсу європейських та американських мистецтвознавців про традиційний китайський живопис: аналіз літератури

Перший з європейських науковців, хто звернувся до теми наукового дискурсу західних вчених щодо традиційного китайського мистецтва, був британський синолог та мовознавець Герберт Джайлз (Herbert Giles), який у своїй роботі «Вступ до історії китайського образотворчого мистецтва» («An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art», 1905) [330] зібрав переклади творів китайських авторів про мистецтво (до кінця правління династії Мін (1644)). Також він та проаналізував роботи європейських авторів, їх підходи до вивчення традиційного китайського мистецтва [157, с. 44]. Щодо аналізу європейських досліджень китайського образотворчого мистецтва Г. Джайлз вказував, що європейські дослідники завжди розглядали китайський живопис ззовні, роблячи висновки з позицій європейських уявлень про високе мистецтво. Це зазвичай призводило до заперечення китайського мистецтва як явища. Учений вважав це варварською точкою зору [330, с. 5]. Аналізуючи роботи М. Палеолога, Ф. Гірта та інших науковців, Г. Джайлз зробив висновок, що нерозуміння китайського живопису європейськими вченими походить із відсутності

якісних перекладів китайських текстів [330, с. 6–7]. Робота Г. Джайлза тривалий час залишалась єдиною за своєю тематикою.

Новим етапом досліджень мистецтвознавчого дискурсу про образотворче мистецтво Китаю стали 1960–ті рр., коли поступово тема сприйняття, інтерпретації та впливу китайського мистецтва на європейське починає цікавити західних науковців. Немає нічого дивного, що цей напрям наукових досліджень було розпочато з найбільш зрозумілої доби китайсько-європейських культурних зв'язків – стильового напрямку шинуазрі.

У 1961 р. було опубліковано роботу британського історика та мистецтвознавця Г'ю Гонура (Hugh Honour) «Шинуазрі: Бачення Китаю» («Chinoiserie: The Vision of Cathay») [369]. Ця робота, новаторська для свого часу, подає шинуазрі як демонстрацію європейського бачення Китаю, трансформацію китайських образів в європейському мистецтві першої половини XVIII ст. З ракурсу даного дослідження цікавою частиною роботи є аналіз праць авторів XVII–XVIII ст., які надихнули стильовий напрям шинуазрі та «створили» уявну східну країну, що насправді не мала відношення до реального Китаю. Автор уперше подає феномен китайського мистецтва в його європейському культурному контексті.

У 1971 р. була оприлюднена монографія американського науковця, професора історії університету Північного Мічигану Р. Макклеллана (Robert McClellan) «Поганський Китай: Дослідження американського ставлення до Китаю, 1890–1905» («The Heathen Chinese: A Study of American Attitudes toward China, 1890–1905») [458]. Ця робота мала суто історичний нахил дослідження, але в ній були детально проаналізовані взаємовідносини та сприйняття китайської цивілізації в США очима дипломатів, торговців, місіонерів. Хоча розвідка Р. Макклеллана не була присвячена мистецтву, вона дає добре уявлення про середовище, у якому розвивалась синологія в США. У 1870–х та 1880–х рр. в американському суспільстві було стійке уявлення про китайців як про непросвітлених язичників, що несли загрозу американському суспільству. У ці десятиліття все пов'язане з Китаєм було

заведено виставляти на посміховисько, як культуру неосвічених, аморальних людей, що мають схильність до шахрайства [458, с. 1]. До 1890 р. та на початку нового десятиліття китайців зображували як народ, що потребує християнської просвіти [458, с. 134]. Початок іншого сприйняття китайської культури припав на першу третину 1890–х рр., коли в США відбулись публікації науковців і мандрівників про культуру та мистецтво Китаю, були видані переклади китайської літератури [458, с. 135]. У другій половині 1890-х рр. в американських університетах почали викладати китайську мову, філософію, історію, що значно змінило американські уявлення про Китай [458, с. 139]. На початку ХХ ст. погляд американського суспільства на Китай мав значні суперечності. З одного боку – з боку моралі – засуджувалися китайські звичаї, з іншого – викликали захоплення китайське мистецтво та філософія [458, с. 250].

У 1972 р. була надрукована робота американського мистецтвознавця та експерта Карла Л. Кроссмана (Carl L. Crossman) «Китайська торгівля: експорт картин, меблів, срібла та інших предметів» («The China Trade: Export Paintings, Furniture, Silver and Other Objects») [279], яка мала великий успіх. 1993 р. була видана оновлена та доповнена версія цієї книги: «Декоративне мистецтво в китайській торгівлі: картини, предмети інтер'єру та екзотичні диковинки» («The Decorative Arts of the China Trade: Paintings, Furnishings and Exotic Curiosities») [280]. Ці видання й сьогодні є актуальними для мистецтвознавців та експертів антикварної справи. У роботах К. Л. Кроссмана були детально проаналізовані умови потрапляння китайського мистецького експорту в Європу та США, уточнені атрибуції творів китайського експортного мистецтва. Особлива увага була приділена оцінкам китайського мистецтва в різні часи в Європі та Америці.

Значний інтерес для даного дослідження становлять розвідки британського мистецтвознавця та колекціонера канадського походження М. Саллівана (Michael Sullivan). У 1973 р. він написав роботу «Зустріч мистецтва Сходу та Заходу» («The Meeting of Eastern and Western Art») [570],

присвячену інтерактивній ролі обох культур у формуванні сучасного мистецтва. Науковець розкрив взаємодії та взаємний вплив творчості художників Китаю та Японії й художників Західної Європи, показав, як вивчення художньої інтерпретації значно розширило і збагатило бачення художників, їх цілей, ідеалів як на Сході, так і на Заході.

У статті «Китайське мистецтво та його вплив на Захід» («L'Arte Cinese e il suo Impatto sull'Occidente», 1994) [566] М. Салліван розглянув проблему сприйняття європейцями китайського мистецтва та його вплив на мистецтво Європи. Дослідник вказував, що для недосвідченого західного глядача всі китайські картини виглядають подібними через однотипність використовуваних матеріалів (пензель, туш на шовку або папері). На відміну від китайської традиції, матеріали, які використовувались у західному мистецтві, набагато різноманітніші [566, с. 306]. М. Салліван вказував, що якщо поле формального вираження у традиційному китайському живописі достатньо широке, то тематичне поле більш обмежене, ніж у західному живописі [566, с. 306]. Учений зауважував, що до XVI ст. китайське мистецтво було практично невідоме на Заході, за винятком невеликої групи зображень драконів і феніксів на китайських тканинах, які стали використовуватись у вбраннях духовенства середньовічної Італії. Декоративні тканини були одним з найцінніших товарів, які привозилися в Європу з Китаю [566, с. 310]. Важливим є те, що М. Салліван провів розмежування мистецтва й ремесла в китайській традиції, підкреслюючи, що дане розмежування необхідне. Науковець подав хронологію подій відкриття китайського мистецтва західним поціновувачем, вказуючи на негативні відгуки єзуїтів (Маттео Річчі) у XVI ст. про китайське мистецтво, зацікавлення в Європі «біло-блакитною» порцеляною в XVII ст., оцінки китайського живопису в XIX та на початку XX ст. М. Салліван сміливо вступав у суперечки зі своїми попередниками попри їх авторитет (наприклад, Роджер Фрай) та особливу увагу звернув на Артура Вейлі, який, за висловом ученого, «відкрив вікно» в китайське мислення та почуття.

У 1979 р. була оприлюднена книга М. Саллівана «Символи вічності: Мистецтво пейзажного живопису в Китаї» («Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China») [567], де вчений подає основні принципи та філософію китайського пейзажного живопису, аналізує політичне та соціальне середовище, в якому були зроблені твори, та вказує на сприйняття китайського живопису західним глядачем.

У 1977 р. була видана книга британського мистецтвознавця, співробітника музею Ешмола та викладача Оксфордського університету Олівера Імпі (Oliver Impey) «Шинуазрі: Вплив східних стилів на західне мистецтво та декор» («Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration») [376]. У цій роботі автор досліджує торговельні відносини між Сходом та Заходом, шляхи потрапляння екзотичного мистецького експорту до Європи. У межах стилістичного напрямку шинуазрі відбувалося злиття елементів китайського, індійського й перського традиційного мистецтва, виготовлялись підробки або псевдокитайські мистецькі твори. Особливу увагу науковець зосереджує на впливі китайського мистецтва на європейське.

Дослідження стилістичного напрямку шинуазрі було продовжене й на початку 1980-х рр. Так, у 1981 р. в Нью-Йорку була надрукована книга французької мистецтвознавиці Мадлен Жаррі (Madeleine Jarry) «Шинуазрі: Вплив Китаю на європейське декоративне мистецтво XVII–XVIII ст.» («Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries») [382], де були розглянуті подібні до розвідки попереднього автора питання з більшим зануренням саме у французький матеріал.

У 1987 р. в «Журналі азійських досліджень» у Кембриджі було опубліковано статтю Джерома Сільбергелда (Jerome Silbergeld) «Дослідження китайського живопису на Заході: актуальність» («Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article») [529], де були розглянуті останні тенденції та події в дослідженні китайського живопису на Заході. Ця стаття є цікавою своєю класифікацією останніх (на кінець

1980-х рр.) публікацій про китайське образотворче мистецтво. Джером Сільбергелд поділяє публікації на стилістичні дослідження, теоретичні дослідження, дослідження змісту та дослідження контексту.

У 1993 р. була оприлюднена ще одна робота, яка присвячена стильовому напрямку шинуазрі. Це книга британської мистецтвознавиці Доон Джекобсон (Dawn Jacobson) «Шинуазрі» («Chinoiserie») [377]. У своїй книзі Д. Джекобсон не тільки аналізує, по суті, шинуазрі як явище XVIII ст., а й прослідковує впливи китайської образотворчої мови на мистецтво та декор XX ст. Розвідка має яскраво продемонстрований власний погляд на проблеми впливу китайської естетики на європейську образотворчу мову.

Доволі цікавою є стаття фінської мистецтвознавиці, викладачки університету Глазго доктора Мінни Торми (Minna Törmä), надрукована в Гельсінкі 1999 р. Стаття «Погляд на китайський пейзажний живопис: традиції передачі простору» («Looking at Chinese Landscape Painting: Traditions of Spatial Representation») [587], з одного боку, є ще одним дослідженням зображення простору в китайському живописі часів династії Сун, а з іншого боку – висвітлює дослідження Освальда Сірена, його погляди та історію колекціонування китайського мистецтва.

У 2001 р. була видана монографія російської дослідниці Д. Дубровської «Місія єзуїтів у Китаї. Маттео Річчі та інші» [39]. У цьому виданні розглядається історія проникнення в Китай першої єзуїтської місії, яка понад двісті років виконувала функції форпосту європейського впливу при дворі імператорів династій Мін і Цін. Дослідниця описує історичні умови, в яких діяли члени Ордену Ісуса, що надали в розпорядження нащадків унікальні свідчення очевидців про Китай. Вона перш за все досліджує вплив, який справили середньовічні мандрівники на формування образу Китаю в Європі.

У 2003 р. була видана книга російської філологині Ольги Фішман «Китай у Європі: міф і реальність (XIII–XVIII ст.)» [115]. Хоча книга не є мистецтвознавчим дослідженням, вона описує процеси відкриття китайської літератури та філософії європейцями. Це відкриття відбувалось паралельно з

вивченням традиційного мистецтва Китаю та відображало спільні процеси. Авторка подає аналіз свідчень про Китай місіонерів, торговців і мандрівників, аналізує, як їх свідчення трансформувались у європейській літературі епохи Просвітництва та які наслідки це мало в суспільстві Нового часу. Окремий розділ присвячений і експортному мистецтву Китаю, що з часом сформувало викривлений образ китайської культури, який впливав на культуру Європи.

Дослідження американського науковця Девіда Еміля Манджелло (David E. Mungello) «Велика зустріч Китаю та Заходу, 1500–1800» («The Great Encounter of China and the West, 1500–1800», 2009) [473] присвячене найбільш суперечливому періоду європейсько-китайських відносин. Хоча автор книги не торкається проблем образотворчого мистецтва, у ній наочно продемонстровані взаємовідносини між Сходом та Заходом, зміни цих взаємовідносин у зв'язку зі зростанням чи згасанням країн – учасників цього процесу. Період XVI–XVIII ст., на думку автора, є найбільш драматичним в історії європейсько-китайських відносин.

У 2009 р. відбувся захист дисертації російської мистецтвознавиці Марії Максимової «Мистецтво шинуазрі в контексті європейської художньої практики XVIII століття» [73]. У дисертації простежені основні етапи розвитку стильового напрямку шинуазрі, визначені регіональні особливості. Особлива увага дослідницею приділена розвитку та особливостям шинуазрі в Російській імперії.

У 2010 р. була захищена дисертація Ан-Ні Чанга (An-Ni Chang) [150], присвячена впливу шинуазрі на французького художника Франсуа Буше (1703–1770). З одного боку, це дослідження стало ще однією науковою розвідкою в царині стильового напрямку шинуазрі, з іншого боку – Ан-Ні Чанг, концентруючи свою увагу лише на одному майстрі, дійшов цікавих висновків. Дослідник китайського походження знайшов у творах Ф. Буше багато автентичних китайських предметів, що свідчить про те, що шинуазрі було не тільки уявним псевдокитайським мистецьким продуктом, а й

частково апелювало до автентичних китайських предметів.

Американський теоретик мистецтва Джеймс Елкінс (James Elkins), професор Чиказького інституту мистецтв, присвятив низку публікацій стратегіям інтерпретації китайського живопису як в історичному, так і в культурологічному контексті та методології вивчення китайського мистецтва в Європі та США. У роботі «Китайський пейзажний живопис як західна історія мистецтва» («Chinese Landscape Painting as Western Art History», 2010) [293] вчений гостро критикує всю історію західної мистецтвознавчої синології, підіймає питання про те, що сама ідея створення історії мистецтва є суто західним явищем, у яке неможливо коректно вписати мистецтво Далекого Сходу. У роботі «Чи історія мистецтва є глобальною?» («Is Art History Global?», 2006) [294] науковець констатує, що попри інтерес сучасних дослідників до незахідного мистецтва, стратегії інтерпретації залишаються суто західними [294]. Сучасні дослідження історії та теорії мистецтва, що присвячені китайському мистецтву, використовують методи аналізу творів, які включають психоаналіз, семіотику, іконографію, теорію ідентичності тощо, але культури Китаю, Японії, Індії мають власні теорії та методології мистецтва. За Дж. Елкінсом, існує розрив між розумінням древнього мистецтва Сходу та інтерпретувальними стратегіями історії західного мистецтва [421, с. 10–11] і цей розрив й сьогодні не є подоланим. У роботі «Китайський пейзажний живопис як західна історія мистецтва» [293] вчений закликає відмовитись від методів порівняння західного та східного мистецтва та вказує, що саме поняття «історія китайського пейзажу» з'явилося завдяки суто західним теоріям. Аналізуючи історію вивчення китайського живопису вченими Заходу в ХХ ст. (М. Лоер, О. Сірен, Л. Бін'йон, Ш. Лі, Б. Роуланд, Л. Баххофер), він піддав гострій критиці намагання провести штучні аналогії між великими стилями європейського мистецтва та живописом Китаю (живопис Північної Сун – «ренесанс», живопис Мін – «бароко»), що було поширено серед європейських та американських мистецтвознавців. Для кращого розуміння та впорядкування китайського живопису вчені

використовували ці та інші аналогії. У другій половині ХХ ст. науковці вже більш делікатно ставились до таких аналогій. Цікавим є й те, що Дж. Елкінс гостро критикував популярну тезу Л. Біньйона про те, що історія китайського живопису – це той історичний шлях розвитку, яким Європа могла би пройти, якби не було Ренесансу [294, с. 18]. Крім того, Дж. Елкінс аналізує стан сучасної синології в Європі та США, вказує на брак фахівців у сучасних західних країнах [294, с. 19].

У 2014 р. була опублікована робота професорки університету Ліннань Мішель Хуанг (Michelle Huang) «Сприйняття китайського мистецтва в різних культурах» («The Reception of Chinese Art Across Cultures») [373]. М. Хуанг одержала докторський ступінь з історії мистецтв в Університеті Сент-Ендрюса (Велика Британія), де провела дослідження про сприйняття китайського живопису у Великій Британії в 1880–1980 рр., приділяючи увагу колекціям, колекціонерам, кураторам, ученим, художникам, пов'язаним з Британським музеєм та Музеєм Ешмола. Надалі продовжувала роботу в Гонконзі. У своєму дослідженні авторка вказувала, що розуміння та наукова інтерпретація китайського живопису у Великій Британії багато чим зобов'язані Л. Біньйону (1869–1943), який збагатив колекції східного живопису Британського музею і протягом майже сорока років публікував наукові статті, читав лекції у Великій Британії та за кордоном. М. Хуанг особливу увагу приділяє сприйняттю китайського живопису в Британії початку ХХ ст. і досліджує внесок Л. Біньйона в його оцінку та критику на Заході. Вивчаючи колекцію японських та китайських картин В. Андерсона (1881), дослідниця аналізує його погляд на китайське образотворче мистецтво та його вплив на ранні дослідження східного живопису Л. Біньйоном. М. Хуанг стверджує, що ранній сувій «Настанови старшої придворної дами», з яким Л. Біньйон зіткнувся у 1903 р., пробудив у нього інтерес до вивчення традиційного китайського живопису, однак на його концепцію китайського образотворчого мистецтва більше вплинули японські фахівці та західні колеги. Дослідниця також вказує на історію формування

китайських образотворчих колекцій і виставки в Британському музеї, які відбулися завдяки Л. Біньйону, його роботі з іншими європейськими та американськими колекціями. Окрему увагу М. Хуанг приділила естетичним ідеям у працях про китайський живопис Л. Біньйона, які сформувалися під впливом даосизму та дзен-буддизму, про те, як китайське мистецтво й філософія спонукали британських модерністів поєднати мистецтво з життям, оживити дух сучасного європейського мистецтва та мистецтвознавства, з'єднавши його зі східними філософськими концепціями.

У тому ж 2014 р. була опублікована цікава стаття Ченхуа Ван (Cheng-hua Wang) «Глобальна перспектива китайського мистецтва та візуальної культури XVIII ст.» («A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture») [250]. Статтю присвячено мистецтву та візуальній культурі династії Цін у період 1680–1795 рр. Особлива увага приділена сприйняттю європейцями китайського мистецтва цього періоду. Науковець у своїй статті шукає взаємозв'язки між глобалізацією та історією мистецтв, приділяє увагу взаємозв'язкам Китаю та Європи у XVIII ст. (шинуазрі), досліджує європейські інтерпретації мистецтва Цін.

В Единбурзі 2015 р. було видано збірник статей під редакцією доктора Енн Вероніки Вітчард (Anne Veronica Witchard) «Британський модернізм та шинуазрі» («British Modernism and Chinoiserie») [624]. Е. В. Вітчард – культурологиня та філологиня, має наукове зацікавлення британсько-китайськими зв'язками. Збірник праць британських науковців був присвячений дослідженню китайського художнього та стилістичного впливу на практики модернізму у Великій Британії на початку XX ст. Авторів найбільше цікавить інтелектуальна мода на міфічний Китай як складова британського модернізму. Е. В. Вітчард простежує, як шинуазрі XVIII ст. (що репрезентував вигаданий, міфічний Китай) відродився в лондонських авангардних колах, гуртку Блумсбері тощо. Автори дослідження наголошують, що естетична утопія шинуазрі подається як частина виклику модернізму західним цінностям. На рівні з дослідженням модернізму у

Великій Британії, автори видання дають цікавий аналіз подій, пов'язаних зі зміною сприйняття китайського мистецтва в британському суспільстві на зламі XIX–XX ст. Збірник має статтю під назвою «Роджер Фрай, китайське мистецтво та журнал Берлінгтон» («Roger Fry, Chinese Art and the Burlington Magazine»), присвячену переважно Роджеру Фраю. Стаття була написана доктором Парфектом Ральфом (Parfect Ralph) – філологом, викладачем Китайського інституту Королівського коледжу в Лондоні.

Того ж 2015 р. була опублікована монографія доктора мистецтвознавства, провідного наукового співробітника відділу Китаю Інституту сходознавства РАН Марини Неглінської «Шинуазрі в Китаї: цінський стиль у китайському мистецтві періоду трьох великих правлінь (1662–1795)» [83]. Ця робота присвячена розгляду цінського стилю періоду становлення й величі маньчжурської династії в Китаї в контексті стильового напрямку шинуазрі XVII–XVIII ст. Авторка досліджує стиль китайського ритуального, придворного та експортного мистецтва періоду трьох великих правителів маньчжурської династії Цін (1644–1911) – Кансі (1662–1722), Юнчжен (1723–1735) і Цяньлун (1736–1795). М. Неглінська зауважує, що саме за добу Цін європейці повною мірою відкрили для себе китайське мистецтво, що й відбилось у розвитку шинуазрі. Робота поділена на дві частини. Перша частина присвячена царині державного ритуалу, друга – колу проблем, пов'язаних із адаптацією європейських впливів у світському, експортному та придворному мистецтві імперії Цін.

Цікавий матеріал у контексті даного дослідження подає доктор Марко Мусілло (Marco Musillo) – мистецтвознавець, науковий співробітник Інституту мистецтвознавства у Флоренції. У 2016 р. було оприлюднено роботу Марко Мусілло «Осяяна спадщина: італійські художники при Цінському дворі, 1699–1812» («The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812») [481]. Це дослідження присвячено італійським митцям, які через єзуїтські місії наймалися в художні майстерні в Пекіні. Учений у своїй роботі розглядає професійні адаптації та модифікації

китайських традицій у творчості видатних італійських майстрів, пов'язаних з Китаєм: Джованні Герардіні (1655–1729), Джузеппе Кастільйоне (1688–1766) та Джузеппе Паньці (1734–1812). Особливу увагу автор приділив Дж. Кастільйоне (китайське ім'я – Лан Шинін), який працював в Пекіні понад 50 років, брав активну участь у придворних художніх диспутах. Дослідник детально прослідкував, як професійний рівень кожного з майстрів вплинув на його розуміння китайських образотворчих традицій та на трансформацію останніх у творчості цих митців. М. Мусілло продемонстрував, як художній обмін між Заходом та Сходом кинув виклик європейській універсальності через професійний діалог. Але твердження М. Мусілло щодо професійного діалогу та культурного обміну між Китаєм та Європою, який здійснювався через італійських живописців, на думку Лорен Арнольд (Lauren Arnold), що написала розгорнуту рецензію на це видання [154], є дещо перебільшеними. Л. Арнольд не заперечує, що єзуїти вміли імітувати китайську естетику, як і їх китайські учні майстерно імітували образотворчу мову та технічні прийоми європейського мистецтва, однак жоден з учасників цього процесу не знаходився у відповідному культурному контексті, щоб зрозуміти один одного.

Доктор Тійс Вестштейн (Thijs Weststeijn), професор Гентського університету (Нідерланди), у 2017 р. опублікував статтю «Китайський вплив: образи та ідеї Китаю в Голландську золоту добу» («The Chinese Impact: Images and Ideas of China in the Dutch Golden Age») [620]. Ця цікава публікація презентує Нідерланди як колыску європейського образу Китаю у 1602–1721 рр. Автор статті наголошує, що Китай посідав особливе місце в європейській уяві про цікаву та екзотичну країну з розвинутою економікою, культурою, політикою, але невірні стереотипи зазвичай викривляли вірний образ східної країни. Викривлене уявлення про Китай сягає доби інтенсивних контактів XVII ст., коли саме голландські торговці перетворили Нідерланди на центр європейсько-китайської торгівлі та сприяли формуванню образу Китаю в Європі. Ця новаторська публікація розкриває проблеми культурного

та економічного впливу на Голландію та Європу взагалі, на поширення китайської порцеляни в Нідерландах (зображення китайської порцеляни в картинах голландських майстрів). Також автор приділяє увагу впливу китайської філософії та проводить порівняння між Конфуцієм та Спінозою. Т. Вестштейн показує, як під впливом захоплення Китаєм реалізовувалась самооцінка молодого голландської республіки, що втілювалось через імітації китайської порцеляни, формування ідеалів релігійного терпіння та республіканізму. У контексті дослідження мистецтвознавчого дискурсу про китайське мистецтво в Європі, наймовірно важливими є наукові розвідки Т. Вестштейна, які були присвячені китайській тематиці в європейському мистецтві XVII ст. (гравюра, порцеляна). Особлива увага автором приділена Й. Ньюхофу та ілюстраціям у його виданні. Не менш важливим є й розділ, присвячений аналізу творів І. Восса. Третій розділ дослідження, присвячений сприйняттю голландського мистецтва та науки в Китаї, демонструє неоднозначне ставлення китайського суспільства до здобутків європейської цивілізації. Особливу увагу в розділі приділено вченому-єзуїту Ф. Вербісту, який продемонстрував переваги європейської науки (астрономії) над китайською. Робота завершується детальним аналізом ідей та образотворчої мови китайського мистецтва. Т. Вестштейн критикує традиційну імагологію та пов'язаний з нею підхід орієнталізму щодо осмислення китайської мистецької мови. Учений наголошує, що перші описи китайської культури були зроблені місіонерами-єзуїтами ще у XVI ст., але перші більш-менш вірогідні свідоцтва про мистецтво, філософію та історію Китаю написані саме голландськими авторами. Більш того, Т. Вестштейн вказує, що образ Китаю в Європі XVII ст. сформувався завдяки Нідерландам, а голландські стереотипи про Китай можна простежити в ужитковому мистецтві Сицилії, країн Скандинавії, Франції, Великої Британії та Російської імперії у XVIII ст., хоча, за висловом автора, ця сфера малодосліджена. Виходячи з періодизації голландсько-китайських відносин, автор вказує 1602 р. як початок нового розуміння китайської культури в Європі та пов'язує це з прибуттям до

Амстердама першої партії китайської порцеляни. Наступним етапом, який породив нові образи, що поступово кристалізувались до рівня матриці, став 1721 р., коли завдяки перевазі європейської науки, перш за все астрономії, через ученого-єзуїта Ф. Вербіста була відновлена католицька місія в Китаї. Наукові розвідки Т. Вестштейна відбулись у межах цих дат.

Аналізуючи розвиток мистецтвознавчої синології в СРСР, сучасний дослідник Дзя Сяолу (Jia Xiaolu) в статті 2018 р. [36] вказував, що до 1950-х рр. радянське мистецтвознавство спиралося на роботи європейських учених, що визначило специфіку розвідок: китайський живопис сприймався крізь призму жанрових класифікацій, прийнятих у європейському мистецтвознавстві. У результаті живопис «гори і води» виявився співвіднесеним з пейзажем, «люди і предмети» – з портретом, «квіти і птахи» – з натюрмортом, «тварини» – з аніمالістичним жанром. Твори, традиційно виконані на сувоях, у радянському мистецтвознавстві іменувалися «картинами», що суперечить як їх суті та походженню, так і мистецтвознавчим визначенням. Основна увага приділялася пейзажу («гори і води»). Жанр «квіти і птахи» після 1950-х рр. розглядався у невеликих за обсягом публікаціях. Більшість радянських публікацій, присвячених китайським виставкам, приділяли увагу опису тих зразків традиційного живопису «гохуа», які відображали дух соціалістичної держави й тенденції комуністичного суспільства, живопис «квіти і птахи» згадувався лише побіжно. Найчастіше розглядалася творчість двох китайських художників: Сюй Бейхуна і Ці Байші.

Дослідник підкреслював, що в радянському мистецтвознавстві сформувалося власне розуміння китайського традиційного живопису, тому що корпус мистецтвознавчих праць з китайського мистецтва виник на основі аматорських перекладів, виконаних самостійно мистецтвознавцями, які взяли на озброєння європейські методологію та підхід.

Крім того, серед останніх публікацій, дотичних до теми дослідження, слід вказати на роботи К. Гайл, Р. Ліна та І. Копанії. Сучасна дослідниця

Керолін Гайл (Carolyn C. Guile) [349] у 2013 р. присвятила свою роботу аналізу досліджень С. Потоцького – першого польського дослідника історії мистецтва та синолога, розглянувши його діяльність через політичні події та польський патріотичний рух кінця XVIII ст.

Канадський синолог, професор Річард Джон Лін (Richard John Lynn) у своїй публікації «Сприйняття європейського мистецтва в Китаї та китайського мистецтва в Європі з кінця XVI по XVIII століття» («The Reception of European Art in China and Chinese Art in Europe from the Late Sixteenth Through the Eighteenth Century», 2016) [436] 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 ст. Ізабелла Копанія (Izabela Korania) у своїй статті 2017 р. [396] зробила цікаву розвідку в міжкультурні взаємини між Китаєм та Європою XVIII–XIX ст. Матеріал, поданий автором публікації, має яскравий культурологічний і філософський нахил. Позиція автора заснована на тому, як дихотомія гегелівського генезису динамічного Заходу і пасивного Сходу зумовила те, як видатні європейські та американські мистецтвознавці XX ст. писали про китайське мистецтво.

У 2017 р. була оприлюднена робота професора китайської археології та історії мистецтв у Каліфорнійському університеті в Лос-Анджелесі Лотара фон Фалькенхаузена (Lothar von Falkenhausen) «Вивчення східноазійської історії мистецтва в Європі: деякі спостереження на її ранніх етапах» («The Study of East Asian Art History in Europe: Some Observations on its Early Stages») [298]. У статті розглянуто аспекти того, як історія мистецтва Східної Азії стала предметом дослідження в європейських академічних колах. Автор зосередив увагу на Німеччині (особливо на Берліні) з кінця XIX ст. до

періоду після Першої світової війни, періоді становлення німецької наукової школи, схарактеризував головних науковців цього часу та німецькі наукові інституції.

Серед останніх досліджень, які присвячені формуванню об'єктивних уявлень про китайське мистецтво та комплектації колекцій у Сполучених Штатах Америки, слід вказати на роботи таких науковців, як Ван Юй, Лара Джайстрі Неттінг та Шин Кін-Йе Ян. Ці дослідження демонструють, що останніми десятиріччями в американській науковій спільноті відбувається зацікавлення історією вітчизняної мистецтвознавчої синології та дослідження шляхів формування музейних зібрань. Так, 2007 р. в Університеті Огайо була захищена дисертація Ван Юй (Wang Yiyou) [610], присвячена експорту китайського мистецтва в США у першій половині ХХ ст. та діяльності такого китайського артдилера, як Чен-Цай Лоо (C. T. Loo, 1880–1957). Чен-Цай Лоо відігравав значну роль у формуванні поглядів американського суспільства на китайське мистецтво, створив мережу, яку можна схарактеризувати формулою: ринок – музей – академія.

Через сім років Л. Д. Неттінг (Lara Netting) оприлюднила своє дослідження, присвячене діяльності Дж. Фергюсона (2013) [483] – місіонера, радника китайського республіканського уряду та торговця китайськими раритетами в першій половині ХХ ст. Дж. Фергюсон відіграв провідну роль у формуванні музейних та університетських колекцій у Сполучених Штатах. Дослідниця зацентувала особливу увагу на шляхах формування колекцій і історії переміщення музейних предметів, подала загальну характеристику процесів формування колекцій у США.

Серед останніх публікацій, дотичних до обраної теми, на особливу увагу заслуговує дисертація 2016 р. Шин Кін-Йе Ян (Shin Kin-Yee Ian) [523], яка значно доповнює попередніх дослідників та подає узагальнену картину формування уявлень про китайське мистецтво в США. Дисертація має яскраво виражений історико-культурологічний ракурс, коли події історії синології в США подаються з оглядом на транскультурний діалог між

Сходом та Заходом. На особливу увагу заслуговує періодизація подій, яка збігається з назвами розділів у дисертації.

У 2019 р. була видана колективна монографія, присвячена впливу шинуазрі на європейське мистецтво наступних століть. Це робота «Поза межами шинуазрі: художній обмін між Китаєм та Заходом за часів пізньої династії Цін (1796–1911)» («Beyond Chinoiserie: Artistic Exchange between China and the West during the Late Qing Dynasty (1796–1911)») [176], яка вийшла за редакцією Петра тен-Десшате Чу (Petra ten-Doesschate Chu) та Дженіфер Мілам (Jennifer Milam). Монографія поділена на десять розділів, у яких розглянуто різні точки зору на культурні та мистецькі взаємозв'язки між Західним світом та Китаєм з кінця XVIII до початку XX ст. Автори вказують, що, на відміну від шинуазрі XVIII ст., практично не були досліджені версії цього стильового напрямку в XIX та на початку XX ст. Слабке зацікавлення художніми взаємозв'язками між Китаєм та Заходом у цей час автори монографії пояснюють тим, що цей культурний взаємообмін відбувався переважно в малих формах мистецтва. У монографії простежено розвиток китаєзнавства в Європі XIX ст., серед європейських синологів XIX ст. особлива увага приділена Етьєну Делеклюзу та його поглядам на китайське мистецтво.

У 2020 р. була оприлюднена стаття професорки кафедри історії мистецтва та археології Лілльського університету (Франція) Чанг Мін Пен (Chang Ming Peng) «Науковий дискурс про китайський живопис на Заході на початку XX ст.: умови та виклики радикальних змін, попередники глобальної історії?» («Le Discours Savant sur la Peinture Chinoise en Occident au Tournant du xxe siècle: Termes et Enjeux d'un Changement Radical, une Histoire Globale avant la Lettre?») [236]. У цій статті проаналізовано зміни у сприйнятті китайського живопису в Європі та США на початку XX ст. Авторка вказує, що науковий дискурс європейських та американських мистецтвознавців, який розгорнувся на початку XX ст. навколо китайського живопису, є малодослідженим, але саме в цей час зміни сприйняття китайського

живопису в позитивний бік відбувались найбільш стрімко та інтенсивно. Новий науковий дискурс про китайський живопис розгорнувся на зламі XIX–XX ст. й показав обґрунтованість іншої системи пластичних референцій та їх внутрішню узгодженість, привів до релятивізації критеріїв естетичної оцінки, які були пов'язані з розширенням західної наукової думки щодо неєвропейських культур та сумнівом щодо відповідності класичної моделі мистецтва сучасним викликам. Своєю чергою, це привело до переоцінки західних мистецьких досягнень, які не підпадають під класичні критерії. Ці дебати вплинули на дослідження в галузі історії мистецтва в перші десятиліття XX ст. – порівняння творів італійського проторенесансу з живописом китайських художників. Чанг Мін Пен вказує, що ці важливі зміни цікаво виділяти, тому що вони відбувались в історичному контексті, який на кілька десятиліть передував рухам деколонізації.

Серед останніх публікацій, дотичних до теми дисертації, слід вказати статтю французького науковця – доктора Стефана Кастелуччо (Stéphane Castelluccio) «Постать китайця в європейському мистецтві» («The Figure of the Chinese in European Art», 2020) [235], яка присвячена історії зацікавлення китайським мистецтвом від часів перших єзуїтських місій до часу розквіту стильового напрямку шинуазрі. С. Кастелуччо, який є визнаним фахівцем з історії королівських резиденцій, їх внутрішнього вбрання, меблів, королівських мистецьких збірок, антикварного та мистецького ринку Франції XVII–XVIII ст., зосередив увагу на вплив мотивів китайського живопису та декоративного мистецтва на формування мистецького обличчя художнього вбрання інтер'єрів французьких палаців. Важливою частиною дослідження С. Кастелуччо є аналіз візуального китайського та псевдокитайського матеріалу, через який відбувалось пізнання далекосхідної культури в Європі. Це ілюстрації до описів Китаю Й. Ньюхофа, А. Кірхера, а також розписи китайської кераміки та лакова мініатюра. Автор вказує, що зазвичай для європейських мандрівників та місіонерів XVII–XVIII ст. кордони далекосхідних культурних ареалів були незрозумілими, тому часто увесь

Далекий Схід позначали як «Індію» або «Схід», або «Китай». Цим можна пояснити проникнення в шинуазрі не завжди саме китайських мотивів.

Серед останніх досліджень українських мистецтвознавців, що демонструють цікаві методологічні засади історіографічних досліджень у мистецтвознавстві, слід указати на роботи Михайла Селівачова та Наталії Мархайчук. Серед численних публікацій М. Селівачова [99–102], які присвячені переважно українському декоративному та сакральному мистецтву, містяться публікації, що блискуче демонструють методологію досліджень історіографічного характеру. Методологічний підхід до історіографічних досліджень М. Селівачова був застосований під час роботи над дисертацією.

Публікації Н. Мархайчук, написані у співавторстві з Яо Нін [76; 143; 144; 449], подають цінний матеріал про дослідження українського мистецтва мистецтвознавцями Китаю, тобто демонструють особливості та етапи мистецтвознавчого дискурсу китайських науковців про образотворче мистецтво України. Наукові проблеми, що їх підняли Н. Мархайчук і Яо Нін, співзвучні з проблемами, які висвітлені в даній дисертації, та демонструють погляд на мистецтво Східної Європи з Далекого Сходу.

1.2 Джерельна база та методи дослідження

Дослідження наукового дискурсу щодо традиційного живопису Китаю в європейському й американському мистецтвознавстві побудовано на текстуальних і візуальних джерелах. Більшість літературних джерел, використаних під час дослідження, не були переведені на українську, китайську чи на російську мови, тому під час написання дисертації були зроблені власні переклади текстів.

Текстуальні джерела, які використані у дисертації, можна поділити на декілька груп. Перша група охоплює автентичні тексти XVI–XVIII ст. та складається з описів Китаю, зроблених європейським католицьким

духовенством (переважно єзуїтами-місіонерами), мандрівниками, торговцями, художниками. Частина авторів цих текстів жодного разу не відвідувала Китай, але, ґрунтуючись на описах очевидців або аналізуючи китайські артефакти, які були привезені до Європи, залишила важливі свідчення та оцінки образотворчого мистецтва Китаю, які були характерні для того часу. Це твори іспанського єпископа Хуана Гонсалеса Мендоси (1585) [459], фламандського єзуїта Ніколаса Тріго (1617, 1639) [590; 591], португальського єзуїта Альваро де Семеду (1655) [520], голландського мандрівника Йохана Ньюхофа (1665) [484], німецького єзуїта, вченого та окультиста Атанасія Кірхера (1667) [394], німецького художника та історика мистецтва Йоахима фон Зандрарта (1675) [516], французького єзуїта, геральдиста Клода-Франсуа Менестріє (1681) [460], голландського вченого Ісаака Восса (1685) [604], французького єзуїта Луї ле Конта (1696) [411; 412], італійського художника Джованні Герардіні (1700) [328], французького єзуїта Жана-Батіста Дю Хальде (1735) [288], французького філософа-просвітника Франсуа Вольтера (1756) [603], французького священника та літературного критика Жозефа де Ла Порта (1767) [402], голландського філософа Корнеліуса де Пау (1773) [491], французького сиолога Жозефа-Анн-Марі де Мойріяка де Майя (1785) [471], французького натураліста П'єра Соннера (1782) [549], французького священника Жана-Батіста Габрієля Олександра Грозі (1785) [343].

Другу групу джерел становлять описові та аналітичні роботи науковців і колекціонерів XIX ст. У цей період у Європі та згодом у Сполучених Штатах Америки широкого розповсюдження набуло колекціонування китайських раритетів і творів мистецтва. На відміну від розвідок попередньої групи, в цих роботах містяться важливі для даного дослідження текстові матеріали, що відображають судження про китайське мистецтво перших фахівців-синологів, мистецтвознавців і колекціонерів, які у своїх наукових розвідках спирались на значний (хоча й не завжди якісний) візуальний

матеріал, демонстрували актуальні для свого часу оцінки китайського живопису. Це роботи фахівців першої половини ХІХ ст.: британського аристократа, вченого та мандрівника Джона Барроу [170], французького вченого Кретьєна-Луї-Жозефа де Гіня [348], польського політика, колекціонера та публіциста Станіслава Костки Потоцького [498], французького письменника Жана-Франсуа де Лагарпа [401], французького художника і критика Етьєна-Жана Делеклюза [284], американського колекціонера Натана Данна [289], американського куратора Вільяма Ленгдона [407] тощо. Роботи фахівців другої половини ХІХ ст.: французького синолога бельгійського походження Іполита де Шаванна де Ла Жірадье [400], французького колекціонера Фелікса-Себастьяна Феє де Конша [267], французького мистецтвознавця Моріса Палеолога [488], британського колекціонера та мистецтвознавця, доктора Вільяма Андерсона [147; 148], німецько-американського синолога, одного із засновників синології США Фрідріха Гірта [361–365], американських учених та колекціонерів Ернеста Феноллози [303–307] та Чарльза Фріра [321], французького мистецтвознавця Гастона Міджона [465; 466].

Третя група літературних джерел складається з робіт європейських та американських мистецтвознавців, синологів, фахівців із суміжних до мистецтвознавства наук, а також азійських фахівців, твори яких вплинули на західну наукову думку першої половини – середини ХХ ст. Саме тоді мистецтвознавча синологія, завдяки розвинутому антикварному ринку та археологічним експедиціям, формується як окрема наукова дисципліна. У цей період відбувалося найбільш активне наповнення музейних і приватних збірок китайськими артефактами, що стимулювало розвиток гострого мистецтвознавчого дискурсу. Це роботи професора Колеж де Франс Едуарда Шаванна [238–242], французьких мистецтвознавців і синологів А. Мейбона [453], М. де Трессана [589], Рафаеля Петруччі [493–497], французького поета, мандрівника-етнографа та археолога В. Сегалена [519],

британського мистецтвознавця Лоуренса Біньюна [179–188], японського вченого Окакури Какузо [392], британського синолога Стівена В. Бушелла [202–206], французького мистецтвознавця Жана-Анрі де Тізака [583–585], британського синолога Герберта Джайлза [329–332], британського дослідника китайського мистецтва та археології Вальтера Персеваля Йеттса [632], німецького етнографа Ернста Гроссе [344; 345], німецького синолога та антрополога Бертольда Лауфера [408; 409], німецького мистецтвознавця та етнографа Отто Кюммеля [397], німецьких синологів Курта Глейзера [335] та Отто Фішера [313], американської дослідниці Агнес Мейер [461; 462], американського мистецтвознавця Джона Фергюсона [308–311], британських мистецтвознавців Р. Фрая [322; 323], Р. Гобсона [366; 367], американського мистецтвознавця Бенджаміна Марча [445–448], британського мистецтвознавця Лі Ештона [155; 156], бельгійського синолога Гісберта Комбаза [266], британського мистецтвознавця Вільяма Кона [262–264], мистецтвознавців Соума Дженінса [383] та Безіла Грея [342], Людвіга Баххофера [158–160], Макса Лоера [430–434], Джорджа Роулі [513], Олександра Сопера [550–556], Освальда Сірена [538–547], Шермана Лі [416–418], Джона Поупа [619], Арчибальда Гібсона Венлі [618; 619], Гюго Мюнстерберга [474–476], Вікторії Контаг [268–271], Ернста Діца [286], Беджаміна Роулєнда [512], Алана Пріста [501], Вільяма Акера [145], Лоуренса Сікмана [526; 527], Пітера С. Суона [573–575], Вільяма Віллетса [622], Сідні Ховарда Хансфорда [355], Гаррі А. Вандерстаппена [596; 597], Роджера Гоппера [336–339], Ашвіна Ліппе [425], Маріо Продана [503–505].

Четверту групу текстових джерел складають роботи авторів китайських класичних трактатів з теорії образотворчої системи та технології живопису. Це роботи У Чан-Ши [112], Су Ши [107], Се Хе [97; 98; 103], Го Сі [29; 30], Го Жо-сюя [28], Ван Вєя [8; 9; 10; 85; 198], Дун Цічана [40], Хань Фей-цзі [116], Хуан Бінь-хуна [122], Хуана Юе [123], Цзін Хао [59; 126; 127], Цзун Біна [128], Ці Байші [129], Ши Тао [42; 136; 137], Шень Гуа [141], Чжан Янь-

юаня [133].

Окрему групу складають візуальні джерела, які також поділяються на окремі групи.

Першу групу візуальних джерел становлять ілюстрації до європейських видань XIV–XIX ст., окремі картини та гравюри європейських художників, які присвячені китайській тематиці. У цих ілюстраціях відображено західне бачення культури та візуальної мови образотворчого мистецтва Китаю очима європейських майстрів. Це ілюстрації до книг М. Поло [237], Н. Тріго [590], А. де Семеду [520], Й. фон Зандрарта [516], Л. ле Конта [411; 412], Ж.-Б. Дю Хальде [288], П. Соннера [549], Й. Ньюхофа [484], А. Кірхера [394], Дж. Барроу [170], Ж. де Гіня [348], а також гравюри Ж.-Д. Аттіре та картини Джорджа Чіннері.

Друга група візуальних джерел складається з голландських натюрмортів, де зображені китайські предмети декоративного мистецтва. Це картини зі збірки Харківського художнього музею, Державного музею Амстердама (Нідерланди), Клівлендського музею мистецтв (США), Музею мистецтв Індіанаполіса (США), Музею Тіссен-Борнеміса (Мадрид, Іспанія).

Третю групу візуальних джерел становлять живопис і графіка європейських художників, що працювали в межах стильового напрямку шинуазрі. Ці роботи таких майстрів, як Антуан Ватто, Франсуа Буше, Жан-Батіст Пільман, Жан-Оноре Фрагонар зберігаються в музеях та приватних збірках: Новому палаці (Потсдам, Німеччина), зібранні Кеє (Париж, Франція), Музеї Прадо (Мадрид, Іспанія), Луврі (Париж, Франція), Палаці Шарлоттенбург (Берлін, Німеччина), Музеї мистецтв та археології (Безансон, Франція), Музеї Тіссен-Борнеміса (Мадрид, Іспанія), Музеї Бойманса – ван Бенінгена (Роттердам, Нідерланди), Колекції Фрік (Нью-Йорк, США), Національній галереї мистецтв (Вашингтон, США).

Четверту групу складають пам'ятки китайського живопису зі збірок Британського музею (Лондон, Велика Британія), Музею мистецтв Берклі та

Тихоокеанського кіноархіву (США), Палацового музею (Пекін, КНР), Художнього музею Тяньцзіня (КНР), Музею Пібоді в Ессексі (Салем, США), Гонконзького музею мистецтв (КНР), музею Єльського університету (США).

Для досягнення поставлених у дисертації цілей, були застосовані загальнотеоретичні методи дослідження (теоретичні та емпіричні). Так, методи історико-культурної реконструкції, систематизації та типологізації дозволили скласти цілісну картину історії наукового дискурсу європейських та американських мистецтвознавців про роль, вплив і значення традиційного китайського живопису в контексті історії світового мистецтва, виділити найбільш характерні явища, осмислити їх соціокультурну детермінованість.

У роботі з літературними джерелами застосовувались методи текстологічного аналізу та верифікації, а також загальнонаукові методи систематизації, класифікації та узагальнення отриманих даних, логічні методи дедукції та індукції. Історіографічний аналіз наукових праць, дотичних до теми дослідження, надав можливість проаналізувати ступінь дослідженості теми та окреслити етапи розвитку наукової думки з приводу обраної теми.

Історико-порівняльний аналіз був використаний для визначення історичного контексту та контексту наукового середовища, в якому отримала розвиток та чи інша наукова думка на різних етапах історичного розвитку мистецтвознавчої синології Західного світу.

З емпіричних методів наукового дослідження автором були застосовані методи вивчення та узагальнення. Ретроспективний аналіз дозволив розглянути розвиток американської та європейської наукової думки щодо китайського живопису на різних історичних етапах.

Комплексне дослідження історії наукового дискурсу західних науковців про китайський живопис вимагало застосування ряду теоретичних методів дослідження, до яких належать: аналіз, синтез, порівняння, конкретизація, аналогія, абстрагування та узагальнення.

Крім того, в дисертації використані дослідження європейських, американських і китайських науковців з образотворчого мистецтва Китаю: В. Белозерової [2–6], Н. Виноградової [16–20], Є. Завадської [42–44], М. Кравцової [59–62], М. Логвина [71], В. Малявина [74; 75], Г. Недошивіна [84], Н. Ніколаєвої [86], В. Осенмук [87–88], Т. Пострелової [91; 92], К. Самосюк [95; 96], С. Соколова [104–106], В. Сичова [111], Є. Штейнера [138–140], Н. Яковлевої [142], В. Акера [145], Л. Ештона [155; 156], Л. Баххофера [158–160], Г. Бала [163], Р. Барнхарта [167–169], Л. Біньюна [179–188], Г. Брінкера [193], Ж. Бухо [195; 196], С. Буш [198–201], С. Бушелла [202–206], М. Буссаглі [207; 208], Д. Кехілла [210–229], Д. Картер [232; 233], Е. Шаванна [238–242], Ф. Чена [249], Чіан Йі [251], К. Клунаса [257–261], В. Кона [262–264], Г. Комбаза [266], В. Контаг [268–271], А. Кордье [272–276], Е. Діца [286], С. Єлисеєффа [292], Дж. Елкінса [293; 294], Фен Лі [301], Лю Фенвеня [302], Е. Феноллози [303–307], Дж. Фергюсона [308–311], О. Фішер [131], Вень Фонга [316–320], Р. Фрая [322; 323], В. Гейтса [325], Г. Джайлза [329–332], К. Глейзера [335], Р. Геппера [336–339], Р. Груссе [346; 347], Р. Гуліка [350], Го Сяогуаня [352], Л. Гаек [353], Хан Яня [354], Ф. Гірта [361–365], Р. Гобсона [366; 367], Джекобсон-Леонг [378; 379], С. Дженінса [383], Цзін Сяоміна [387], А. Кізер [393], О. Кюммеля [397], Т. С. Лай [404], Б. Лауфера [408; 409], Л. Леддерозе [413–415], Ш. Лі [416–418], Лі Юпіня [421], А. Ліппе [425], М. Лоера [430–434], Маї Маї Цзе [439; 440], Б. Марча [445–448], Г. Максвелла [450–452], А. Мейбона [453], Ш. Маккоусланда [455–457], А. Мейер [461; 462], Г. Міджона [465; 466], П. Міклоша [467], Г. Мюнстерберга [474–476], М. Палеолога [488], П. Пелліо [492], Р. Петруччі [493–497], А. Пріста [501], М. Продана [503–505], Б. Роуленда [512], Б. Роулі [513], О. Шнейда [517], В. Сегалена [519], Шен Тянь Е [521; 522], Л. Сікмана [526; 527], Дж. Сільбергелда [528–532], А. Сілкока [533; 534], А. де Сільви [535–537], О. Сірена [538–547], О. Сопера [550–556], В. Шпайзера [557; 558], М. Саллівана [563–570], П. Свонна [573–575], Жан-Анрі де Тізака [583–585],

М. де Трессана [589], Г. Вандерстаппена [596; 597], Н. Вандієр-Ніколаса [598–601], А. Вейлі [607–609], В. Ватсона [613–615], В. Велса [617], А. Венлі [618; 619], В. Віллеттса [622], М. Вільямса [623], У Хунг [625; 626], Зайсінь Хонга [635; 636], Чжень Учана [637].

Висновки до розділу 1

Аналіз літературних джерел виявив достатньо міцну наукову базу дослідження взаємовпливів європейсько-китайських культурних і мистецьких зв'язків, але питання наукового дискурсу західних науковців про традиційний живопис Китаю були розглянуті лише фрагментарно.

Було встановлено, що перший, хто звернувся до вивчення історії наукового дискурсу західних учених щодо традиційного живопису Китаю, став Г. Джайлз, який на початку ХХ ст. проаналізував твори європейських дослідників та їх підходи до вивчення традиційного живопису Китаю, порівняв їх із перекладами китайських трактатів. Г. Джайлз дійшов висновку, що невірне сприйняття китайського живопису на Заході стало наслідком поганих перекладів китайських текстів на європейські мови.

Наступний етап досліджень, дотичних до обраної теми дисертації, розпочався в 1960–ті рр. та продовжується до сьогодення. Найбільш дослідженою проблемою, яка знайшла втілення в роботах європейських та американських науковців, стали розвідки, які присвячені стильовому напрямку шинуазрі (Г. Гонур, О. Імпі, М. Жаррі, Д. Джекобсон, Ан-Ні Чанг, М. Неглінська, С. Кастелуччо) та його продовженню у наступних століттях (Е. В. Вітчард, Петра тен-Десшате Чу, Дж. Мілам). Ці роботи порушують низку питань у контексті позитивного сприйняття китайського мистецтва в Європі XVIII – початку ХХ ст., але зазвичай залишають інші точки зору за межами дослідження.

Окрему групу публікацій становлять дослідження культурологічного та історичного характеру, які присвячені відкриттю й культурному діалогу між Китаєм та Заходом у XVI–XVIII ст., цивілізаційному зіткненню Китаю та

Західного світу на зламі XIX–XX ст., дослідження антикварного ринку східного мистецтва в Європі та США. Ці дослідження дають багатий загальний матеріал щодо сприйняття Китаю, його історії, культури, традицій у західному суспільстві та зміни цього сприйняття під впливом виставкової, колекціонерської та просвітницької діяльності на Заході (Р. Макклеллан, К. Л. Кроссман, Д. Е. Манджелло, О. Фішман, Д. Дубровська).

Серед суто мистецтвознавчих досліджень цікавий матеріал, дотичний до теми дисертації, подає М. Салліван, Дж. Сільбергелд, М. Торма, Дж. Елкінс, М. Хуанг, Ченхуа Ван, М. Мусилло, Т. Вестштейн, Дзя Сяолу, К. Гайл, Р. Лін, І. Копанія, Л. фон Фалькенхаузен, Ван Юй, Л. Д. Неттінг, Шин Кін-Йе Ян, Чанг Мін Пен, які у своїх публікаціях про образотворче мистецтво Китаю та Японії торкаються окремих питань наукового дискурсу та сприйняття китайського живопису Західним світом.

Виходячи з наукових робіт вищезгаданих авторів найбільш дослідженим періодом історії мистецтвознавчої синології є період другої половини XX – початку XXI ст. На відміну від нього, період XIX – першої половини XX ст. є найбільш малодослідженим (Чанг Мін Пен), хоча саме в цей період відбувались найбільш динамічні події, які в результаті змінили погляди на живопис Китаю з боку європейської та американської наукової спільноти. У дослідженні найбільш суперечного періоду XVI–XIX ст. є власна дослідницька історія, але дослідження проводились переважно не в мистецтвознавчому руслі та були присвячені зазвичай окремим персоналіям.

Результати аналізу публікацій дали підставу стверджувати, що цільна картина розвитку наукового дискурсу західних учених щодо традиційного живопису Китаю досі не побудована, а окремі положення вимагають уточнення.

РОЗДІЛ 2

ВІДКРИТТЯ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПISУ ЄВРОПЕЙЦЯМИ В XIII – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ

2.1 Китайський живопис в описах місіонерів, мандрівників, торговців та художників

Виникнення образотворчого мистецтва Китаю сягає епохи неоліту й налічує близько шести тисячі років. Про це свідчать результати археологічних розкопок біля міста Сіань, знайдені художні предмети із зображенням людини, рослин і тварин, які були виконані й за допомогою мінеральних фарб. Найбільш ранні живописні твори на папері та шовку налічують понад двох тисяч років [130, с. 22]. Найдавніша китайська картина, яка належала останнім рокам епохи Чжоу (період Чжаньго (Період Воюючих царств, 476–221 рр. до н. е.)), написана на шовку і є зображенням жінки з драконом та феніксом (фазаном?) (іл. 1) [41, с. 249] (знайдена під час розкопок 1949 р. в південно-східному передмісті Чанша, провінція Хунань, гробниця Чу, зберігається в Музеї провінції Хунань). Картина цікава тим, що містить найдавніше зображення людини в китайському мистецтві [16, с. 440] і свідчить про те, що до цього часу живопис у Китаї вже виокремився в самостійний вид образотворчого мистецтва [18, с. 23]. Його високий художній рівень вказує на те, що живопис у Китаї існував і в більш ранні періоди, але, судячи із загального характеру мистецтва раннього Чжоу, був, імовірно, набагато умовнішим та абстрактним [16, с. 440]. До розкопок у Чанша найдавнішою китайською картиною вважався сувій із живописом на шовку, який зберігається у Британському музеї в Лондоні. Автентичність

сувою й досі викликає суперечки науковців, проте картина, вірогідно, або належала пензлю Гу Кайчжи, або була пізньою копією з його роботи. На сувої зображені придворні дами, які одержують настанови щодо правил поведінки при імператорському дворі (іл. 2) [41, с. 251].

Попри стародавність традицій китайського мистецтва, перші відомості про китайський живопис у Європі припадають на другу половину XIII ст., коли італійські торговці, мандрівники й місіонери першими з європейців познайомилися з китайським живописом. З цього часу в Європу почали надходити відносно правдиві відомості про Китай та китайське мистецтво. Ставлення європейців до китайського живопису в XIII ст. можна схарактеризувати як байдуже [115, с. 451]. Як зазначала О. Л. Фішман, історія торговельних відносин Західної Європи з Китаєм – це насамперед історія взаємного непорозуміння двох різних культурних традицій [115, с. 522].

Перші автори, які оприлюднили свої враження про мистецтво Китаю, не були, власне, пов'язані з образотворчим мистецтвом. Піонерами в дослідженні китайської культури стали венеціанські купці Поло, молодший із яких Марко (Marco Polo, 1254–1324) склав знамениту напівфантастичну книгу «Подорож Марко Поло» («The Travels of Marco Polo») (іл. 3–19) [479]. Книга М. Поло містила часто неправдиві відомості та передавала китайські назви у формі, ідентичній або близькій за звучанням до перської мови [64, с. 198]. М. Поло не згадував пейзажний живопис Китаю, проте був вражений настінними розписами, що представляли «драконів і птахів і вершників і різні породи звірів і сцени битви» [570, с. 41], «портрети всіх царів, які правили цією провінцією в колишні часи» [570, с. 41], китайською архітектурою й ремеслами, які через три століття вплинули на європейське мистецтво [570, с. 89]. Робота М. Поло залишається й донині цінним документом епохи й цікавим джерелом з географії, культури та історії Китаю XIII ст. Її можна умовно вважати праначалом європейської синології

[64, с. 198]. Однак слід звернути увагу, що в китайських джерелах немає згадок про подорожі М. Поло [611, с. 85].

Інший відгук про китайських художників і китайське мистецтво залишив арабський мандрівник і торговець Ібн Батута (Марокко, Танжер, d'Ibn Battûta, 1304–1377) у своїх нотатках «Подорож» («Voyages») [172], написаних під враженням від відвідування Китаю в 1346 р. Ібн Батута зазначав, що народ Китаю «володіє найбільшою майстерністю і смаком у мистецтві. (...) Що стосується живопису, то ніяка нація, християнин або хтось інший не може конкурувати з китайцями: у них є незвичайний талант...» [172, с. 261–262]. Ібн Батута вказував, що китайські художники з неймовірною схожістю й точністю в деталях передачі костюма зображували всіх іноземців, які приїжджали до Китаю. У Пекіні існував ринок живописців, де майстри працювали та продавали свої роботи [172, с. 262–263]. Однак, як і у випадку з М. Поло, факт відвідування Китаю Ібн Батутою береться під сумнів, тому що надані ним відомості не вирізнялися точністю.

Першими дослідниками китайського мистецтва стали французькі місіонери – монахи-єзуїти (друга половина XVI ст.) [240, с. 3]. Британський синолог М. Салліван справедливо зауважував щодо організації в Китаї єзуїтських місій, про китайське мистецтво в Європі не було нічого відомо [570, с. 40]. Найбільш послідовна і продуктивна взаємодія між Китаєм і Європою стимулювалася членами Ордену Ісуса (заснований у 1534 р.). Історія китайської місії єзуїтів стала частиною історії відносин між Китаєм та Європою, і саме французькі єзуїти зіграли вирішальну роль у поширенні відносно точної інформації про Китай у Європі, хоча місіонери надавали переважно негативні оцінки китайському мистецтву. За допомогою м'якої, але наполегливої проповіді католицизму, пропаганди західних наук, культури та мистецтва єзуїти повільно, але неухильно прокладали собі шлях у різні сфери китайського суспільства [178, с. 223]. Між XVI та XVIII ст. єзуїти створили розвинену мережу, яка охоплювала різні континенти, являла

собою важливий канал інтелектуальної передачі між Китаєм та іншими частинами світу. Твори єзуїтів про Китай стали першим культурним «мостом», а члени ордену зробили важливий внесок у розвиток транскультурного підходу в інтелектуальній історії релігії, науки, літератури, мистецтва, політики та етики в Китаї.

У XVII ст. зусиллями єзуїтів була створена міцна база для подальшого розвитку французької синології. Підготовлені ними словники й переклади стали головним джерелом інформації про Китай і посібниками для його вивчення. У другій половині XVII ст. французькі єзуїти мали найповніші в Європі для свого часу знання про Китай, хоча найчастіше їхні роботи мали компілятивний характер [64, с. 163]. У період 1500–1800 рр. Китай розглядався як світова держава й найбільша нація у світі, яка мала динамічну культуру [473, с. 2]. Треба зазначити, що ранні європейські оцінки образотворчого мистецтва Китаю характеризувалися тим, що китайський живопис не сприймався як форма образотворчого мистецтва, а лише як підгрупа людської діяльності [396, с. 96].

Першим місіонером Ордену Ісуса в Китаї (з 1579 р.) був італієць за походженням, єзуїт Мікеле Руджері (Michele Ruggieri, 1543–1607), автор першої християнської книги китайською мовою й першопроходець у вивченні китайської мови. Починаючи з 1563 р. єзуїти та інші католицькі місіонери вели свою діяльність у китайському портовому містечку Макао, яке перебувало під португальським управлінням. Однак успіхи місіонерів тут були незначні, бо замість вивчити китайську мову і «вжитися» в китайську культуру, члени ордену хотіли, щоб китайці навчилися говорити й жити по-португальському. М. Руджері жив у Китаї впродовж дев'яти років і зробив революцію у тодішньому погляді на світ, відкривши Європі величезну територію китайської імперії, першим зробивши її опис. М. Руджері швидко вивчив китайську мову, створив першу школу для навчання китайців – Дім Св. Мартіна (St. Martin House). Разом з італійським священником-єзуїтом

Маттео Річчі (Matteo Ricci, 1552–1610) (прибув у 1582 р.) (іл. 20–22) М. Руджері створив португальсько-китайський словник. Однак саме М. Річчі перший почав культурний діалог між Китаєм і Європою, познайомив китайських майстрів із європейським мистецтвом [408, с. 105]. Загалом ставлення М. Річчі до китайського мистецтва було негативним. Він вважав, що мистецтво Китаю відстало через брак або відсутність спілкування з іншими народами, які могли би прийти йому на допомогу. На думку вченого-єзуїта, китайські художники не володіли майстерністю передачі перспективи, а скульпторам не вистачало майстерності європейців. М. Річчі критикував китайських художників за неволодіння технікою олійного живопису, відсутність у картинах світлотіньового моделювання форми, сприймав китайський живопис як зображення, що «позбавлене життя» [492, с. 6, 14; 413, с. 228; 153, с. 3; 511, с. 310–311] («зображення нагадують швидше мертвих, аніж живих») [590, с. 17; 115, с. 451].

До кінця XVI ст. європейцями було вже накопичено достатньо відомостей про китайське мистецтво, аби мати змогу його аналізувати. Іспанський єпископ Хуан Гонсалес Мендоса (Juan González de Mendoza, 1545–1618), який ніколи не був у Китаї, писав (1585) [459], що китайці добре зображують листя, птахів і сцени полювання [174, с. 26–27]. Безпосередньо про живопис Х. Мендоса не писав, але описував скульптуру, зокрема розп'яття зі слонової кістки архієпископа Гоа (ймовірно, цейлонського походження). Викликає природний сумнів, що європейці XVI ст. могли відрізнити предмети, виготовлені в різних країнах Азії. Х. Мендоса об'єднав усі предмети східного походження в одну категорію. Щодо хреста архієпископа, Х. Мендоса залишив наступний опис: «...Він настільки пропорційний і так майстерно зроблений, борода й обличчя настільки близькі до природного, що ніхто не зможе зробити те ж саме в Європі» [436, с. 451]. Це твердження надзвичайно цікаве, оскільки, якщо неєвропейське мистецтво взагалі вважалось мистецтвом, воно оцінювалося відповідно до сучасних

європейських канонів смаку. М. Річчі, який загалом симпатизував китайській культурі, висловлював абсолютно протилежну точку зору: «Китайці широко використовують картини (...) але при їх виготовленні, особливо при виготовленні скульптурних і литих зображень, вони не всі придбали навички європейців. Вони нічого не знають ні про мистецтво живопису олійними фарбами, ні про застосування перспективи у своїх картинах, у результаті чого їхнім творам не вистачає життєвої сили... Я дотримуюсь думки, що китайці мають геніальну особливість уподібнення того, що приходить ззовні, до того, чим володіють, щойно вони усвідомлюють чудову якість закордонного продукту» [570, с. 48]

Упереджене ставлення європейців до китайського живопису, оцінювання китайського мистецтва з позицій європейських стандартів мистецтва породило з боку європейців презирливе ставлення до мистецтва Китаю, що тривало впродовж наступних двох століть [413, с. 228].

У XVII ст. була опублікована серія видань про Китай, переважно компілятивного характеру. Французькі автори XVII ст. надавали високі оцінки Китаю та його мешканцям, визнавали, що китайська імперія була найкрасивішою й найбільш успішною у світі, захоплювалися її великим простором, давниною його народу, мудрістю законів, надзвичайною майстерністю китайських ремісників. Було визнано, що китайці «винахідливі й тонкі» в мистецтві декоративного оздоблення, що вони виготовляють чудову кераміку, що ніхто не може зрівнятися з ними в роботі з лаком і у зображенні квітів, що вони дуже добре знали, як красиво фарбувати предмети [174, с. 176]. Тобто китайські майстри сприймалися європейськими авторами як майстри переважно декоративно-ужиткового мистецтва.

На самому початку XVII ст. голландці разом із британською Ост-Індською компанією створили свою торговельну систему. Уже в 1630 р. на голландських картинах з'являвся синьо-білий китайський фарфор [570, с. 91].

У 1610 р. з місією до Китаю прибув фламандський єзуїт Ніколас Тріго (Nicolas Trigault, 1577–1628) (іл. 23–24). За два роки по тому М. Річчі доручив Н. Тріго повернутися до Європи, щоб розповісти про Китай та зібрати кошти для продовження місії, залучити нових місіонерів, придбати книги. Великим досягненням Н. Тріго стала публікація уривків із щоденників М. Річчі «Про християнську експедицію до Китаю» (видана в Аугсбурзі 1615 р.) (іл. 25) [590]. Ця публікація мала найбільший вплив на знання європейців про Китай для свого часу та незабаром з'явилася в перекладах французькою, німецькою, іспанською, італійською мовами [39, с. 107]. У IV розділі книги, присвяченому китайському мистецтву, було трошки уваги приділено й живопису. М. Річчі (у виданні Н. Тріго) підкреслював, що китайці віддані живопису, який має велике поширення, але порівняти китайський живопис із європейським неможливо, оскільки китайські художники хоча й геніальні, але одночасно грубі. Таке оцінювання базувалося не стільки на естетичному, скільки на релігійному сприйнятті мистецтва. Автора бентежили зображення китайських богів на стінах та склепіннях храмів. Якісне оцінювання китайського мистецтва здійснювалося через призму європейських уявлень про живопис [590, с. 17; 115, с. 451].

Негативна оцінка китайського живопису М. Річчі, яку оприлюднив Н. Тріго, стала загальновідомою та за відсутністю альтернативного свідчення довгий час не викликала суперечок у Європі.

Аналогічні думки про китайський живопис висловлював португальський єзуїт Альваро де Семеду (Álvaro de Semedo, 1585(6?)–1658) (іл. 26) у своїй книзі «Історія великої і відомої монархії Китаю» («The History of That Great and Renowned Monarchy of China», 1641) [520] (іл. 27). А. де Семеду перераховував наступні недоліки, які, на його думку, були притаманні китайському мистецтву: незнання олійного живопису, відсутність світлотіні в моделюванні форми, фігури людей намальовані без усякої грації. До переваг китайського живопису автор відносив: вміння

красиво, як у житті, зображати дерева, квіти й птахів. Хоча А. де Семеду зазначав, що китайські майстри, які навчилися від європейських художників писати олійними фарбами, роблять «ідеальні картини» [520, с. 56; 566, с. 310–311; 174, с. 177; 511, с. 310–311].

Згодом до вербальних форм передачі інформації про мистецтво Китаю почали додаватися візуальні, що стало новим етапом в осмисленні й популяризації китайського мистецтва в Європі. Першим європейцем, який опублікував гравюри, що були створені на основі китайського образотворчого матеріалу, став голландський мандрівник Йохан Ньюхоф (Johannes Nieuhoff, 1618–1672) (іл. 28). Й. Ньюхоф супроводжував голландське посольство в Пекіні 1656 р., а після повернення в Європу, в Амстердамі, 1665 р. опублікував книгу [473, с. 107] «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі» («Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham») [484] (іл. 29–30). Книга мала великий успіх у Європі. Робота була заснована як на ранніх єзуїтських джерелах, так і на безпосередньому спостереженні автора, що мало особливу цінність. Й. Ньюхоф стверджував, що китайським художникам чудово вдається зображати квіти та птахів, так просто, що було б неможливо намалювати їх краще з натури [115, с. 454], але вважав, що китайські художники поступаються європейським, оскільки не розуміють, як зображувати тіні або як змішувати й пом'якшувати кольори. Й. Ньюхоф зазначав, що більшість китайських майстрів прагнуть до слави у швидкій роботі та зневажають тих, хто витрачає багато часу на твір. Книга Й. Ньюхофа славилася великою кількістю гравюр (149 гравюр) (іл. 31–66), які були виконані на ілюстративному матеріалі робіт китайських художників. Тобто гравюри, які були видані Й. Ньюхофом, стали одним із перших прикладів переосмислення китайської образотворчої системи європейськими граверами. Ілюстрації до роботи Й. Ньюхофа стали джерелом натхнення для художників і

архітекторів, які стали використовувати їх як робочий матеріал у своїй творчості. У XVIII ст. ці гравюри стали натхненням для стильового напрямку шинуазрі (*chinoiserie*). До публікації гравюр у книзі Й. Ньюхофа образи Китаю в Європі, як правило, ґрунтувалися на фантастичних ілюстраціях і образних описах М. Поло (іл. 3–19). Книга Й. Ньюхофа викликала в Європі таке зацікавлення, що французький текст був переведений голландською, німецькою, англійською («An Embassy from the East-India Company of the United Provinces», Лондон, 1669) і латинською мовами й опублікований великими накладками [473, с. 107].

І А. де Семеду, і Й. Ньюхоф вважали китайський живопис насамперед декоративним мистецтвом. У XVII ст. європейський смак став орієнтуватися на майстерність ілюзіоністського живопису олійними фарбами, на світлотіньове моделювання форми, класичні пропорції фігур. Будь-який інший вид живопису сприймався як декоративне мистецтво або як відсутність мистецтва. Отже, китайський живопис, який спочатку побачили європейці в Китаї, а потім привезли торговці в Європу (вироби з порцеляни, зображення на папері та шовку, ширми) почав сприйматись як красива та цікава форма декоративного мистецтва. У підсумку поступово китайський живопис почав впливати на мистецтво Європи, на смак і художню практику – від класицизму, який панував у XVII ст., до рококо й шинуазрі XVIII ст. Треба зазначити, що до кінця XIX ст. справжні високохудожні твори китайського живопису не були знайомі європейцям. Те, що привозили до Європи, в основному було псевдокитайськими імітаціями або грубим кантонським експортним мистецтвом.

Наступним етапом у візуалізації китайського мистецтва в Європі стала робота німецького вченого, окультиста, єзуїта Атанасія Кірхера (Athanasius Kircher, 1602–1680) (іл. 67). У 1667 р. в Амстердамі була опублікована енциклопедія «Ілюстрований Китай» («China illustrata») [394], ілюстрована гравюрами (іл. 68–90), деякі з них були зроблені з оригінальних китайських

малюнків, привезених із Пекіна священником Йоганном Грубером (Johann Grueber, 1623–1680) [473, с. 107]. Ця робота стала першим ілюстрованим твором про мистецтво Китаю. Британський синолог М. Салліван вказував, що одна ілюстрація, де зображена придворна дама, яка тримає птицю, містила перше зображення китайського пейзажу в європейському мистецтві (іл. 91). Ця ілюстрація є рідкісним прикладом серед європейських гравюр, де використана китайська система передачі простору [473, с. 107]. Жанр енциклопедії припускав компілятивний характер тексту. А. Кірхер не був у Китаї, а використовував роботи М. Річчі, А. де Семеду і праці інших місіонерів-єзуїтів. В одній із частин книги А. Кірхер спробував пояснити походження китайської ієрогліфіки, зробивши висновок про єгипетський генезис китайської писемності та цивілізації. Цікаво, що А. Кірхер уперше сформулював гіпотезу, що стародавня китайська культура зазнала впливу західної культури. На цю думку його наштотхнули філологічні дослідження і порівняння релігійних уявлень китайців [391, с. 55].

У 1675 р., майже через десять років після публікації роботи А. Кірхера, німецький художник і історик мистецтва Йоахим фон Зандрарт (Joachim von Sandrart, 1606–1688) (іл. 92) опублікував працю «Німецька академія архітектури, скульптури та живопису» («Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey- Künste») (іл. 93, 94) [516]. Ця робота стала не тільки першою спробою європейського всебічного дослідження мистецтва, а й першою західною книгою з мистецтва, яка дає оцінку китайському живопису художника та мистецтвознавця. Й. фон Зандрарт докладно описав кілька китайських картин, хоча оцінки автора були повністю співзвучні з М. Річчі й А. де Семеду [570, с. 96], тобто негативні. Зокрема у розділі про китайський живопис йшлося про те, що китайські художники не мають уявлення про олійні фарби та малюють тільки загальні контури фігур, однак серед них є майстри з чималим досвідом, роботи яких вирізняються вишуканістю. Свої вміння китайські художники реалізують у художній декорації храмів.

Китайці високо цінують картини, якими прикрашають будинки. Сюжети картин представляють різні епізоди життя. Але, на думку Й. фон Зандрарта, майже всі китайські майстри звикли виконувати свої роботи без будь-яких правил, покладаючись тільки на свої враження. Далі Й. фон Зандрарт традиційно для європейського автора свого часу вказував, що китайські художники нічого не знають ні про мистецтво використання олійних фарб, ні про те, як нюансувати жорсткість кольорів, як їх пом'якшувати, але, як європейські художники-мініатюристи, китайські майстри використовують тільки акварельні фарби на гуміарабіку, які наносять на аркуші шовку або пергаменту. Й. фон Зандрарт вважав, що китайські майстри зображують усе спрощено, тільки за допомогою контуру й без тіней, не моделюють форму, а просто вкривають зображення кольором, не вміють зображувати обличчя в анфас. Те саме стосується й зображень пейзажу, будівель, тварин та інших об'єктів. Зазначаючи високі інтелектуальні здібності китайців, автор не менш дивним сприймав і той факт, що китайські майстри не мали досвіду у використанні перспективи; викликали здивування диспропорції порожнього фону, який займав переважну частину картини, і проробленої частини композиції. У цьому Й. фон Зандрарт вбачав порушення правил гармонії.

Причини «невмілості» китайських художників він бачив у забороні виїзду художників за межі їх країни. Й. фон Зандрарт вважав, що якби китайська влада дала змогу європейським художникам приїхати в Китай, то китайці б швидко засвоїли найкращі прийоми європейського мистецтва.

Дуже цікавою частиною роботи Й. фон Зандрарта є опис та оцінки його власної колекції китайських картин, які, за його твердженням, були ним отримані від самих китайців. Китайські картини він порівнював з європейськими середньовічними книжковими мініатюрами та з зображеннями на старовинних килимах. Описуючи композиції китайських картин, Й. фон Зандрарт дає пояснення незрозумілих для європейського читача/глядача сцен побутового життя Китаю: «Серед них (зображень на

картинах. – С. Г.) – шанована китаянка, яка, за звичаєм країни, витискає молоко з грудей і відразу ж із пальця впускає його в рот своїй дитині. Тому що в них є звичка піклуватися про своїх дітей таким чином, щоби вони (матері. – С. Г.) не були укушені ними і щоби у дітей не було великого рота, що є ганебною ознакою. Інша робота представляє одного з найвидатніших, найприємніших і багатих людей королівства, який у своєму палаці, на красивому килимі, в багатому вбранні, розважається в компанії своїх наложниць, які йому служать (...). З іншого боку, з'являється простий писар на колінах, нахилиючись, аби випити (...) чайного напою. На іншій картині з'являється благородна жінка, яка дресирує дику птицю, що дуже поширене в сільській місцевості. Тому що китаїцям приносить багато радості й задоволення приручати маленьких птахів, яких вони мають у великій кількості, особливо красивих. Ще одна картина представляє танцюриста (...)

[516, с. 100].

Новим підходом у європейському оцінюванні китайського мистецтва стала робота французького геральдиста, єзуїта Клода-Франсуа Менестріє (Claude-François Ménestrier, 1631–1705) (іл. 95) «Вистави в старовинній та сучасній музиці» («Des Représentations en Musique Anciennes et Modernes») [460] (опублікована в Парижі 1681 р.). К.–Ф. Менестріє, як і інші європейські автори, критикував китайську образотворчу систему, однак перший звернув увагу на те, що китаїці інші антропологічно (мають інші пропорції обличчя і фігур), та й природа Китаю зовсім інша, що накладає певний відбиток на китайське мистецтво. Звертаючись до читачів, К.–Ф. Менестріє робив акцент на тому, що не можна порівнювати картини стародавніх греків (які в європейській системі цінностей XVII ст. вважалися еталонними) з картинами китаїців, тому що «їхні тіла не мають точної пропорції греків, й оскільки китаїці (...) не покидають свою країну, можуть тільки намалювати конічні бороди, невеликі носи й покалічені ноги, як у всіх їхніх дружин» [460, с. 64]. «Середовище країни та її манери вносять великий внесок у розвиток

мистецтв і науки. Італійці, природно, більш геніальні та схильні до живопису, скульптури, поезії, музики та архітектури, ніж інші народи, бо вони народилися і вирости в цьому середовищі» [460, с. 65]. Про природу й архітектуру Китаю К.–Ф. Менестріє писав, що пейзажі Китаю не можуть бути красивими, тому що здебільшого їхні дерева не красиві [460, с. 66]. «Це великі сухі стовбури, схожі на стовбури пальм, чия форма ледве приязна (...). Їхні листя довгі й рідкі, плоди дуже великі. Наші очі не звикли до їхніх дерев'яних будівель, які підняті на різні рівні і які не мають нічого спільного з прекрасною архітектурою. То який же спосіб удосконалити живопис, якщо це мистецтво, котре зображує природу, знаходить мало прекрасних речей, які можна зобразити» [460, с. 66]. Отже, важливим є те, що К.–Ф. Менестріє виправдовував китайську образотворчу систему, одночасно її не приймаючи. Згідно з автором, китайське мистецтво відображує довколишню природу й ті предмети, які розташовані навколо [460, с. 66]. Робота К.–Ф. Менестріє демонструє першу спробу європейського автора зрозуміти причини та природу іншої, у порівнянні з європейською, образотворчої системи.

Невдовзі завдяки поступовій зміні поглядів на китайську образотворчу систему європейських авторів, спроб зрозуміти причини й природу іншої, не європейської образотворчої системи, зрештою, публікації ілюстрацій, які наочно демонстрували принципи китайської образотворчої системи, до середини 80-х рр. XVII ст. з'явилась перша робота, яка не тільки виправдовувала китайське мистецтво, а й підносила його на вищий щабель у порівнянні з європейським мистецтвом. Такою роботою стало есе «Різні спостереження» («*Variarum Observum liber*») [604] голландського вченого Ісаака Восса (Isaak Vossius, 1618–1689) (Лондон, 1685). І. Восс став першим і єдиним європейським автором, хто поставив китайське мистецтво вище від європейського [514, с. 68]. Він вихваляв китайський живопис із тих самих причин, з яких інші автори його критикували (відсутність тіні, лінійної перспективи) [396, с. 101]. І. Восс не був у Китаї й не знав китайської мови,

проте ним було написано дві схвальні глави про Китай, у яких автор дійшов думки, що в Китаї була реалізована культурна утопія. І. Восс писав, що ті автори, які стверджують, що китайські картини не мають тіней, критикують те, що їм насправді слід було би похвалити. Що кращі картини, то менше в них тіні; у цьому відношенні китайські митці набагато перевершують художників із нашої частини світу, які можуть представляти тільки ті частини, які виділяються завдяки освітленості. У XVII ст. робота І. Восса залишилася єдиним твором, який демонстрував позитивне сприйняття китайського живопису. Хоча І. Восс був і не згоден із негативними оцінками китайського мистецтва з боку своїх попередників, критерії, що на них ґрунтувалось його оцінювання, як і раніше, ґрунтувалися на порівнянні китайського і європейського мистецтва. Тобто йдеться про оцінювання ступеня досягнення «реалізму» або «натуралізму», де зображення сприймається як вдале копіювання зовнішнього вигляду об'єкта в реальному світі. Для І. Восса китайська картина була не менш реалістична, оскільки в ній були відсутні тіні, він вважав її більш уважною до «природи» й «законів оптики» [486, с. 170].

Відповідно до думки сучасної дослідниці Д. Оделл [486], І. Восс в оцінюванні китайського мистецтва ґрунтувався не на пейзажному, а на фігуративному живописі, зокрема на зображеннях красивих жінок мейрен хуа (meiren hua) (іл. 96–103) – жанрі, який існував у Китаї з часів династії Сун (960–1279). Жанр мейрен хуа асоціювався з візуальним образом спокуси, реклами й куртизанської культури, його часто класифікували як «низьку» міметичну форму репрезентації. На цих картинах зображені жінки у фемінізованому просторі, які сидять за туалетним столиком; зображення зроблені в кольорі [486, с. 171].

Попри спроби І. Восса надати позитивну оцінку китайському образотворчому мистецтву, для художників, які формувалися в ренесансних ідеалах і формах, виразна функція лінії й «порожнього» простору в

китайському живописі не мала сенсу, й до китайських картин вони ставилися байдуже або з презирством [570, с. 93].

Серед авторів 90-х рр. XVII ст. слід виділити французького єзуїта Луї ле Конта (Louis le Comte, 1655–1728), який у Парижі опублікував свою роботу «Нові спогади про сучасний стан Китаю» («Nouveaux Mémoires sur l'état Présent de la Chine» (1696–1697) [411; 412] (іл. 104). Про мистецтво Китаю Л. ле Конт згадував коротко в розділах, написаних у вигляді листів. Основна думка, яку він хотів донести до читача, зводилась до наступного: китайські художники досягають успіху в мистецтві; хоча вони не довели його до рівня досконалості, яку досягли європейці [411, с. 331]. Попри це, Л. ле Конт описував китайців як працьовитих майстрів, що прагнуть наслідувати досягненням європейців [412, с. 382]. Як і інші європейські автори, він вважав, що китайці зображують людей «скаліченими» [115, с. 454]. Л. ле Конт писав, що хотів би, аби робота над розписом порцеляни була більш красивою, картини, де зображені люди, не мають головних і другорядних деталей, за що викликають презирство в іноземців [411, с. 309].

Різко негативну оцінку китайського живопису в самому кінці XVII ст. дав італійський художник Джованні Батіста Герардіні (Giovanni Battista Gherardini, 1652(?)–1723) [328], який працював у Китаї в 1698 р. Він не приймав і не помічав цінності китайської образотворчої системи, позначаючи перевагу європейського мистецтва над китайським. «Хай живе Італія за образотворче мистецтво, китайці мають стільки ж знань про архітектуру й живопис, скільки я в грецькій або івриті. Проте вони (китайці, – С. Г.) зачаровані прекрасним малюнком, живим пейзажем, природною перспективою (автор говорить про сприйняття китайцями європейської образотворчої системи, – С. Г.), але що стосується знання того, як зробити такі речі (самим, – С. Г.), це не їхня справа», – писав художник [328, с. 81–82]. У 1701–1703 рр. у Пекіні Дж. Герардіні прикрасив стіни, стелю та купол нової католицької церкви в Забороненому місті, переданої імператором

французькій місії, у європейському стилі з фресками, що вражали дивовижними ілюзіями простору, лінійною перспективою. Ці фрески здивували та зацікавили китайських відвідувачів [473, с. 40], і вони дійшли висновку, що Дж. Герардіні обов'язково мусив мати справу з дияволом [170, с. 325].

Слід зазначити, що на початку XVIII ст., завдяки появі в Китаї італійських живописців, придворний китайський живопис зазнав впливу європейського мистецтва. У 1715 р. до Китаю приїхав молодий італійський живописець-єзуїт Джузеппе Кастільйоне (китайське ім'я Лан Шинін (1688–1766), який у своїй творчості поєднав технічні прийоми європейського живопису та трактування простору китайської картини. Метод, що був розроблений Дж. Кастільйоне, полягав в об'єднанні китайських мотивів, тем і предметів зображення з характерним для європейської традиції світлотіньовим моделюванням форми. Лан Шинін вводив ренесансну перспективну побудову простору в роботи із зображенням будівель у пейзажі, чим зміг досягти нового підходу до репрезентації придворних сцен, пейзажам надавалась просторова глибина [38, с. 759]. Тим самим митець досяг того, чого не вдавалося зробити будь-якому іншому художнику, єзуїту, місіонеру з часів Маттео Річчі. Нова школа живопису Дж. Кастільйоне була названа стилем Сяньфа («лінійний метод») і швидко стала улюбленим стилем імператора Кансі, продовжуючи набирати обертів за його сина Юнчжена. Дж. Кастільйоне зчинив революцію не тільки у китайському живописі, а й у гравюрі на міді, архітектурі та навіть емалюванні, створивши нові техніки, змішавши стилі східної та західної естетики. У 1729 р. він став співавтором першого трактату про художню перспективу в Китаї під назвою «Наука бачення» (Shixue) [481, с. 89].

Отже, період XVI–XVII ст. став часом накопичення первинних знань про китайське образотворче мистецтво. Переважно негативне оцінювання китайського живопису з боку європейських авторів було викликано неготовністю сприймати іншу, відмінну від європейської образотворчу

систему як рівноцінну за своєю значущістю. Крім того, представники католицького духовенства, що першими опублікували свої судження про китайський живопис, розглядали її як візуальне вираження поганської релігії, яка під впливом католицьких місій мусила відійти у минуле. Якщо китайське декоративне мистецтво, кераміка, тканини, лакова мініатюра швидко завоювали увагу європейських поціновувачів, попри те, що теж могли містити буддійську символіку (переважно незрозумілу європейцям), то живопис як мистецтво передбачав споглядальне сприйняття кінцевого продукту творчої діяльності й піддався жорсткій критиці. Практично всі автори XVI–XVII ст. вказували як недолік китайського живопису на незнання перспективи, точніше, європейської ренесансної перспективної системи, невміння зображати предмети, використовуючи світлотіньове моделювання форми (чіароскуро), незнання пропорцій людського тіла, вміння зображувати предмети тільки з певних ракурсів (невміння зображати обличчя анфас), відсутність диференціації головних і другорядних деталей, велику кількість порожнього простору, невміння працювати олійними фарбами. Графічність і умовність зображення в китайському живописі сприймалась європейцями як ознака слабкого розвитку образотворчих традицій у Китаї. З іншого боку, європейці з захопленням відзначали зображення птахів і квітів у китайському живописі як гранично реалістичні й позбавлені, на їхню думку, релігійного підтексту.

Найбільш негативне оцінювання китайському живопису дав художник Дж. Герардіні, протиставляючи свою творчість творчості китайських майстрів. Можна не сумніватись, що висловлювання Дж. Герардіні, з одного боку, мали характер самореклами, а з іншого – демонстрували конфлікт двох образотворчих систем, які в той час ще не навчилися сприймати як рівноцінні. Слід враховувати, що вкрай негативне оцінювання Дж. Герардіні – це оцінювання не стороннього спостерігача, а художника-практика, який відстоював ту образотворчу систему, з якою себе ідентифікував.

Візуалізація китайського мистецтва в Європі відбувалась через інтерпретації китайських картин європейськими художниками. Й. Ньюхоф став першим, хто наважився проілюструвати свій твір такими ілюстраціями (іл. 28–66), і це мало успіх. Саме через ілюстрації до книги Й. Ньюхофа довгий час європейські інтелектуали мали уявлення про китайське мистецтво, не маючи можливості ознайомитись із найкращими зразками китайського живопису в оригіналах. Ілюстрації до книги А. Кірхера (іл. 68–90) стали доповненням до формування галереї образів китайського живопису, переданої через розуміння предмета зображення європейськими художниками.

Примітно, що в XVII ст. нарівні з критикою китайської образотворчої системи простежується бажання з'ясувати спонукальні причини формування відмінної від європейської образотворчої мови. Якщо Й. Зандрарт заперечував будь-яку логіку в китайських зображеннях, то К.–Ф. Менестріє шукав причини «непрезентабельності» китайських картин у негарній статури китайців і в негарній китайській природі, що зараз може сприйматися як жарт. Причому, виходячи з текстів К.–Ф. Менестріє, автор не відчував неприязні до Китаю і його культури.

Повне виправдання китайської образотворчої системи зробив І. Восс, який захоплювався китайською філософією, ієрогліфічним письмом, сприймав Китай як демократичну імперію на чолі з імператором-філософом [514, с. 70]. Романтичне сприйняття китайської культури не могло не вплинути на гранично позитивне ставлення І. Восса до китайського мистецтва, яке переросло в критику європейської образотворчої мови.

2.2 Стильовий напрям шинуазрі: гра в «китайські» теми та неоднозначне ставлення до традиційного китайського мистецтва в першій половині XVIII століття

В історії осмислення китайського образотворчого мистецтва в Європі, XVIII ст. становить особливий інтерес. Водночас цей час став найбільш суперечливим періодом. У першій половині XVIII ст. Китай викликав захоплення європейського суспільства, але у другій половині століття спостерігається кардинально протилежне ставлення до китайського мистецтва, а в очах європейських дослідників китайський живопис знову стає на нижчий щабель розвитку.

Ідеалізований образ екзотичної культури Китаю вперше був створений у Франції завдяки розповідям і публікаціям місіонерів-єзуїтів XVI–XVII ст. [394; 411; 412; 459; 484; 516; 520; 590; 591]. Потребуючи фінансування своєї місії Римом, єзуїти в оповіданнях і публікаціях нерідко прикрашали свої враження про Китай. Ідеалізований образ екзотичної східної країни, створений місіонерами, став джерелом натхнення для майбутніх подорожей. Гра з китайськими темами розширила сюжетний і жанровий репертуар європейського образотворчого мистецтва й літератури. Серед європейських освічених кіл з'явився інтерес до китайської класики, що вилилося в захопленні інтелектуалів епохи Просвітництва Китаєм. Автори публікацій про Китай невірно розуміли китайську культуру, часто об'єднували елементи інших культур Сходу, позначивши їх як «китайські», задля доповнення своїх власних творів, компілювали тексти своїх попередників. Європейські інтелектуали, які ніколи не були в Китаї та не знали китайської мови, розвивали свої теорії на часто невідповідних інтерпретаціях єзуїтів [473, с. 81].

Поява китайського мистецтва в Європі викликала фундаментальні зміни в естетичних смаках. До середини XVIII ст. відбувся кардинальний перелом у ставленні європейців до мистецтва Китаю [473, с. 109], а китайська

культура (переважно у своєму експортному варіанті) у кінцевому підсумку вплинула на європейський смак XVIII ст. [570, с. 2]. Зростання в другій половині XVII ст. торгівлі з Китаєм та іншими країнами Східної Азії породило культурне явище, яке згодом оформилось у стильовий напрям, який отримав французьку назву шинуазрі (*chinoiserie*), що охопило країни Європи в XVIII ст. Термін «шинуазрі» використовувався переважно для європейського декоративно-прикладного мистецтва, в якому використовувались китайські мотиви. Це гобелени, шпалери, текстиль, порцеляна, меблі, лаки, ширми, інтер'єри, розписані екзотичними мотивами (дракони, химерні пейзажі); павільйони, пагоди або чайні будиночки в садах замкових комплексів, створені у китайському стилі. Хоча спочатку шинуазрі виражалось у придбанні різних предметів декоративного мистецтва, привезених із Китаю [64]. Уже в 1630-х рр. китайський фарфор, переважно блакитний і білий, з'явився як об'єкт зображення в голландському натюрмортному живописі [570, с. 91] (іл. 105–108), що говорить про формування значного зацікавлення китайськими витворами до XVIII ст. Згодом стало модно використовувати об'єкти китайського декоративного мистецтва в оформленні європейських інтер'єрів [373]. Зразки китайського живопису потрапили в Європу насамперед у вигляді розписної порцеляни, що хоч і була, як правило, високого художнього рівня, не давала об'єктивного уявлення про справжні досягнення китайського живопису. Привезені в Європу в XVII – на початку XVIII ст. твори китайського станкового живопису були зосереджені переважно в римських колекціях і, як правило, не покидали межі Італії. При такому положенні пам'ятки китайського живопису не мали прямого впливу на формування стильового напрямку шинуазрі [413, с. 227–228].

Більшість зразків китайського живопису була привезена в Європу голландськими та французькими торговими компаніями. Французька Ост-Індська компанія була заснована в 1664 р., а вже до 1700 р. на французькому антикварному ринку циркулювала значна кількість китайських розписних

ширм, паперу ручної роботи та картин на папері. Китайські твори цінувалися насамперед за їх екзотичність [473, с. 108].

Шинуазрі був не прямим цитуванням китайської образотворчої системи, а імітацією (підробкою), заснованою на псевдокитайській культурі, змішаною з елементами японської, індійської та інших далекосхідних культур. Європейці були готові поєднувати засоби художньої виразності різних культур Азії, аби створити свій власний стильовий напрям. Шинуазрі став прикладом французької концепції Китаю в XVIII ст., візуалізованою мирною й поетичною утопією [473, с. 109]. Цей стильовий напрямок став модою під час правління французького короля Людовика XIV [64] (іл. 109) і пережив свою кульмінацію в період між 1750 і 1765 рр. Французька аристократія й інтелектуали воліли бачити елементи китайського художнього стилю в декоративному мистецтві [150, с. 8].

Британський синолог М. Салліван підкреслював, що поява китайського прикладного мистецтва в XVII ст. не змінила французьке мистецтво; ймовірно, екзотичний імпорт саме був перетворений до невпізнання на щось зовсім французьке. Шинуазрі найбільше проявив себе в мові орнаменту рококо [570, с. 91]. Слід підкреслити, що інтерес до китайських мотивів у європейському мистецтві періоду шинуазрі не висловлювався в справжньому визнанні китайського мистецтва. Шинуазрі задовольняв європейське прагнення до екзотичних предметів і ґрунтувався на поверхневих західних уявленнях про китайське мистецтво.

Британська письменниця й експерт з образотворчого та декоративного мистецтва Доон Джекобсон (Dawn Jacobson) [377] прямо вказувала на те, що шинуазрі був «західним» і «суто європейським баченням Китаю; це фантазія європейців про Китай, казковий Cathay, винайдений середньовічним світом» [377, с. 27]. Європейське захоплення китайською культурою не було засноване на безпосередньому контакті з носіями китайської культури, а європейські майстри, які працювали в рамках шинуазрі, засновували свою роботу тільки на тому, що чули або читали у творах місіонерів [473, с. 81];

безумовно, самим китайцям важко було визнати це мистецтво китайським [473, с. 106–107].

Британський вчений Реймонд Доусон (Raymond Stanley Dawson, 1923–2002) [282], називаючи причини, чому китайський живопис справив менше враження на європейців, ніж прикладне мистецтво, наводив наступні аргументи: 1) відсутність розуміння китайської культури; не зрозумівши картину світу, яка відображена в китайському живописі, європейці вважали її занадто статичною й позбавленою будь-якої пристрасті; 2) китайському живопису не вистачало тієї принади новизни, яку мали фарфор і лакові вироби; на погляд європейця, він видавався невдалою спробою зробити те, що Європа могла зробити набагато краще [282, с. 114–115].

Стильовий напрям шинуазрі як форма гібридного мистецтва у першій половині XVIII ст. вплинув на формування стилю рококо [473, с. 106–107]. Шинуазрі відрізняли широко використовувані синьо-білі кольори, асиметричні форми, порушення законів ренесансної перспективи, східні фігури й мотиви. Стиль – з його легкістю, асиметричністю та примхливістю – з'явився в образотворчому мистецтві на картинах французьких художників Антуана Ватто (іл. 110–115), Франсуа Буше (іл. 116–121), Жана Пільмана (іл. 122–129).

Попри позитивне ставлення до китайського мистецтва в першій половині – середині XVIII ст., судження про китайський живопис, що були сформульовані в попередні століття, залишалися, як і раніше, актуальними (передача простору, пропорції, світлотіньове моделювання форми тощо). Єдиним досягненням китайських художників, як і раніше, вважалося зображення квітів і птахів. Проте художники стилю рококо, зокрема Ф. Буше, Ж.-О. Фрагонар (іл. 130–132), Ж. А. Ватто, перебували під сильним впливом того, що вони знали про китайський живопис, причому не тільки в декоративних роботах, а й – уперше – в монументальному олійному живописі. Картина А. Ватто «Паломництво на острів Кіферу» (іл. 114) (Париж, Лувр, 1717) демонструє такий вплив. Фантастичні форми гір дуже

схожі на ті, які зображені в псевдокитайських творах. Туманні контури здаються «китайськими» за зовнішнім виглядом, як і використання монохромії в пейзажі. Такі художники, як А. Ватто особливо цікавилися незвичайними та вигадливими для європейців деталями китайських картин. А. Ватто прямо заявляв, що малює по-китайському. Хоча художник просто грав із псевдокитайськими мотивами в декоративній манері. Британський синолог М. Салліван вказував, що А. Ватто ніколи не аналізував китайські картини на предмет того, чого він міг би навчитись у китайських майстрів [570, с. 2].

Французький художник Жан Пільман (Jean Pillement, 1728–1808), який оселився в Лондоні в 1750 р., був найбільш відомим декоратором, який працював у рамках напряму шинуазрі. Митець опублікував колекції гравюр: «Нова книга китайських орнаментів» («A New Book of Chinese Ornaments», 1755) (іл. 123–128), «Сто тридцять фігур, орнаментів і деяких квітів у китайському стилі» («One Hundred and Thirty Figures and Ornaments, and Some Flowers, in the Chinese Style», 1767) (іл. 129). Химерні зображення китайських фігур, павільйонів, квітів і листя Ж. Пільмана використовувалися для оформлення художніх предметів, включаючи кераміку, шпалери, меблі та текстиль.

Попри те, що вже в другій чверті XVIII ст. інтерес європейців до китайської теми був досить високий, у літературних працях, присвячених Китаю, власне китайському мистецтву приділялося мало уваги. Навіть французький синолог, єзуїт Жан-Батіст Дю Хальде (Jean-Baptiste Du Halde, 1674–1743), автор чотиритомної праці «Географічний, історичний, хронологічний, політичний і фізичний опис Китайської імперії та Китайської Тартарії» («Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise», 1735) [288] (іл. 133), який приділив багато уваги у своїй роботі науці, історії та політиці Китаю, лише коротко згадував про мистецтво. Ж.-Б. Дю Хальде традиційно змальовував китайський живопис у негативному ключі, писав, буцім

китайські художники не вміють зображувати людські фігури, калічачи й спотворюючи їх так, що ті виглядають більш схожими на паяців [115, с. 454]. Попри те, що його робота є найбільшою та всеосяжною роботою про Китай, створеною єзуїтом, він ніколи не був у Китаї, хоча відомі фігури епохи Просвітництва, такі як Ж.-Ж. Руссо, Ш. де Монтеск'є, Вольтер, Д. Г'юм і О. Голдсміт, спиралися на його роботу як на основне джерело знань про Китай [178, с. 223–224].

У 1756 р. була опублікована робота Вольтера (1694–1778) (іл. 134) «Нарис звичаїв і духу народів» («Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations») [603], яка зіграла важливу роль у формуванні позитивного ставлення французького суспільства до Китаю. Вольтер стверджував, що Китай має найдовшу історію, що перевершує будь-яку націю в Європі. Мислитель наголошував, що Китай, безумовно, існує чотири тисячі років, а китайці живуть як організована спільнота, коли французи все ще «блукають у лісі» [175, с. 76–77]. Вольтер вказував, що китайські тексти на бамбукових табличках – найдавніші пам'ятки писемності у світі (китайці вже писали на світлих бамбукових табличках, тоді як халдеї писали на «грубих цеглинах»; і що ці таблички збереглися завдяки лаку) [175, с. 75]. Вольтер високо цінував китайську філософію, але ненавидів усі твори мистецтва, що не були європейськими за походженням, бо «інші народи в образотворчих мистецтвах – не що інше, як варвари й діти, попри стародавність і всупереч усьому, що природа зробила для них» [175, с. 77].

У французькому виданні «Енциклопедія, або розумний словник наук, мистецтв і ремесел» («Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers», 1751) [295] підкреслювалося, що китайці не ставили собі завданням поліпшення якості свого мистецтва і навичок, пояснюючи це небажанням китайського уряду зв'язуватись із зовнішнім світом; «мистецтво вимагає напруженого пошуку, більшого пошуку, незадоволеності, особливостей, приписуваних європейцям, тому європейці перевершили китайців, навіть якщо останні були більш давньою нацією» [295, с. 349;

396, с. 102], «у них немає форми та смаку; в цьому питанні вони довгий час будуть нецивілізованими; у них гарні кольори, але погані картини» [295, с. 347].

І все ж завдяки зміні європейського смаку, який у рамках шинуазрі дозволив європейцям знайти позитивні риси в китайському мистецтві, в оцінках китайського живопису європейськими дослідниками намітились деякі зміни. Так, французький священник і літературний критик Жозеф де Ла Порт (Joseph de La Porte, 1714–1779) у своїй збірці-компіляторі «Мандрівник Франсуа» «Le Voyageur François» (1767) [402], яка була написана в епістолярному жанрі, вказував, що з усіх мистецтв китайські майстри найменше вправні в скульптурі, але найбільш вправні в пейзажі, прекрасно передають природу [402, с. 425]. У зміні погляду на китайський пейзаж немає нічого дивного. Якщо мотиви китайського (псевдокитайського) пейзажу знайшли в XVIII ст. свій відбиток у французькому живописі, недивно, що змінилися оцінки критиків. Крім того, в XVIII ст. з'явилися приклади, коли європейські художники, опинившись у Китаї, переймали мову китайського мистецтва. Так, Жозеф де Ла Порт наводив приклад ченця-художника Ж.-Д. Аттїре, придворного художника в Китаї. Ж.-Д. Аттїре, опинившись у Китаї, настільки перейняв стиль китайських майстрів, що забув усе, чого навчився в Європі, був змушений створити новий метод живопису, відмовившись від законів європейської композиції, писав дерева, птахів, риб, тварин і рідко фігури людей. Його мистецтво повинне було повністю підкоритись смакам монарха. На все це брат Ж.-Д. Аттїре йшов заради успіху місії [402, с. 425–426]. Йдеться про Жана-Дені Аттїре (Jean Denis Attiret, 1702–1768) – французького художника-єзуїта і місіонера, який у 1737 р. був відзначений званням придворного живописця імператора Цяньлуна (Qianlong Emperor, 1711–1799). Імператор наполягав на використанні китайських живописних методів роботи, в результаті картини Ж.-Д. Аттїре стали китайськими за стилем (іл. 135–136). У 1743 р. у своєму листі до пана М. d'Assaut, опублікованому в першому виданні 1749 р. в «Повчальних і

цікавих листах» («Lettres Edifiantes et Curieuses») [146], Ж.-Д. Аттіре писав: «...я нічого не малював по-європейському. Необхідно було забути все, що я знав, і створити новий спосіб підкоритися смаку нації» (або «...я нічого не малював європейським способом. Треба було забути, як це було, всього, чого я навчився, й зробити новий спосіб пристосуватися до смаку (китайської) нації») [146, с. 793].

2.3 Негативний образ китайського живопису в добу реакції академізму та неокласицизму в другій половині XVIII століття

Стильовий напрям шинуазрі досяг своєї кульмінації в середині XVIII ст., коли він легко поєднується зі стилем рококо. З відродженням у Європі академізму і неокласичного мистецтва наприкінці XVIII ст., китайський живопис знов був визнаним неповноцінним. Найбільшій критиці живопис Китаю піддався, коли ідеї класичного мистецтва були найсильнішими. У даному контексті стиль рококо можна вважати ослабленням художніх стандартів класичної традиції. Шинуазрі проник під час цього послаблення, яке, своєю чергою, відображало ослаблення моралі, політики та ін. Китайський вплив на живопис рококо був не таким явним. Запозичувалися лише окремі елементи, які впліталися в уже наявні художні принципи. Наприклад, китайський аспект картини А. Ватто «Паломництво на острів Кіферу» (іл. 114) – неочевидний і простежується тільки при безпосередньому порівнянні зі зразками китайського мистецтва. Попри інтерес художників рококо до китайського живопису, адепти цього стилю не розглядали китайський живопис як живопис у європейському сенсі. Представникам стилю рококо подобався китайський живопис, тому що вони бачили в ньому художні прийоми, близькі до їх власних канонів смаку.

На протигагу рококо класичні академічні періоди відкидали китайський живопис, тому що він демонстрував зовсім інші художні принципи [436, с. 454].

У 70–ті рр. XVIII ст., коли інтерес до шинуазрі пішов на спад, відгуки європейських синологів про китайський живопис знов набувають різко негативного характеру. Так, голландський філософ Корнеліус де Пау (Cornelius de Pauw, 1739–1799) у своїй роботі «Філософські дослідження єгиптян і китайців» («Recherches Philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois», 1773) [491] писав, що мандрівники суперечили самі собі, бо не мали можливості описувати мистецтва і нав'язали європейцям ці розбіжності. Примітно, що з усіх авторів, які писали про Китай, К. де Пау виділяє Дж. Герардіні, який залишив найбільш негативний відгук про китайський живопис у XVII ст. На думку Дж. Герардіні, китайці не мають анінайменшого уявлення про образотворче мистецтво [491, с. 227], а китайський живопис є «страшною мазаниною» і «смішним малюнком» [491, с. 228]. Після стримано-позитивних відгуків Ж. де Ла Порта, робота К. де Пау демонструє різку зміну європейського смаку, який у своїх судженнях знаходить підтримку в авторів XVII ст. К. де Пау не втримався від того, щоби підкреслити невігластво китайців, навівши історію Дж. Герардіні (вже столітньої давності), що той за своє реалістичне мистецтво вважався в Китаї чаклуном, а сам Дж. Герардіні вважав китайців неосвіченими дикунами. Не дивлячись на схвальні відгуки китайських глядачів про свою творчість, художник поспіхом повернувся до Європи, де опублікував свої відгуки. Після позитивних відгуків про китайські пейзажі Ж. де Ла Порта, К. де Пау, посилаючись на французького священника Луї ле Конта вказував, що китайці не знайомі з законами перспективи, в пейзажах немає ані точки зору, ані плановості, відсутнє світлотіньове моделювання [491, с. 230], композиція [491, с. 246], крім того, китайські художники не мають уявлення про анатомію [491, с. 244]. Є доволі цікавим, що К. де Пау вище від китайського ставив японський живопис і гравюру [491, с. 246], що в другій половині наступного століття багато в чому визначить ракурс європейських далекосхідних досліджень.

Наприкінці захоплення Китаєм в добу панування шинуазрі, європейські автори поступово доходять розуміння того, що європейці незнайомі з високими зразками китайського живопису. У 1785 р. знаний французький синолог Жозеф-Анн-Марі де Мойріак де Майя (Joseph-Anne-Marie de Moyriac de Mailla, 1669–1748), автор книги «Загальна історія Китаю, або літописи цієї імперії» («Histoire Générale de la Chine: ou Annales de cet Empire; Traduites du Tong-Kien-Kang-Mou») [471] (іл. 137), уперше вказував, що китайські художники вже давно дискредитовані в Європі, однак щоб судити їх творчість належним чином, потрібно познайомитися з їх кращими роботами, а не з тими, які привозили з Кантона (зразки експортного мистецтва), оскільки такі роботи не доставляються з Пекіна в Кантон, тому що жодна з них не буде куплена європейськими торговцями, які хочуть бачити на картинах оголені фігури чи інші химерні та непристойні предмети. Торговці принаджуються низькими цінами в Кантоні, ілюстрації, що їх вони привозять, настільки непристойні, що викликають у європейців хтивість. Мойріак де Майя негативно відгукується про китайське прикладне мистецтво, передачу перспективи, зображення пропорцій людської фігури, захоплено відгукуючись лише про зображення квітів і тварин [471].

До кінця XVIII ст., з остаточним утвердженням у Європі академізму і неокласицизму, вплив китайського мистецтва на європейське було повністю відкинуто. До 1781 р., коли новий неокласичний рух був у самому розпалі, французький натураліст і дослідник П'єр Соннер (Pierre Sonnerat, 1748–1814) обрушився з критикою на китайський живопис. Дослідник вважав згубним вплив китайського мистецтва на європейське, який проникло через «легковажність» рококо, що серед китайців немає жодного художника, бо ніхто не володіє ані малюнком, ані композицією, ані перспективою. На думку П. Соннера, китайські художники красиво наносять колір, але він не гармонійний [549, с. 261–262]. Крім того, китайці зовсім не володіють мистецтвом скульптури, не працюють у мармурі або в інших видах каменю. Китайські скульптури, які виконані з дерева або розписного картону для

прикраси пагод, – непропорційні, деформовані, позбавлені гармонії [549, с. 24–25]. У публікації «Подорож в Ост-Індію та Китай» («Voyage aux Indes Orientales et à la Chine», 1782) [549] (іл. 138–140) П. Соннер дійшов висновку, що мистецтво і наука ніколи не досягнуть прогресу в Китаї, тому що уряд завжди буде цьому перешкоджати. Просвітництво в Китаї незмінно має привести до необхідності зміни форми правління [549, с. 24–25].

У світлі європейської критики китайського мистецтва другої половини XVIII ст. заслуговують на увагу відгуки французького священника Жана-Батіста Габрієля Олександра Грозі (Jean-Baptiste Gabriel Alexandre Grosier, 1743–1823), який протягом 1777–1784 рр. спільно з перекладачем Французької Королівської бібліотеки займався вивченням історії, мистецтва і літератури Китаю. У своєму описі Китаю [343] (книга IV, глава IX), Ж.-Б. Грозі (1785) вказував, що китайські художники негативно оцінені в Європі, але для того щоб оцінити їх об'єктивно, необхідно знати кращі їхні твори. Слідом за іншими європейськими авторами Ж.-Б. Грозі повторював поширену думку, що китайські художники не вміють правильно малювати, не володіють гармонією перспективи та не знайомі з красивими людськими пропорціями, а найкраще зображують квіти й тварин, яким приділяють багато уваги, зображують їх з великою правдивістю, витонченістю, точністю і легкістю, чим дуже пишаються. Ж.-Б. Грозі писав, що в китайських книгах про правила живопису особливо багато уваги приділено зображенням рослин і квітів. Автор прямо вказував, що «картина не може отримати розвитку в Китаї, тому що уряд це не заохочує, ставлячи її серед дозвільних мистецтв, які не сприяють процвітанню держави» [343, с. 782–785].

2.4 Зміни в бік позитивного сприйняття образотворчої системи китайського живопису в Європі першої половини ХІХ століття. Техніко-технологічні дослідження китайського живопису Етьєном-Жаном Делеклюзом

Відомості про китайський живопис, що надходили до Європи в ХVІ–ХVІІІ ст., не мали будь-якої систематизації, а Китай як культурне явище подавався або в ідеалізованому вигляді, як образ екзотичної країни, або гранично демонізований через образ язичницького суспільства, який потребував релігійного натхнення [296, с. 1]. До середини ХІХ ст. основні відомості про Китай і китайське мистецтво також проходили через католицькі місії. Автори робіт про китайське мистецтво, які мешкали у Європі й ніколи не були в Китаї, поклалися на публікації минулих років, переважно на публікації єзуїтів і так само на об'єкти китайського експортного мистецтва [396, с. 96]. До кінця ХІХ ст. не було характерним обговорювати твори китайського живопису, скульптури або декоративного мистецтва взагалі в контексті мистецтва. Величезна географічна і культурна дистанція привела європейців до висновку про те, що китайський живопис можна розглядати тільки як декоративне мистецтво, а не як власне живопис і, відповідно, йому немає місця серед великих світових майстрів. Враження європейців від образотворчого мистецтва Китаю часто являли собою суміш захоплення і презирства: захоплення, коли характеристики відповідали очікуванням, і презирство, коли це було не так. Нездатність судити про китайський живопис, окрім як через свої культурні та естетичні стандарти, відсутність транскультурної об'єктивності – все це характеризує європейський менталітет ХVІІ та ХVІІІ ст. Ув'язнені у свою власну культуру європейці могли думати тільки так [436, с. 455].

Оскільки в ХІХ ст. оцінка китайського мистецтва здійснювалася зазвичай через призму європейських уявлень про живопис, як і раніше, актуальними залишалися оцінки Дж. Герардіні [491, с. 227–228], тобто в

цілому негативні. Нерозуміння законів передачі простору в системі китайського мистецтва призводило до висновків, що китайські майстри не знають ані перспективи, ані світлотіні. Тим часом у китайській образотворчій системі величезну роль відігравав порожній простір, «розсіяна перспектива», теорія так званих трьох далей [115, с. 451].

Усе ж таки протягом ХІХ ст. відбувається поступова зміна поглядів на образотворче мистецтво Китаю, яке можна схарактеризувати як поступовий перехід від презирливого заперечення до виправдання методів образотворчої системи та інтересу до технічної складової. Уже в перші десятиліття ХІХ ст. європейські дослідники намагалися встановити причини формування іншої для Європи образотворчої системи, визнаючи її поважний вік.

У публікаціях першого десятиліття ХІХ ст. ще зберігалась однозначно негативна оцінка китайського мистецтва. Так, у 1804 р. в Лондоні була видана робота британського аристократа, вченого і мандрівника Джона Барроу (Sir John Barrow, 1764–1848) «Подорож Китаєм» («Travels in China») [170] (іл. 141–145), де невелика частина VI розділу була присвячена китайському живопису. Розвідка Дж. Барроу ґрунтувалась на натурних спостереженнях автора: молодий аристократ служив два роки в місії посольства Великобританії в Китаї (1795–1797). Робота була видана в порівняно нетривалий термін після його повернення на батьківщину. Як і багато його попередників, Дж. Барроу в оцінках китайського мистецтва ґрунтувався на думці художника Дж. Герардіні [491, с. 227–228], що, описуючи подорож до Китаю, був обурений тим, як мало китайці розуміють в образотворчому мистецтві [170, с. 325]. Недивно, що і сам Дж. Барроу про китайський живопис писав переважно в негативному ключі. Китайське мистецтво автор подавав як жалюгідне явище, де художники не в змозі правильно передати форму предмета, повітряну перспективу, зобразити світло і тінь, передати красиві відтінки природи [170, с. 323]. Разом з тим Дж. Барроу із захопленням писав про здатність китайських художників

зображати квіти, птахів і комах, відзначаючи, що європейські художники до такої майстерності не дійшли [32, с. 62]. «У Юйен-мін-Юйен (Yuen-min-yuen) я знайшов дві дуже великі пейзажні картини, які (...) були виконані на задовільному рівні, але вони були закінчені в дрібних деталях, і без будь-яких сильних контрастів та тіней, (...) жодне з правил перспективи (в цих картинах. – С. Г.) не спостерігається, а також (немає. – С. Г.) ніяких спроб показати об'єкти на відстані» [170, с. 327].

У 1808 р. була опублікована робота французького вченого Кретьєна-Луї-Жозефа де Гіня (Chrétien-Louis-Joseph de Guignes, 1759–1845) «Поїздка в Пекін» («Voyage a Pékin») [348] (іл. 146–152), в якій було приділено кілька сторінок аналізу китайського живопису. Жозеф де Гінь був послом Франції у Китаї, знав китайську мову і мав можливість безпосередньо ознайомитись зі зразками китайського мистецтва. Жозеф де Гінь вказував на ті ж, на його думку, недоліки китайського образотворчого мистецтва, що й Дж. Барроу. Це незнання повітряної перспективи, пропорцій людського тіла, відсутність світлотіньового моделювання форми. Однак автор згадав, що китайські художники, спілкуючись із європейцями, отримали від них деяке уявлення про мистецтво живопису [348, с. 237]. Разом з тим Ж. де Гінь зробив важливе спостереження, яке стосується китайського сприйняття європейської образотворчої системи: «Китайці не люблять тіні (...) тому вони не схвалюють наші картини та дивляться на зображення тіней як на плями» [348, с. 238]. Крім того, Ж. де Гінь одним із перших звернув увагу на ще одну рису китайського живопису, на яку інші автори уваги не звертали. Йдеться про ієрархічність образів [32, с. 62]. «Імператор, на їхню думку, 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» [348, с. 238].

У першій половині ХІХ ст. європейська синологія розширює свою

географію. У 1815 р. у Варшаві було оприлюднене дослідження польського політика, колекціонера і публіциста Станіслава Костки Потоцького (Stanisław Kostka Potocki, 1755–1821) (іл. 153) «Про старовинне мистецтво» («O Sztuce u Dawnych») [498], IV розділ якого (75 сторінок) був присвячений Китаю і китайському мистецтву. У цілому С. Потоцький поділяв думку Ж. де Гіня і Дж. Барроу, писав про відсутність перспективи, світлотіньового моделювання форми й захоплювався зображеннями квітів [498, с. 208; 396, с. 105]. Колекціонер не був у Китаї, оцінка китайського живопису була заснована на кантонських картинах та акварелях, що їх китайські художники писали на експорт до Європи. 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 Вільяма Чемберса (William Chambers, 1723–1796), який писав, що китайці тримають старовинні пейзажі [32, с. 62], «як правило, намальовані на білому папері китайськими чорнилами», у великому шануванні [498, с. 209–210].

Протиставляючи різні образотворчі системи, колекціонер висловив цікаву думку про те, що в східних регіонах мистецтво ніколи не просувалося далі певної точки. Протиставляючи мистецтво Заходу і Сходу, С. Потоцький писав, що в той час, як західне мистецтво прагне досконалості, східне, зупинившись у якийсь момент, стоїть на місці нерухомо і тому залишається таким, яким це було тисячі років тому. Іншими словами, західна і східна культури не розвивалися одночасно. «Водночас не можна заперечувати, що Схід був першим в мистецтві... З найдавніших часів наука і мудрість Сходу були добре відомі. Населення потужно там розквітло, коли Європа була покрита лісами та під їх тінями годувала своїх жителів горіхами й жолудями. Тому неможливо не визнати, що східні люди першими створили зразки мистецтва для наслідування» [349, с. 19]. Ця точка зору повністю перегукувалася з думкою Вольтера. За С. Потоцьким, китайське мистецтво досягло точки застою і з часом не змінилося. Він розглядав цю тезу як

загальну для всього мистецтва Сходу, наочний доказ відсутності прогресу в мистецтві, яке він вважав особливістю у східних народів. До того ж для нього це був ключ до протиставлення мистецтва Сходу і Заходу. Цікаво, що С. Потоцький вважав технологію покриття предметів лаком формою живопису, а фарфор, який він назвав «чудовим винаходом», розглядав і як мистецтво різьблення, і як живопис [32, с. 62–63].

Французький письменник Жан-Франсуа де Лагарп (Jean-François de La Harpe, 1739–1803) (іл. 154) у своїй роботі «Збірник загальної історії подорожей» («Abrégé de l'Histoire Générale des Voyages», 1825) [401] вказував, що в Китаї більше ремісників, ніж можна собі уявити. Китайські художники досягли великих успіхів в образотворчому мистецтві, хоча вони й не довели його до такого ступеня досконалості, як в Європі. Вони слабкі в зображенні квітів, птахів і дерев, тим більше в зображенні людських фігур, не розуміють мистецтва тіней; тому захоплюються європейськими картинами [32, с. 63]. Проте китайські художники стали дуже хорошими майстрами після вивчення принципів живопису в Манілі або Макао. Філігранні роботи, зроблені в Манілі, які були виконані завдяки мистецтву індусів, викликали подив у Європі [401, с. 63–64].

Слід акцентувати важливу деталь: у першій половині XIX ст. обговорення китайського мистецтва поступово переміщується в сторону технології, оскільки китайський живопис, з одного боку, ставив завдання передачі натури, з іншого – завдання масового виробництва, запозичення й одночасно оригінальності. Там, де зображення або слідування природі було основою для європейського мистецтва, виготовлення копій було характерним для Китаю і характеризувало китайське мистецтво [349, с. 21].

Першим, хто приділив увагу аналізу художніх матеріалів, технології китайського живопису і поставив дослідження китайської образотворчої системи на абсолютно новий рівень, став французький художник і критик

Етьєн–Жан Делеклюз (Etienne–Jean Delécluze, 1781–1863), який 1839 р. в журналі *Revue Française* опублікував невелику статтю «Майстерня китайського живописця» («*Atelier d'un Peintre Chinois*») [284]. Інтерес автора до технології живопису був цілком обґрунтований, тому що автор сам був художником, учнем одного з останніх великих представників європейського живопису Жака Луї Давіда, який використовував у своїй роботі метод багат шарового живопису (так званий тришаровий метод). Е.-Ж. Делеклюз не міг пройти повз питання технологічної сторони мистецтва. У порівнянні з іншими авторами-синологами свого часу, які не були художниками й не знали на технічній стороні питання, не розуміли його важливості, Е.-Ж. Делеклюз поставив ремісничий бік китайського образотворчого мистецтва на перше місце. В основу аналізу була покладена робота британського лікаря Чарльза Тугуда Даунінга (Тоогоод Даунінг), який побував у Китаї в 1830-х рр., працюючи там хірургом. Книга присвячена різним аспектам життя Китаю, включаючи образотворче мистецтво, і була опублікована в Лондоні в 1838 р. Е.-Ж. Делеклюз у своїй роботі процитував повний текст опису майстерні та роботи китайського художника з Макао Ламкуа, наведений Ч. Даунінгом, забезпечивши текст своїми коментарями. Слід зазначити, що Ч. Даунінг, який не був фахівцем в образотворчому мистецтві, навів справді дуже важливі спостереження, що стосувалися як художніх матеріалів, так і технічних особливостей китайських художників [32, с. 63].

Суворо кажучи, назвати Ламкуа художником, який сповідував традиційні принципи китайського мистецтва, складно. Ламкуа – кантонський художник, представник династії живописців та майстрів експортного мистецтва [78] (іл. 155–158). Як майстер, він умів у своїй творчості поєднувати традиційні китайські техніки з європейським олійним живописом, якого навчився у британського художника Джорджа Чіннері (іл. 159). Однак Ч. Даунінг, описуючи майстерню Ламкуа (іл. 160–161),

звернув увагу в першу чергу на матеріали, які були традиційні для китайського живопису: туш, папір, пензлі та ін. Особливу увагу автор приділив і правилам вибору якісних матеріалів. Так, туш повинна мати специфічний запах, який би говорив про її якість, і мати в зламі блиск. Під час роботи китайські художники підігрівали туш і в процесі роботи, потім задублювали галунами (квасцями) (до шести разів). Дані операції з тушшю можуть свідчити про те, що в складі в'язива китайської туші міг використовуватися клей тваринного походження, який без нагрівання не розчиняється у воді та робиться нерозчинним після обробки його галунами. Не менш цікавий і опис вибору художником рисового паперу й усунення його дефектів, а також опис типів пензлів (деякі пензлі виготовляли зі щурячих вібрисів). Крім того, Ч. Даунінг вказав на цеховий принцип роботи кантонської художньої майстерні; описав технічні прийоми роботи пензлем, коли майстер одночасно працює 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, а частина просвічувалась крізь товщу аркуша [284, с. 275–279].

Цінністю роботи Е.-Ж. Делеклюза є й те, що він зміг проаналізувати прочитане і зв'язати отриману інформацію зі своїми враженнями від роботи з оригінальними китайськими малюнками, які зберігались у паризькій бібліотеці. Е.-Ж. Делеклюз писав, що протягом довгого часу, порівнюючи китайські картини, намагався зрозуміти принципи, за якими вони виконані [284, с. 280]. Ламкуа, завдяки експорту кантонського живопису в Європу, набув широку популярність, і паризька бібліотека придбала кілька ілюстрованих альбомів, виконаних у його майстерні [284, с. 280]. Е.-Ж. Делеклюз, аналізуючи роботи китайського художника, дійшов висновку, що в порівнянні з більш ранніми зразками китайського мистецтва в роботах Ламкуа з'являються півтони (ймовірно, під впливом творчості його

британського викладача) і виключно красиве колірне рішення.

Також важливою частиною роботи Е.-Ж. Делеклюза стало питання письмових джерел і зразків, якими користувалися художники Китаю. У цьому питанні Е.-Ж. Делеклюзу посприяв відомий французький синолог Станіслав Етьєн Жульєн (Stanislas Aignan Julien, 1797(9?)–1873), на той час зберігач паризької бібліотеки. С. Жульєн познайомив Е.-Ж. Делеклюза з китайським трактатом про живопис, опублікованим у XVII ст., зробивши його переклад. У своїй статті Е.-Ж. Делеклюз подав структуру трактату: перша частина, що складалася з п'яти книг, мала назву «Традиції мистецтва живопису» («Tradition de l'art de peindre» (Hoа-Tchouen). Видання супроводжувалося ілюстраціями, вперше вигравірованими в 1681 р.

Таблиця з п'яти зошитів:

Зошит I, Дослідження живопису, в 18 статтях. Підготовка та використання фарб, 26 статей.

Зошит II, Дерева, 19 моделей з пояснювальними записками. Сувої, 24 моделі. Старі дерева, 9 моделей. Дерева, прикрашені листям, роботи різних художників. Групи дерев, 23 моделі. Сосни і ялини, 10 моделей. Верби, 5 моделей. Бананові дерева, *Vignonia-tomentara*, бамбук, очерет, 17 моделей.

Зошит III, Камені, 11 моделей. Гори, 12 моделей. Гірські вершини різної форми у різних художників, чії імена згадуються, 27 моделей. Скелі посеред водних течій, круті скелі, 11 моделей. Джерела, водоспади, природні мости посеред гір, 12 моделей. Води, хмари, хвилі, 4 моделі.

Зошит IV, Перспективні персонажі, 62 моделі. Персонажі середнього розміру і в різних позах, 32 моделі. Малогабаритні персонажі, 19 моделей. Птахи, 26 моделей. Стіни й будинки, 26 моделей. Двері, 16 моделей. Міські стіни, мости, 31 модель. Храми, пагоди, вежі, човни, начиння з моделями.

Зошит V, Сувої, віяла, 40 моделей.

Друга частина – «Традиції живопису або мистецтво живопису» (Huo-tchouen-eul-tsi) («Traditions de la peinture ou de l'art de peindre») – була надрукована в Нанкіні того ж року. Вона складалася з восьми зошитів і на початку фронтиспісу мала напис: «Складено за мотивами найвідоміших художників імперії». У цьому виданні представлені тільки моделі дерев, рослин і фруктів, намальовані з максимальною точністю, деякі виконані в кольорі [32, с. 64].

Е.-Ж. Делеклюз навів переклад окремих написів під зображеннями: «Людина, що роздумує над віршами, йде повільно»; «Чоловік збирає квітки хризантеми»; «Людина, яка вигравіровує черв'яків на схилі гори»; «Молода людина, яка випадково зустрічає старого, який, поговоривши з ним, залишає його без надії побачити його знову»; «Людина, що лежить на спині й читає Книгу гір і морів»; «Чоловік несе згорток» [284, с. 281].

Резюмуючи побачене і прочитане, Е.-Ж. Делеклюз дійшов важливого висновку, що малюнки в трактаті перевершують усі 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, різниця в площинах, перспектива руху води на плоских ділянках, а також зменшення дерев у міру їх віддалення – усі ці природні випадковості передаються майстерно (...). Зображення дерев мають не менш важливе значення. Основні види (дерев. – С. Г.) показані окремо, (...) спочатку безлисті стовбури, потім цілі та покриті листям. Таким же чином показані квіти, будинки, пагоди й міста з використанням того самого методу» [284, с. 282]. Аналізуючи склад альбому ілюстрацій, Е.-Ж. Делеклюз зробив висновок, що китайський трактат мав на меті навчання учнів навичок роботи з пейзажем, тому що найдетальніше

показано рослини, гори й архітектура, зображенню людей і тварин приділено менше уваги, і вони зображені не так майстерно [284, с. 282].

Найбільш важливим для свого часу стало позитивне і навіть захоплене сприйняття китайського живопису європейським художником. Е.-Ж. Делеклюз акцентував, що критика китайських художників за незнання законів перспективи перебільшена [32, с. 64]. Автор прямо говорив: «Я не знаю, чи є в Китаї трактати з оптики, але я впевнений, що художники цієї країни не знають, як науково і строго застосовувати їх (правила перспективи. – С. Г.) у своїх композиціях. Однак це неправда, (...) що китайські художники не відчують скорочення об'єктів і польоту ліній у міру їх віддалення від ока; бо на всіх їхніх картинах ці явища показані, а іноді, (...) ми виявляємо, що вони передані з великою делікатністю. (...) У записнику, який містить моделі персонажів, тварин і будинків, усі ці об'єкти послідовно представлені в менших розмірах у міру віддалення від погляду того, хто дивиться, і художник подбав про те, щоб розміщувати велике на краю зображення і завжди відкладати вище і ближче до горизонту ті, які знаходяться далі й, отже, повинні здаватися меншими. Наука не має нічого спільного з цією роботою; але почуття перспективи, що розглядається як мистецтво, є присутнім тою ж мірою, що і в роботах великих майстрів старих шкіл Німеччини та Італії до XVI ст.» [284, с. 282–283].

Отже, Е.-Ж. Делеклюз поставив творчість традиційних художників Китаю нарівні з майстрами європейської готики та ренесансу, знаходячи співзвучні прийоми в передачі простору в середньовічному і ренесансному мистецтві Європи та у майстрів китайського живопису. Таке зіставлення поставило дослідження китайського мистецтва на абсолютно новий рівень, де європейський і китайський живопис уже не протиставлялися, а мали подібні риси на різних історичних етапах. Парируючи зневажливі висловлювання на адресу китайського живопису його сучасників і часто перебільшено захоплену оцінку європейського живопису, Е.-Ж. Делеклюз як

художник зауважив, що «на наших виставках у Луврі ми часто бачимо картини, які з точки зору перспективи не сильніші від китайських». Європейський снобізм щодо китайського мистецтва, критику китайської системи передачі простору Е.-Ж. Делеклюз пояснював непрофесіоналізмом у питаннях мистецтва більшості європейських авторів, що відповідало дійсності. Критика китайської системи передачі простору стосувалася відсутності повітряної перспективи, тому що наявність лінійної перспективи Е.-Ж. Делеклюз наочно продемонстрував.

Ще один аспект, за який європейські автори традиційно критикували китайську живописну систему, – відсутність світлотіньового моделювання форми та тіней, що падають. Однак Е.-Ж. Делеклюз на противагу такій думці вказував: «...ніщо абсолютно не доводить, що для задоволення духу і радості очей необхідно створювати картини, завантажені півтонами й чорними тінями, які були створені Карраччі та його наслідувачами, Караваджо, Сурбараном, Ріборою та іншими. Що стосується мене – якби нам довелося вибирати між цими двома протилежними системами, я би без вагань прийняв сторону китайців, які мають тенденцію до поліпшення (образа. – С. Г.), в той час як позиція студентів Карраччі руйнівна для мистецтва» [284, с. 283]. Відсутність тіней (як і повітряної перспективи) є у великих європейських майстрів, зокрема Джотто, Фра Анджелико, Гольбейна та ін. [32, с. 64–65]. Е.-Ж. Делеклюз доходить ще одного важливого висновку: «...мене не дивує, що китайці малюють, не зображуючи тіні, оскільки всі школи живопису, коли вони народжуються, спочатку проходять цей шлях» [284, с. 284].

У висновку Е.-Ж. Делеклюз, порівнюючи трактат XVII ст. і роботи Ламкуа, констатує деградацію китайського мистецтва.

Висновки до розділу 2

Було виявлено, що період XIII–XVII ст. став часом накопичення первинних знань про китайське образотворче мистецтво. Визначну роль у цьому процесі зіграли місіонери-езуїти, які надали китайському живопису переважно негативну оцінку, яка міцно трималась у європейських наукових колах до середини XIX ст. Китайське декоративне мистецтво, навпаки, швидко завоювало увагу європейських поціновувачів мистецтва. Серед недоліків китайського живопису вказували: незнання європейської системи зображення простору, відсутність світлотіньового моделювання форми (чіароскуро), незнання пропорцій тіла людини, вміння зображувати об'єкти тільки з певних ракурсів, відсутність диференціації головних і другорядних деталей картини, велику кількість порожнього простору, невміння працювати олійними фарбами. Графічність та умовність зображення в китайському живописі сприймалися як ознака слабкого розвитку образотворчих традицій. Серед жанрів китайського живопису європейці відзначали зображення птахів і квітів як гранично реалістичні та позбавлені релігійного підтексту (Дж. Барроу). Найбільш негативну оцінку китайському живопису наприкінці XVII ст. надав художник Дж. Герардіні, який протиставив свою творчість і творчість китайських майстрів. Авторитет Дж. Герардіні у визначенні китайського живопису зберігався й у першій половині XIX ст. (К. де Пау, Дж. Барроу та ін.).

Перша широка візуалізація китайського мистецтва в Європі відбувалась у другій половині XVII ст. через інтерпретації китайських картин європейськими художниками, надрукованих в наукових роботах Й. Ньюхофа та А. Кірхера. Цей ілюстративний матеріал набув особливого значення в XVIII ст. у зв'язку з розвитком стильового напрямку шинуазрі.

Було встановлено, що вже в XVII ст. окремі дослідники бажали розібратися в питаннях китайської образотворчої мови. Якщо Й. Зандрарт заперечував будь-яку логіку в китайських зображеннях, то К.-Ф. Менестріє шукав причини «непрезентабельності» китайських картин у негарній

китайській природі та статури китайців. Повне виправдання китайської образотворчої системи зробив І. Восс, який уперше поставив китайське мистецтво на більш високий щабель, ніж європейське.

У першій половині XVIII ст. у зв'язку з розвитком стильового напрямку шинуазрі та стилю рококо поступово змінюється погляд на китайське мистецтво, а «китайське» мистецтво почало впливати на європейське. Шинуазрі репрезентував європейське утопічне бачення китайського мистецтва. Окремі елементи китайської образотворчої системи вплинули на творчість європейських митців (таких як А. Ватто, Ж. Пільман та ін.), а деякі з європейських художників, що працювали в Китаї, з різних причин стали використовувати китайську мову мистецтва (Ж.-Д. Аттіре). Але серед сходознавців зберігалась переважно негативна оцінка китайського живопису (Ж.-Б. Дю Хальде, Вольтер, автори Французької енциклопедії 1751 р.). Єдиний позитивний відгук про китайський пейзажний живопис надав Ж. де Ла Порт.

У другій половині XVIII – першій половині XIX ст. критика китайського живопису посилилась (К. де Пау, П. Соннер, Д. Барроу, Жозеф де Гінь). Якщо шинуазрі спирався на своєрідну суміш різних далекосхідних культур, то у другій половині XVIII ст. поступово відбувається диференціація цих культур. К. де Пау вважав японський живопис більш досконалим, ніж китайський. Це твердження отримало розвиток у наступні століття. У другій половині XVIII ст. європейські дослідники (Мойріак де Майя, Ж.-Б. Грозі) наголошували, що європейці не мають уявлення про високі досягнення китайського образотворчого мистецтва, а роблять висновки з творів неякісного китайського експорту.

На початку XIX ст. Жозеф де Гінь зробив важливе відкриття, що китайський живопис ієрархічний, а зображення тіней у європейських картинах китайці сприймають як брудні плями. С. Потоцький зробив важливий висновок, що східне та західне мистецтво неможливо порівнювати, бо вони розвивались неодноразомно.

Принципово новим рівнем дослідження традиційного живопису Китаю стала стаття Е.-Ж. Делеклюза, який першим з європейських дослідників звернув увагу на техніко-технологічну складову китайського мистецтва. Порівнюючи зразки китайського експортного мистецтва з малюнками китайського трактату XVII ст., Е.-Ж. Делеклюз зробив висновок, що старовинний китайський живопис не поступається європейському живопису доби Середньовіччя та Ренесансу, а експортне мистецтво демонструє деградацію традиції.

РОЗДІЛ 3

ЄВРОПЕЙСЬКА ТА АМЕРИКАНСЬКА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА СИНОЛОГІЯ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX – ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ: ШКОЛИ, КОЛЕКЦІЇ, ПЕРІОДИКА, МУЗЕЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ

3.1 Формування європейських синологічних шкіл у другій половині XIX – першій чверті XX століття

3.1.1 Розвиток мистецтвознавчої синології у Франції

Друга половина XIX ст. стала новим етапом в історії західних досліджень китайського мистецтва. Поступово переважно негативне сприйняття живопису Китаю, яке домінувало в попередні століття, стало змінюватись у бік аналітичних досліджень іншої для Європи мистецької традиції. Це зазвичай не означало зміну сприйняття китайського мистецтва в бік позитивного, але дозволило з «нейтральних позицій» накопичувати знання з художньої мови китайського мистецтва.

Новим стало формування великих китайських колекцій та, своєю чергою, музейних збірок, які на початковому етапі зберігали китайські витвори у фондах загальноазійського мистецтва. З часом через велику кількість надходжень нових предметів почали складатися окремі китайські колекції.

У XIX ст. центром наукової синології в Європі стає Франція [240, с. 5].

Французькі вчені заклали основи для дослідження Китаю, а синологія була інституціоналізована вищою школою з 1814 р. У Колеж де Франс була заснована кафедра синології на чолі з найбільшим фахівцем того часу Жаном-П'єром Абель-Ремюза (Jean-Pierre Abel-Rémusat, 1788–1832). У 1832 р. його змінив Станіслав Жульєн, який з 1839 р. став зберігачем китайського відділу Королівської бібліотеки. С. Жульєн був відомий у першу чергу як перекладач китайських філософських і релігійних текстів [523, с. 26]. До Другої світової війни Франція посідала провідне положення в західних синологічних дослідженнях [296, с. 4]. Так, С. Жульєн консультував перших американських колекціонерів [523, с. 26].

Друга половина ХІХ ст. стала новим етапом у розвитку європейського осмислення мистецтва Далекого Сходу. Японія, яка з 1868 р. почала проводити реформи модернізації країни, стала викликати захоплення в Європі та в Сполучених Штатах Америки [566, с. 312], а експорт японських предметів мистецтва (після 1853 р.) спровокував хвилю естетичного захоплення екзотичним Сходом [298, с. 91]. Одночасно захоплення китайським мистецтвом, у порівнянні з японським, поступово змінилося розчаруванням [473, с. 9], а китайська культура перестала сприйматися серйозно [566, с. 312; 473, с. 12]. У європейських виданнях ХІХ ст. Китай зазвичай подавався як нерозвинена цивілізація (аморальна або деградована [331, с. 1]), але одночасно мудра і талановита [331, с. 202]. Низька оцінка вкладу Китаю у світове мистецтво і переконання в значно більших досягненнях Європи було присутнє практично у всіх європейських публікаціях ХІХ ст. [396, с. 95–101; 299, с. 75]. Китайський живопис вважався гідним уваги лише як екзотичний об'єкт колекціонування. Європейці захоплювалися китайським декоративним мистецтвом, визнаючи його високу якість і вплив на мистецтво Європи (особливо в ХVІІІ ст.) [299, с. 75], проте оцінка китайського живопису (часто ґрунтувалася на неправдивих описах місіонерів і мандрівників минулих століть [396, с. 108])

здійснювалась через призму європейських уявлень про образотворче мистецтво, китайські картини піддавалися критиці через відсутність перспективи, світлотіньового моделювання форми, передачі пропорцій людської фігури [396, с. 108]. Ракурс досліджень (особливо живопису) залежав від західної еволюційної моделі [391, с. 34].

Проте на зламі століть спостерігається збільшення кількості професійних синологів, розширення наукової проблематики [91, с. 15], зростає інтерес до китайського мистецтва. Розвиток антикварного ринку вплинув на формування великих колекцій і на інтенсивність наукової роботи [482, с. 396]. У цей період мистецтвознавці розглядали живопис Китаю як явище, що впливає з каліграфії, функцію живопису порівнювали з функцією письма [173, с. 34], осмислення образотворчого мистецтва Китаю відбувалося через літературу [566, с. 312]. Водночас були опубліковані роботи, які охоплювали різні аспекти китайської культури: творчість художників, школи, жанри [91, с. 15]. Читачеві пропонувалось розуміння того, що вважалося «китайським мистецтвом» на рубежі XIX–XX ст. і являло собою перші спроби класифікації об'єктів з точки зору матеріалу, хронології та функції [396, с. 93]. Оскільки культурна основа Китаю і Європи була різна, для європейців осмислення китайського живопису було важким завданням [89, с. 356], дослідження і дискусії обмежувалися вузьким колом фахівців, які мали обмежену аудиторію [523, с. 12]. Слід зауважити, що на початку XX ст. оцінка китайського мистецтва часто базувалась на думках японських фахівців [299, с. 75], які писали про китайський живопис на матеріалах своїх колекцій.

У кінці XIX – перших десятиліттях XX ст. найбільший внесок у французькі дослідження і популяризацію китайського мистецтва був зроблений Е. Шаванном [238–242], М. Палеологом [488], М. де Трессаном [589], А. Мейбоном [453], Жан-Анрі де Тізаком [583–585], Р. Петруччі [493–497], В. Сегаленом [519] та іншими вченими. Кожен із науковців

продемонстрував свій ракурс досліджень, результати яких змогли дати початок об'єктивній інтерпретації китайського живопису в Європі. Крім того, у Франції були зібрані перші в Європі публічні колекції мистецтва Східної Азії: музей Гіме (заснований Емілем Гіме (Émile Guimet, 1836–1918) в Ліоні (1879), потім у Парижі (1889)); музей Чернускі (на основі колекції Анрі Чернускі (Henri Cernuschi, 1821–1896), Париж (1898)). Музей Гіме прославляв мистецтво Азії у всьому різноманітті, експозиція була побудована на основі історичної хронології. Колекція музею Чернускі була зібранням китайських картин і предметів різної цінності, які А. Чернускі привіз зі Сходу (1873). Підбір музейних предметів демонстрував недосвідчений погляд європейського любителя і відбивав стандарти «знавця» другої половини ХІХ ст. [298, с. 97].

У 1854 р. було оприлюднено дослідження французького письменника бельгійського походження Іполита де Шаванна де Ла Жірадье (Hippolyte de Chavannes de La Giraudière, 1804–18?? [400] (іл. 162–164) Шаванн де Ла Жірадье, виходячи з ракурсу свого дослідження, наслідував та розвивав ті положення, які ще на початку ХІХ ст. оприлюднював Ж. де Гінь. Говорячи про китайський живопис, Шаванн де Ла Жірадье, як і Ж. де Гінь, звернув увагу на особливості сприйняття китайськими художниками світлотіньового моделювання форми та на особливості зображення людини. Робота Шаванна де Ла Жірадье стала наступним етапом в осмисленні китайського традиційного живопису та торкнулась такого важливого аспекта, як сприйняття китайськими художниками європейської живописної системи. Якщо до публікації Шаванна де Ла Жірадье європейські автори демонстрували переважно суто європейський погляд на китайський живопис, тобто погляд, який визнавав лише європейську живописну систему, то Шаванн де Ла Жірадье намагався надати характеристику сприйняття європейського живопису китайцями. Шаванн де Ла Жірадье писав, що китайські художники не сприймають тіней і світлотіньового моделювання

форми, повністю ігнорують правила перспективи. Портрети й інші картини, привезені з Європи, трактуються китайцями невірно, тому що вони сприймають тінь від носа як пляму на полотні. Так само китайські художники сприймають відтінки світла й тіні як різноколірне/розмальоване обличчя. Але китайські майстри із задоволенням виконують лінійні малюнки. Шаванн де Ла Жірадье зазначав, що в китайських книгах багато портретів, у яких немає ані сили, ані експресії, ані руху, а на всіх китайських картинах можна побачити тільки зображення голів і рук персонажів, інші частини тіла ретельно приховані одягом. Гола рука в китайському живописі сприймалася як відсутність пристойності [400, с. 282–283]. Спостереження Шаванна де Ла Жірадье про сприйняття китайськими художниками зображень власних тіней у європейських картинах є важливим, тому що наочно показує різницю сприйняття форми художниками, які формувалися в умовах різних художніх традицій.

З середини ХІХ ст. активізується колекціонерська діяльність, що з часом перетворилася на формування великих приватних і державних музейних колекцій. Так, з 1835 р. французький колекціонер Фелікс-Себастьян Феє де Конш (Félix-Sébastien Feuillet de Conches, 1798–1887) працював над формуванням власної колекції малюнків з країн Азії, в тому числі з Китаю (іл. 165–168). У цілому колекція Ф. де Конша була оригінальна і заслуговувала на увагу, хоча деякі предмети згодом були визнані неавтентичними. У 1856 р. була опублікована робота Ф. де Конша «Європейські художники в Китаї та китайські художники» («Les Peintres Européens en Chine et les Peintres Chinois») [267], у якій автор зробив короткий аналіз європейських досліджень про китайське мистецтво. Ф. де Конш відзначав презирливе ставлення Дж. Герардіні до китайського живопису [267, с. 225]. Сам Ф. де Конш, безумовно, ставив європейське класичне мистецтво на найвищу сходинку розвитку мистецтва, засуджував небажання східних народів слідувати великій європейській спадщині:

«...європейські художники, які дійшли до Китаю, опинилися серед закоренілих забобонів тих народів, які вважають себе непогрішними й безсмертними через свою непорушність (незмінність. – С. Г.), які в живописі не допускають ані перспективи, ані моделювання (форми. – С. Г.)» [267, с. 216]. Традиційно критикуючи відсутність у китайському живописі ренесансної системи передачі простору, Ф. де Конш, на відміну від багатьох своїх попередників, допускав усе ж присутність у китайській живописній системі наявності окремих прийомів у передачі простору: «У своїй практиці вони (китайські художники. – С. Г.) зазвичай зменшують об'єкти та трохи звужують лінії пропорційно до відстаней. (...) Вони навіть іноді роблять перспективу, яка сходиться на горизонті, тобто зближують лінії від горизонту до переднього плану. У китайських художників уява важливіша за логіку, вони спотворюють за власним бажанням точки зору, замість малювання предметів на одному рівні вони вибудовують їх по прямій лінії для того, щоби показати їх великими. Таким чином, у їх (китайських. – С. Г.) картинах будинки розташовані один над одним. Вони (китайці. – С. Г.) малюють інтер'єр, йдучи проти всіх можливих законів, зображуючи те, що відбувається в декількох кімнатах одночасно. Вочевидь, що вони не мають ані найменшого інтересу до принципу єдності» [267, с. 236]. Дане спостереження співзвучно тому, яке за сімнадцять років до цього висловив Е.-Ж. Делеклюз, що свідчило про поступове подолання однозначно негативної оцінки китайської живописної системи, визнання наявності певних засобів художньої виразності, хоча й, на думку автора, примітивних. Слід зауважити, що Ф. де Конш першим звернув увагу на симультанність композиції в жанрі інтер'єру. Одночасно з цим Ф. де Конш критикував незнання пропорцій людського тіла китайськими художниками [267, с. 237].

Важливо, що Ф. де Конш став одним із перших авторів, який зробив спробу диференціації китайського мистецтва, відзначаючи, що в період династії Тан (618–907) і особливо Сун (960–1279) китайський живопис був на

високому рівні професіоналізму, а сучасний для автора китайський живопис опустився на гранично низький рівень [267, с. 260]. Неменший інтерес викликає і зауваження Ф. де Конша про те, що китайці є наймайстернішими фальсифікаторами та виробниками старожитностей [267, с. 241], що красномовно свідчить про те, що в середовищі європейських колекціонерів поступово стало формуватися розуміння того, що експортне мистецтво повною мірою не представляє китайську традицію і часто є звичайною підробкою.

У 80-х рр. XIX ст. були видані перші наукові монографії про китайське мистецтво. Так, у 1887 р. була опублікована монографія Моріса Палеолога (Maurice Paléologue, 1859–1944) «Мистецтво Китаю» («L'art Chinois») [488], в якій учений вказав, що в кінці XIX ст. найбільш дослідженою областю китайського мистецтва була кераміка, а китайський живопис досліджувався одночасно з японським. М. Палеолог запропонував нову для свого часу класифікацію китайського мистецтва на основі матеріалу виконання творів та хронології [396, с. 93], став одним із перших європейських мистецтвознавців-синологів, який займався аналізом методів композиції, особливостями передачі простору, перспективи в китайському живописі. Важливим відкриттям ученого став висновок про те, що китайський живопис народжений каліграфією та має графічний характер [488, с. 242]. Учений писав, що кожна частина композиції китайської картини поділяється на певну кількість елементів, які художник зображує окремо. Китайський художник навчався відстежувати кожну з деталей, які складають предмет. Наприклад, людську фігуру художник не вчився сприймати в цілому; він спочатку демонстрував вісім способів витягнути ніс; потім переходив до вивчення інших частин обличчя, які, залежно від ракурсу, так само містили певну кількість типів; борода складалася з п'яти частин, а в людському обличчі визначалося п'ять кульмінаційних точок, проєкція яких повинна бути більш-менш підкреслена відповідно до віку моделі. За М. Палеологом,

цей метод навчання застосовувався до всіх жанрів китайського живопису [488, с. 244]. Учений вважав серйозним недоліком композиції китайських картин відсутність головних і другорядних деталей, коли предмети переднього та заднього планів мали однакове пророблення, а в портретах однаково прописані й особа, й одяг портретованих.

У 1900 – першій половині 1920-х рр. були опубліковані праці французьких синологів, які поставили дослідження китайського мистецтва на абсолютно новий рівень. Це роботи Е. Шаванна «Китайський живопис: у Луврі» («La Peinture Chinoise: Au Musée du Louvre», 1904) [239] і «Примітка щодо картини Гу Кайчжи, яка зберігається в Британському музеї» («Note sur la Peinture de Kou K'ai-Tche Conservée au British Museum», 1909) [241], яка стала одним із найважливіших в історії досліджень китайського живопису; Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження» («Chinese Painters: a Critical Study», 1900) [493], «Філософія природи в далекосхідному мистецтві» («La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient», 1910) [496], «Енциклопедія китайського живопису» («Encyclopedie de la Peinture Chinoise», 1910) [494], «Китайські художники» («Les Peintres Chinois», 1912) [497], «Гу Кайчжи, Чжао Менфу, два китайських художники» («Kou K'ai-tche, Tchao Mong-foü, deux Peintres Chinois», 1914) [495]; А. Мейбона «Китайський живопис у музеї Гіме: мистецтво і художники» («La Peinture Chinoise au Musée Guimet: L'Art et les Artistes», 1913) [453]; М. де Трессана «Китайський живопис: Живопис на Далекому Сході» («La Peinture Chinoise: La Peinture en Extrême-Orient», 1913) [589]; А. Кордье «Китай у Франції в XVIII столітті» («La Chine en France au XVIIIe siècle», 1910) [274] і «Завоювання китайського імператора: Спогади про Східну Азію» («Les Conquêtes de l'Empereur de la Chine: Mémoires Concernant l'Asie Orientale», 1913) [275]; Е. Шаванна «Синологія» («La Sinology», 1915) [240], публікація Е. Шаванна та Р. Петруччі «Китайський живопис у музеї Чернускі 1912 року» («La Peinture Chinoise au Musée Cernuschi en 1912», 1914) [242];

робота В. Сегалена «Живопис» («Peintures», 1916) [519]; А. Кордье «Загальна історія Китаю та його відносини з іноземними країнами» («Histoire Générale de la Chine: et de ses Relations avec les Pays Etrangers», 1920) [273]; стаття Поля Пелліо «Європейський живопис і гравюра в Китаї часів Маттео Річчі» («La Peinture et la Gravure Europeennes en Chine au Temps de Mathieu Ricci», 1921) [492]; Анрі Фосійона (Henri Focillon, 1881–1943) «Книга чарівників: нарис про енциклопедію живопису Кіай-Цзеу-Юань Хоу Чуань» («Le Livre des Magiciens: Essai sur L'Encyclopédie de la Peinture Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan», 1924) [314].

Значний матеріал для дослідження китайського мистецтва був зібраний у результаті археологічних експедицій європейських і американських учених. Першим у цій плеяді став професор Колеж де Франс Едуард Шаванн (Édouard Chavannes, 1865–1918). Перша експедиція вченого відбулася в 1889–1893 рр., в результаті якої західним дослідникам був наданий багатий матеріал у вигляді картин, рукописів, фотографій. Звіт місії, що складався з двох томів, був опублікований в 1913 р. Е. Шаванн дотримувався думки, що психологія китайців виключно практична і спрямована на блага земного життя, хоча релігійна традиція тут відіграє важливу роль у суспільних відносинах. На думку Е. Шаванна, стародавня релігія Китаю збереглася без змін до початку ХХ ст. у формі даосизму. Буддизм не відіграв революційної ролі в історії Китаю, як це сталося з християнством у Європі. Починаючи з досліджень Е. Шаванна, роботи головних представників французької школи синології залишаються актуальними й у наші дні.

У 1905 р. Поль Пелліо (Paul Pelliot, 1878–1945) був призначений керівником французької експедиції в Китай і відповідав за історичні, археологічні та лінгвістичні дослідження. Е. Шаванн високо оцінив дослідження П. Пелліо, вказуючи, що вони «відкрили абсолютно новий світ» [240, с. 9]. Експедиції А. Стейна і П. Пелліо змогли збагатити та сформувати нові європейські колекції. Більшість артефактів раннього Китаю, які були

виявлені в результаті археологічних розкопок або випадково знайдені, походили з підземних поховань: гробниць, скарбів або древніх поселень.

Археологічні відкриття, які відбулися протягом ХХ ст., показали, що китайський живопис існував принаймні з епохи палеоліту. До кінця династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) китайські майстри виконували фрески, які покривали стіни палаців, храмів і похоронних камер [173, с. 43]. Автори настінних розписів, як ремісники, залишалися анонімними, попри те, що їх творчість змусила говорити про велич стародавнього китайського живопису [398, с. 6]. Слід зазначити, що праці А. Стейна і П. Пелліо були оцінені як археологічні матеріали, а не як мистецтвознавчі праці.

Новий виток синологічних публікацій був пов'язаний з виставковою та видавничою діяльністю музеїв. У 1912 р. музей Чернускі відкрив виставку китайського живопису, на якій було представлено 144 картини зі збірок провідних колекціонерів і торговців антикваріатом. Куратором цієї виставки став Жан-Анрі де Тізак. Експонати були згруповані за тематикою та жанрами, вперше були вказані дані атрибуції. У 1914 р. у співпраці з Е. Шаванном був опублікований ілюстрований каталог виставки, в який увійшли транскрипції та переклади написів на картинах, що свідчило про неабиякі наукові амбіції проєкту. Каталог містив атрибуцію китайських картин від періоду Тан до Цін (618–1912) [480, с. 10]. До моменту видання каталогу Е. Шаванн мав значний досвід роботи. У 1904 р. вийшла друком його стаття в журналі *T'oung Pao* «Китайський живопис: у Луврі» [239], де була коротко проаналізована музейна колекція китайського живопису, в основному періодів Тан (618–907), Сун (960–1279) і Мін (1368–1644) (колекцію сформував П. Пелліо під час свого перебування в Пекіні (1900)) [239, с. 311] (іл. 169–171). Е. Шаванн, посилаючись на статтю британського сиолога Л. Бін'йона [179], підтримав думку про те, що китайський живопис розвивався самостійним шляхом без прямого впливу живопису Індії [239, с. 324], що до початку ХХ ст. було поширеною думкою в сходознавчих

колах Європи. Е. Шаванн був впливовим ученим, археологом, істориком-китаїстом і релігієзнавцем, співредактором голландського журналу *T'oung Pao* (заснований у 1890 р.), найстарішого міжнародного журналу з синології, був відомий своїми перекладами з китайської, організовував наукові експедиції в Китай (1893–1918). Значною мірою завдяки його роботі синологія зайняла поважне місце серед інших наукових дисциплін. Під час своїх експедицій Е. Шаванн вивчав стародавні пам'ятки та тексти, в чому був першопрохідцем і реформатором. Британський археолог угорського походження Марк Аурель Стейн довірив Е. Шаванну дешифрування й переклад документів і табличок, які привіз зі своїх експедицій [482, с. 399].

У 1913 р. А. Мейбон опублікував короткий опис зібрання картин музею Гіме «Китайський живопис у музеї Гіме: мистецтво і художники» [453]. Еміль Гіме побудував музейну експозицію відповідно до історичної хронології. Такий підхід до експозиції був високо оцінений синологами початку ХХ ст., у тому числі Е. Шаванном, Г. Джайлзом і Ф. Гіртом, яким такий принцип експозиції значно полегшив дослідницьку роботу.

Того ж року М. де Трессан опублікував роботу «Китайський живопис: Живопис на Далекому Сході» (1913) [589], де аналізував вплив філософії на мистецтво Китаю і Японії. Полемізуючи зі своїми попередниками про перевагу японського мистецтва над китайським, науковець вказував, що ця думка є помилковою. М. де Трессан диференціював мистецтво Китаю, виділяючи різні епохи китайського пейзажу. Учений вказував, що в епоху Тан (618–907) перспектива була в початковому стані, однак твори епохи Сун (960–1279) демонстрували величезний прогрес, а деякі твори досягали досконалості, що рідко спостерігалось в майбутні періоди [589].

Новий етап у дослідженні китайського живопису слід пов'язати з мистецтвознавцем, колекціонером, критиком і перекладачем, учнем Е. Шаванна Рафаелем Петруччі (Raphael Petrucci, 1872–1917) (іл. 172–178).

Учений опублікував результати археологічної місії Е. Шаванна. У своїй роботі «Китайські художники» (1913) [497] Р. Петруччі вказував на поширену на початку ХХ ст. помилкову думку, нібито в китайському живописі ігнорується перспектива [497, с. 18], справедливо припускаючи, що нерозуміння китайської системи передачі простору європейцями відбувалося через протиставлення ренесансної перспективи китайській при думці, що ренесансна перспектива априорі єдино правильна. Р. Петруччі вказував, що китайська система передачі простору була розроблена задовго до європейської [7497, с. 10; 493, с. 14]. У роботі «Гу Кайчжи, Чжао Менфу, два китайських художники» (1914) [495] вчений указував, що в проаналізованому ним сувої Гу Кайчжи немає нічого примітивного, він належить до доби зрілості й витонченості [495, с. 14]. Ще в 1904 р. на це звернули увагу Е. Шаванн [239, с. 325] та Л. Біньйон [180, с. 39].

Оригінальний для свого часу спосіб популяризації китайського живопису був запропонований поетом, мандрівником-етнографом, археологом В. Сегаленом (одночасно з ним археологічними розкопками в Китаї займалися Анрі Масперо (Henri Paul Gaston Maspero, 1883–1945) і Е. Шаванн). У 1916 р. В. Сегален опублікував поетичну роботу «Живопис» [519], у якій спробував відтворити китайський живопис через слово. Робота була задумана й написана під час перебування поета в Китаї. Натхнення В. Сегален шукав в історичних текстах і в китайських картинах. Підготовчі рукописи «Живопис» містили безліч цитат з різних творів, у тому числі з «Польоту дракона» Л. Біньйона [188], робіт В. Андерсона [147; 148], С. Бушелла [202; 203; 205; 206], Р. Петруччі [494–497], з каталогів музеїв Гіме і Чернускі [480]. В. Сегален сприймав китайський живопис у контексті китайської каліграфії. Ідеографічне письмо показувало образ об'єкта, а живопис виражав ідею. Учений помітив, що картина за схематичною структурою близька до каліграфії, а традиційний живопис Китаю часто має літературну основу і візуальне вираження філософії. Тобто функцію

живопису можна порівняти з функцією письма. В. Сегален визнавав тісний зв'язок між живописом і письмом, однак відмовлявся бачити походження китайського живопису в ідеографічному письмі. Продовжуючи свій аналіз, В. Сегален демонстрував, що і до винаходу пензля інструменти для виконання живописної роботи та каліграфії не були ідентичні, таким чином, він дійшов висновку, що китайський живопис не має каліграфічного походження, а зв'язок двох мистецтв був установлений тільки з винаходом пензля [519]. Також В. Сегален підкреслював, що китайський живопис невіддільний від літератури не тільки тому, що в процесі створення використовуються одні й ті самі інструменти та каліграфічні методи, а тому що живопис у Китаї не створювався без «коментарів», які наносилися у вигляді написів та колофонів. Звідси витікала й найоригінальніша ідея В. Сегалена: щоб описати словами китайські картини й ефект, який вони здійснюють на глядача, необхідно вдатися до форми «розмовного живопису».

Цікаво, що на початку 1990-х рр. китайська інтелігенція проявила неабиякий інтерес до В. Сегалена. Була виконана серія перекладів його робіт з коментарями, де китайські критики надали діяльності В. Сегалена позитивні відгуки. Він був наділений новим китайським прізвищем – Се Гелан (Xie Gelan). У 2007 р. в Парижі був створений фонд під назвою «Віктор Сегален» з почесним президентом Валері Жискардом д'Естеном (Valéry Giscard d'Éstaing), місія фонду полягає у розвитку діалогу між китайською і французькою культурами. В. Сегален став офіційним символом китайсько-французького культурного діалогу [162].

3.1.2 Розвиток мистецтвознавчої синології у Великій Британії

Зародження синології у Великій Британії було дещо довшим ніж у Франції. Ключовою фігурою в британській синології став шотландець

Джеймс Легг (1814–1895), який у 1843 р. був поставлений на чолі протестантської богословської семінарії в Гонконзі. У 1876 р., після повернення в Англію, Дж. Легг став головою синологічної школи в Оксфорді [296, с. 5].

У середині ХІХ ст. в знаменитій книзі «Грамматика орнаменту» («The Grammar of Ornament», 1856) англійського архітектора Оуена Джонса (Owen Jones, 1809–1874) було зазначено, що попри стародавність китайської цивілізації та досконалість, із якою всі китайські творчі та виробничі процеси досягли нашого часу, вони, схоже, не досягли значного прогресу в образотворчому мистецтві [389, с. 85] – і «не вийшли за межі того, що досягається кожним народом на ранній стадії цивілізації: їх мистецтво, таке, яким воно було свого часу зафіксоване, не схильне ні до прогресу, ні до регресу» [389, с. 86].

Значний підйом британської синології настає в 80-х рр. ХІХ ст., він був пов'язаний з придбанням Британським музеєм у 1881 р. колекції з понад двох тисяч картин японського та китайського живопису доктора Вільяма Андерсона (Dr. William Edwin Anderson, 1842–1900). З цього часу Британська імперія стає однією з провідних країн в області синологічних досліджень. Колекція В. Андерсона стала однією з перших (нарівні з зібраннями музеїв Гіме й Чернускі) публічних колекцій китайських картин у Європі [465]. До 1880-х рр. японський і китайський живопис були практично невідомі британському глядачеві [371], колекція В. Андерсона стала цінним науковим джерелом, яскраво ілюструвала історію та стилістичний розвиток японського і китайського мистецтва. Хоча В. Андерсон як колекціонер виявляв більший інтерес до японського мистецтва (що було характерним для цього часу), сто чотирнадцять предметів китайського живопису, які він привіз з Токіо до Лондона, склали ядро колекції китайського живопису в Великій Британії та сприяли порівняльному вивченню японського та китайського образотворчого мистецтва. Було заведено вважати, що японське мистецтво перевершує

китайське. Слід нагадати, що вперше така точка зору була висловлена ще в 70-ті рр. XVIII ст. К. де Пау, який вище від китайського живопису ставив японський живопис і гравюру [491, с. 246]. Але В. Андерсон вказував на переваги китайського живопису над японським у своєму «Описовому та історичному каталозі колекції японського та китайського живопису в Британському музеї» («Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum», 1886) [147]. У передмові до каталогу автор стверджував, що не знав про значущість китайського живопису [183]. Учений оцінював мистецтво Стародавнього Китаю, виходячи з європейських уявлень XIX ст. про реалістичний живопис, тому в першу чергу виділяв у китайському живописі викривлення в реалістичній передачі натури. Проте В. Андерсон був визнаним піонером в експертизі живопису Стародавнього Китаю в Британії кінця XIX ст. (слід зауважити, що атрибуції В. Андерсона в каталозі є не завжди точними та згодом були переглянуті, а історична й естетична цінність китайської колекції В. Андерсона спростована знавцями й кураторами в XX–XXI ст.) [371]. Колекція В. Андерсона показала, що уявлення британських фахівців про живопис Китаю вийшли за рамки первинного інтересу до китайського мистецтва, присвяченого зображенню квітів і птахів. Зацікавлення стали викликати засоби художньої виразності, композиція, стилістика. З цього моменту китайський живопис почав сприйматися не тільки як зразок чисто декоративного або оформлювального мистецтва (дизайну), робилися спроби дати китайському живопису естетичну оцінку [523, с. 24]. Слід зазначити, що китайський живопис у колекції В. Андерсона не був домінантним і експонувався переважно для того, щоби проілюструвати його схожість або відмінність із живописом Японії. Живопис у каталозі розглядався окремо від зразків декоративно-ужиткового мистецтва і вважався повноцінним образотворчим мистецтвом [523, с. 23–24].

У контексті даного дослідження важливим є те, що В. Андерсон

сформулював основні ознаки, характерні для традиційного живопису Китаю [147, с. 491–492]:

1. Графіка каліграфічна. В. Андерсон підкреслював, що краса контуру, точність дотику і впевненість лінії важливіша, ніж наукове спостереження за формою. На думку автора, китайському художнику краще вдається зображати голови птахів, анатомічні форми яких простіші, ніж голови людей. Особливо багато помилок, на думку В. Андерсона, було зроблено при зображенні жіночого профілю. Зазвичай пропорції людського тіла, як і тіла тварин, точні; художнику вдається передати рух. У портретах іноді можна знайти винятковий реалізм, деякі з робіт можна назвати прикладами великої академічної істини та великої сили [578, с. 1].

2. Перспектива ізометрична. Деякі картини китайської школи розкривають рудиментарну перспективу. Передача відстані доводить відсутність аналітичного спостереження [578, с. 2] (деякі паралельні лінії в природі сходяться до точки сходу, але тут точка недоречна, і передача відстані доводить відсутність інтелектуального спостереження [173, с. 2]).

3. Чіароскуро (світлотіньове моделювання) або відсутнє, або позначається умовними тіннями. Тіні, що падають, не зображуються. Відбиті зображення ігноруються, якщо не зумовлені сюжетом картини (або «відсутність світлотіні або тіні. Неясне світло іноді відсутнє, іноді позначається тіннями особливого характеру, які служать для виявлення сусідніх деталей, але не демонструють ніякого спостереження за дійсністю. Тіні, які проєктуються, завжди опускаються. Другорядні зображення – чи то форми, чи кольори – також ігноруються» [173, с. 3], або «чіароскуро іноді відсутнє, іноді позначається тіннями особливого характеру, які служать для позначення сусідніх деталей, але не демонструють ніякого спостереження за дійсністю. Тіні, які проєктуються, завжди опускаються. Відбиті зображення, чи то форми, чи кольори, завжди ігноруються, якщо повторення зображення

на поверхні дзеркала або озера не виправдано легендою, яку проілюстрував художник [578, с. 2].

4. Колір гармонійний, але часто довільний (умовний). Художник іноді використовує відтінки кольору, іноді делікатні градації, які компенсують відсутність світлотіні [578, с. 2].

5. Композиція гарна. Особливо добре проявляється в жанрі пейзажу [578, с. 2].

6. Почуття гумору менше виражено, ніж у японських картинах. Уява популярних японських художників минулих століть здається більшою, ніж уява їх китайських братів, особливо в області живопису, гравюри на дереві, прикрас із глини та лаку, вишивки тощо [578, с. 2].

Указані В. Андерсоном ознаки китайського живопису були засновані на критеріях західноєвропейського живопису: перспектива, об'єм, колір [173, с. 3]. Різні методи та способи виконання творів, різне естетичне сприйняття картин різними культурами були основними причинами, які призвели до хибних уявлень про китайське образотворче мистецтво.

В іншій своїй роботі «Живописне мистецтво Японії» («The Pictorial Arts of Japan», 1886) [148] В. Андерсон також критикував живопис Китаю, вказуючи на перевагу японського мистецтва над китайським [148, с. 265]. У цій же роботі вчений виклав своє розуміння китайської перспективи, також розглядаючи її через призму європейського реалістичного живопису, вказуючи, що китайські митці не намагалися зобразити її в картинах. В. Андерсон до основних недоліків китайського живопису відносив відсутність світлотіні та незнання пластичної анатомії. Як еталон в образотворчому мистецтві В. Андерсон використовував мистецтво античної Греції та порівнював відповідність її мистецьких критеріїв китайському живопису [148, с. 257]. Твердження про те, що китайський живопис гірший від європейського, тому що китайські художники не використовували олійні

фарби, лінійну і повітряну перспективу, світлотінь, міцно трималась аж до ХХ ст. [566, с. 311].

У 1888 р. Британський музей організував першу виставку японських і китайських картин, головним чином із колекції В. Андерсона. Важливо, що на цій виставці китайський живопис розглядався як принципово інший вид мистецтва, ніж фарфор, вважався образотворчим, а не декоративним мистецтвом [523, с. 24]. Різниця між мистецтвом і ремеслом була чітко позначена. Межі мистецтва, згідно з класифікаціями того часу, охоплювали тільки живопис і каліграфію. Усе інше вважалось роботою ремісників [256, с. 14]. Уперше китайські експонати в Британському музеї були розділені на дві категорії. Попри одну країну походження, китайські картини були зібрані у відділі графіки й малюнків разом з європейськими творами, а предмети з порцеляни були згруповані разом з іншими етнографічними матеріалами у відділі британських і середньовічних старожитностей.

Першим британським куратором, який присвятив свою кар'єру просуванню й оцінці китайського живопису, зробив її предметом серйозного і незалежного дослідження, став Лоуренс Бін'йон (Laurence Binyon, 1869–1943) (іл. 179). З 1895 р. він працював у відділі друкованих книг Британського музею, збагатив музейну колекцію східного живопису, публікував статті та читав публічні лекції у Великій Британії та за її межами [371]. На початку наукової та музейної кар'єри його вивчення китайського живопису ґрунтувалося на японських і європейських колекціях, публікаціях японських учених Окакура Какузо (Okakura Kakuzō, 1862–1913) і Такі Сейіті (Taki Sei-ichi, 1873–1945). На основі цих матеріалів Л. Бін'йон сформулював своє розуміння китайського живопису, й ці висновки мали великий авторитет для сучасників [299, с. 75].

Окакура Какузо був одним із творців журналу *Kokka* (1889), присвяченого мистецтву Сходу. У 1904 р. учений був запрошений до Музею

образотворчих мистецтв у Бостоні та до 1913 р. був відповідальним за музейний відділ мистецтва Азії. Саме Окакура Какузо розпочав роботу зі зміни міжкультурного впливу, коли азійські концепції стали сильніше впливати на культуру Заходу, ніж навпаки.

Каталог В. Андерсона був значною мірою переглянутий Л. Бінґоном за допомогою Кохіцу Рюніна (Kohitsu Ryūnin, 1875–1933), японського експерта з Імператорського музею Токіо, в березні – квітні 1902 р. Наступні куратори та запрошені до Британського музею науковці також зробили додаткові нотатки, де висловлювали свої погляди на атрибуцію окремих картин з колекції В. Андерсона [371].

На початку ХХ ст. важливі експедиції в Китай здійснив угорсько-британський археолог Марк Аурель Стейн (Sir Mark Aurel Stein, 1862–1943). У Західному Китаї М. А. Стейн виявив штучні печери, які були закриті близько тисячі років. Печери були знову відкриті в 1900 р. даоським ченцем Ваном Юаньлу (Wang Yuanlu, 1849–1931). Завоювавши довіру ченця, А. Стейн вивіз картини, написані на шовку та папері, фрагменти фресок, ліпні фігурки, текстиль, рукописи декількома мовами, скульптури та інші предмети. Виходячи з виявлених артефактів, науковець дійшов висновку, що Західним Китаєм правили індійські правителі. За свої відкриття в області китайського мистецтва М. А. Стейн був посвячений у лицарі британської корони. Предмети, привезені М. А. Стейном з Китаю, були розділені між музеями (це Британський музей (The British Museum, London), Британська бібліотека (The British Library, London), Музей Срінагара (The Srinagar Museum, Kashmir, India), Національний музей (National Museum, New Delhi) і Музей Вікторії й Альберта (The Victoria and Albert Museum, London). М. А. Стейн публікував свої докладні звіти та замітки про експедиції. Археологічні матеріали М. А. Стейна мали виключне історичне та художнє значення й стали важливим навчальним матеріалом для вивчення буддійського мистецтва та мистецтва давньої китайської цивілізації [371].

У 1900–1910 рр. були опубліковані праці британських синологів Л. Біньюна «Китайський живопис четвертого століття» («A Chinese Painting of the Fourth Century», 1904) [179] і «Живопис на Далекому Сході: Вступ до історії живописного мистецтва в Азії, особливо в Китаї та Японії» («Painting in the far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia Especially China and Japan», 1908) (2-ге видання – 1913, 3-тє видання – 1923, 4-те видання – 1934) [185]; С. Бушелла «Китайське мистецтво» («Chinese Art», 1904–1906; доповнене видання, 1910) [202; 203]; Г. Джайлза «Вступ до історії китайського живописного мистецтва» («An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art», 1905) [330] і «Вступ до історії китайського живопису» («An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art», 1918) [329]; Л. Біньюна «Політ дракона: нарис теорії та практики мистецтва в Китаї і Японії на основі першоджерел» («The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Original Sources», 1911) [188]; П. Йеттса «Символізм у китайському мистецтві» («Symbolism in Chinese Art», 1912) [632].

У 1903 р. у Великій Британії групою мистецтвознавців був заснований перший науковий журнал – «Берлінгтон» (The Burlington Magazine). Одним з його співредакторів став Роджер Фрай (Roger Eliot Fry, 1866–1934). Журнал був призначений переважно для колекціонерів, мав тісні зв'язки з артдилерами. Видання відіграло важливу роль у створенні академічної історії мистецтва в Британії. У грудні 1904 р. в Burlington Magazine Л. Біньюн опублікував статтю «Китайський живопис четвертого століття» («A Chinese Painting of the Fourth Century») [179], в якій указав на низку вкорінених у європейській науці помилок в уявленнях про китайське мистецтво. Переважала думка, згідно з якою єдина заслуга китайського живопису полягала в тому, що він слугував джерелом живопису Японії, який вважався вищим художнім явищем. Було заведено вважати, що японські майстри значно перевершили за рівнем майстерності китайських художників.

Зазвичай європейські колекціонери збирали китайський живопис як «доважок» до японських творів [179, с. 39]. Однак завдяки придбанням творів і науковому внеску Л. Біньйона китайський живопис уже не сприймався як другорядне явище порівняно з японським живописом і з ентузіазмом просувався на виставках [371]. Також у європейській науці до статті Л. Біньйона було заведено вважати, що на мистецтво Китаю значний вплив мало мистецтво Індії, яке стало його головним натхненником. Л. Біньйон писав, що Індію не можна вважати натхненником китайського мистецтва, що буддизм зміг ввести в мистецтво Китаю символи, легенди, релігійний зміст, але образотворча мова китайського живопису залишалася абсолютно самостійною. Головним доказом своєї думки дослідник вважав сувій Гу Кайчжи (Gu K'ai-chih, бл. 344–406) із зібрання Британського музею (іл. 180–184), вважаючи його відправною точкою всіх дискусій про еволюцію живопису в Китаї. На картині вперше в китайському живописі зображений пейзаж [41, с. 250].

У 1904–1906 рр. вийшла друком монографія британського мистецтвознавця синолога Стівена В. Бушелла «Мистецтво Китаю» («Chinese Art») (1910 р. був опублікований її французький переклад «L'Art chinois», виконаний Жан-Анрі де Тізаком (Henri d'Ardenne de Tizac) під псевдонімом Jean Viollis (1877–1932)) [206]. У передмові до франкомовного видання французький синолог наголошував на необхідності виділяти китайське образотворче мистецтво серед пам'яток образотворчого мистецтва інших народів Далекого Сходу, вивчати китайське мистецтво як окрему наукову дисципліну. С. Бушелл завоював велику популярність у Європі та в Сполучених Штатах Америки як автор каталогів китайського мистецтва. Працюючи лікарем у Пекіні (1868–1899), С. Бушелл бував гостем у китайських колекціонерів, збираючи необхідну інформацію про мистецтво Китаю різних часів. З часом, коли накопичений досвід дозволив С. Бушеллу розпочати власну кар'єру мистецтвознавця-синолога, він почав

публікуватись у «Журналі Північнокитайського відділення Королівського азійського товариства» (заснований у 1858 р.), у журналах *T'oung Pao* та *Arg Asiatica* (вперше випущений 1914 р. для огляду виставки китайських картин Музею Чернускі) [523, с. 26].

Важливою в роботі С. Бушелла стала думка про повну невідповідність європейських і китайських ідеалів живопису [482, с. 399]. Дослідник широко цитував М. Палеолога, повторюючи описані ним методи та прийоми китайської композиції [482, с. 399; 266, с. 62], хоча погляд на особливості композиції й передачі простору в китайській картині крізь призму європейських уявлень про живопис залишався характерним для європейської синології початку ХХ ст.

С. Бушелл був одним із перших європейських фахівців, який писав про тісний зв'язок між китайським живописом і китайською каліграфією: «Серед загальних характеристик китайського живопису, найбільш сильно переважає протягом своєї довгої історичної еволюції графічний характер картини. Китайські художники – це перш за все креслярі та каліграфи» [202, с. 108]. С. Бушелл порівнював живописні зображення й ідеографічні, підкреслюючи, що ті й ті мають однакове походження. Власне, С. Бушелл посилався на китайських авторів, які писали про єдине походження живопису й каліграфії. Завдяки історик-мистецтвознавцю Чжану Яньюаню (*Zhang Yanyuan*), який спеціалізувався на династії Тан (618–907), була обґрунтована гіпотеза про єдине походження живопису й каліграфії. Чжану Яньюаню належить знаменита формула: «Каліграфія і живопис – це різні назви, які позначають одне і те саме явище». З того часу всі класичні трактати про китайське мистецтво наполягають на спільному походженні каліграфії та живопису, тому що китайська концепція живопису була пов'язана з концепцією каліграфії [174].

До заслуг С. Бушелла можна віднести й створення періодизації

китайського живопису.

У 1905 р. була опублікована робота британського синологу Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису» («An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art») [330]. Попри те, що автор працював майже в повній ізоляції, публікація мала новаторський характер. Робота була опублікована з ілюстраціями (іл. 185–191), вибраними й прокоментованими Л. Бінґйоном, і стала першою у своєму роді, яка складалась із перекладів творів критиків китайського мистецтва, художників з найраніших часів і до кінця періоду династії Мін (1644 р.) [157, с. 44]. Г. Джайлз аналізував підходи європейських синологів у вивченні китайського мистецтва, вказуючи, що європейці розглядали китайські твори ззовні, не враховуючи «варварську» (тобто китайську) точку зору, виносили судження про китайське мистецтво, виходячи з європейських канонів, – «у той час як автори, що писали про Китай, були схильні або відкидати китайське мистецтво, або його ігнорувати» [330, с. 5]. Аналізуючи монографічну роботу М. Палеолога «Китайське мистецтво» («L'art Chinois») [488], публікацію Ф. Гірта «Про іноземні впливи в китайському мистецтві» («Ueber Fremde Einflüsse in der Chinesischen Kunst») [365], а також роботи інших авторів, які приділили увагу мистецтву Китаю, Г. Джайлз зробив висновок про те, що китайський живопис був погано висвітлений у європейських підручниках з історії мистецтва з тієї причини, що ніяких перекладів китайських робіт з мистецтва ще не було зроблено [330, с. 6–7].

У 1910 р. Британський музей придбав колекцію китайських картин у німецького колекціонера Ольги Юлії Вегенер (Olga-Julia Wegener, 1863–1938). Колекція, сформована між 1907–1909 рр., включала сто сорок п'ять картин і була високо оцінена колекціонерами та знавцями мистецтва. Згодом цінність колекції О. Ю. Вегенер, як і колекції В. Андерсона, була переглянута з боку мистецької, історичної та естетичної цінності. Деякі картини з колекції мали сумнівну автентичність або були неправильно атрибутовані. Хоча слід

зауважити, що придбання музеями колекцій китайських картин демонструвало значний крок до зацікавлення китайським живописом та до іноземних релігійних артефактів у Великій Британії. Китайський живопис уже не розглядався як другорядне явище порівняно з японським мистецтвом і з ентузіазмом демонструвався на художніх виставках [371].

Одним із помітних дослідників китайського мистецтва та археології у Великій Британії був Вальтер Персеваль Йеттс. У молоді роки він здобував медичну освіту та був відряджений до Китаю (1908–1912), де служив у Королівському військово-морському флоті. Перебуваючи в Китаї, серйозно захопився китайським живописом і китайськими легендами. У 1912 р. П. Йеттс представив свою першу публічну лекцію в Royal Asiatic Society «Символізм у китайському мистецтві» («Symbolism in Chinese Art») [632]. У 1920 р. – покинув державну службу та присвятив себе дослідженню китайського мистецтва. Він не мав спеціальної освіти в області загальної історії мистецтва та китайської мови, по суті, був талановитим аматором [391, с. 215–216]. На думку П. Йеттса, тема походження китайської культури упродовж століть ставала предметом вивчення деяких західних науковців [391, с. 218]. Ідея про те, що більшість стародавніх цивілізацій має спільне джерело, з якого винаходи та знання поширювалися на нижчі культури, була західною науковою концепцією того часу [391, с. 276].

Після Першої світової війни в оцінці китайського традиційного мистецтва у Великій Британії сталися значні зрушення. У першу чергу це виразилось у зниженні статусу порцеляни Цін (1644–1912), яка для раннього покоління колекціонерів (включаючи С. Бушелла) була предметом значного інтересу [260, с. 335]. На перше місце за ступенем зацікавлення вийшов китайський живопис.

3.1.3 Розвиток мистецтвознавчої синології у Німеччині

З другої половини XIX ст. відбулося становлення німецької школи мистецтвознавчої синології. Рання німецька синологія, хоч і не така розвинена, як французька та британська, була однією з провідних серед національних шкіл Західної Європи. В університетах Німеччини були створені невеликі, але практично самостійні сходознавчі кафедри. Процес академічних досліджень, присвячених мистецтву Китаю, розпочався незадовго до Першої світової війни. Хоч у німецьких університетах не було професорів, які б спеціалізувалися на китайському живописі, керівники кафедр заохочували синологічні штудії молодих науковців [298, с. 95].

Перша з німецьких синологічних кафедр виникла в Берлінському університеті в 1887 р. (Humboldt-Universität), потім у Бонні (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Бреслау (Universität Breslau), Мюнхені (Ludwig-Maximilians-Universität München) та Гамбурзі (Hansische Universität). Остання кафедра була створена 1907 р. в Колоніальному інституті (Kolonialinstitut). Там же 1910 р. з'явилась Східноазійська кафедра (Ostasiatisches Seminar), де викладалася синологія. Між Першою та Другою світовими війнами найкращі досягнення німецької синології були представлені журналом *Asia Major*.

З приходом до влади націонал-соціалістичної партії розвиток синології в Німеччині фактично припинився, вчені були звільнені зі своїх кафедр через розбіжності з расовою політикою Третього Рейху. Провідним німецьким синологам вдалось емігрувати до інших країн [296, с. 6–7].

Одним із піонерів німецької синології став етнограф Ернст Гроссе, який працював в університеті Фрайбурга. Займаючись питаннями походження мистецтва, Е. Гроссе виявив велику зацікавленість до мистецтва Східної Азії як до явища, що може продемонструвати витоки образотворчого мистецтва. Своїй покровительці Марі Меєр (Marie Meyer, 1834–1915)

Е. Гроссе допоміг зібрати першокласну колекцію східноазійських творів мистецтва, яку вона згодом заповіла Королівському музею (Royal Museums) в Берліні (після Першої світової війни – Берлінський державний музей (Berlin State Museums after World War)) [298, с. 93]. Е. Гроссе, як і більшість його сучасників, розглядав мистецтво Китаю через домінування інтересу до японської культури [298, с. 93].

У 1900–1910 рр. були опубліковані праці німецьких дослідників Ф. Гірта «Уривки з записника колекціонера: нотатки про деяких китайських живописців нинішньої династії з додатками про деяких старих майстрів і істориків мистецтва» («Scraps from a Collector's Note Book: Being Notes on Some Chinese Painters of the Present Dynasty, with Appendices on Some Old Masters and Art Historians», 1905) [363], «Давня історія Китаю до кінця династії Чжоу» («The Ancient History of China to the end of the Chou Dynasty», 1911) [364] і «Джерела з історії китайського живопису» («Native Sources for the History of Chinese Pictorial Art», 1917) [362]; О. Мюнстерберга «Історія китайського мистецтва» («Chinesische Kunstgeschichte», 1910) [476]; Б. Лауфера «Деякі фундаментальні ідеї китайської культури» («Some Fundamental Ideas of Chinese Culture», 1914) [409]; К. Глейзера «Мистецтво Східної Азії. Периферія їх мислення і формування» («Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens», 1913) [335].

Протеже Е. Гроссе Отто Кюммель був першим фахівцем у Німеччині, що як науковець поєднував у собі й фахового мистецтвознавця, і філолога. О. Кюммель як експерт з образотворчого мистецтва розпочав свої наукові розвідки з дослідження мистецтва Стародавнього Єгипту, про який він написав дисертацію в Університеті Фрайбурга (1901). Здобуваючи освіту в університеті, О. Кюммель потрапив під вплив робіт Е. Гроссе. Ймовірно, Е. Гроссе заохочував О. Кюммеля до вивчення китайської та японської мов у Бонні та Парижі. Працюючи з музейними зібраннями Гамбурга, Берліна і Фрайбурга, О. Кюммель на запрошення генерального директора Берлінських

музеїв Вільгельма фон Боде (Wilhelm von Bode, 1845–1929) у 1906 р. повернувся до Берліна, де створив одну з найкращих світових колекцій східноазійського мистецтва. У 1934–1945 рр. науковець обіймав посади генерального директора Берлінських державних музеїв, директора Етнографічного музею і керівника Східноазійської художньої колекції [298, с. 94]. Він вважається фундатором східноазійської історії мистецтва як серйозної академічної дисципліни в Німеччині та взагалі в Європі, а його публікації встановили нові стандарти для досліджень [298, с. 94]; О. Кюммель був першим європейським мистецтвознавцем, який розмовляв китайською та японською мовами. У будівлі Музею прикладного мистецтва (нині Мартін-Гропіус-Бау (Martin-Gropius-Bau)) були обладнані окремі приміщення для експонування художньої колекції Східної Азії.

Як теоретик музейної справи та мистецтвознавець-синолог О. Кюммель сформулював три принципи формування колекції мистецтва Далекого Сходу: 1) у колекції має бути представлений всеосяжний і добре збалансований огляд мистецтв Китаю, Японії, Кореї; 2) живопис займає вищий ранг серед мистецтв; 3) естетична якість повинна бути головним критерієм при відборі творів мистецтва.

Протягом усього свого життя О. Кюммель організовував численні виставки східноазійського мистецтва в Німеччині та інших країнах [298, с. 98]. Під час Другої світової війни О. Кюммель брав активну участь у розграбуванні музейних колекцій на окупованих Третім Рейхом територіях [298, с. 94].

На початку ХХ ст. одним із провідних фахівців у Німеччині став Оскар Мюнстерберг, який зробив важливий внесок у розвиток історії Східної Азії як дисципліни. О. Мюнстерберг отримав докторський ступінь з економіки в Університеті Фрайбурга, був багатим промисловцем, мандрівником. Йому вдалося зібрати велику колекцію творів мистецтва. Згодом він придбав

багатий досвід і в експертизі творів мистецтва Східної Азії, хоч і не опанував східноазійських мов. Його тритомна історія японського мистецтва (1904–1907) і двотомна історія китайського мистецтва (1910–1912) були методологічно новаторськими в контексті історії та дослідження стилю. Однак оскільки аналіз О. Мюнстерберга був повністю сформульований на концептуальних засадах історії західного мистецтва, результат виявився не цілком задовільним [298, с. 93].

Важливий внесок у німецьку синологію зробив Курт Глейзер, лікар за освітою. У 1907 р. він отримав докторський ступінь з історії мистецтв у Мюнхенському університеті (разом зі швейцарським істориком мистецтва Генріхом Вельфліном (Heinrich Wölfflin, 1864–1945)). К. Глейзер вважався одним з найбільш впливових істориків мистецтва в Німеччині ХХ ст. За матеріалами, отриманими під час поїздки до Китаю та Японії (1912), К. Глейзер опублікував дві монографії [298, с. 94]. У 1909–1924 рр. працював куратором у кабінеті гравюр у Берліні, потім директором Берлінської державної художньої бібліотеки, опублікував низку монографій з історії європейського мистецтва доби Середньовіччя та Ренесансу, з європейського модернізму та з мистецтва Східної Азії. У 1933 р. нацисти звільнили його як «неарійця» з посади директора бібліотеки та змусили продати колекцію сучасних європейських картин за заниженою вартістю. Продаж колекції став умовою для безперешкодної еміграції. К. Глейзер помер у бідності в Сполучених Штатах Америки [298, с. 94].

Одним з учнів К. Глейзера був мистецтвознавець Отто Фішер (Eduard Jakob Otto Fischer, 1886–1948), який на початку своєї кар'єри спеціалізувався на ранньому німецькому мистецтві та отримав у 1907 р. докторський ступінь у Мюнхенському університеті. З 1909 р. науковець звернувся до вивчення китайського живопису. У 1912 р. – захистив дисертацію, присвячену китайському пейзажу в Геттінгенському університеті, яку згодом опублікував у Мюнхені (*Chinesische Landschaftsmalerei*, 1923). Протягом наступних

десятиліть, попри напружений графік роботи, О. Фішер продовжував писати публікації, присвячені мистецтву Азії. Почавши заробляти на життя в мюнхенському магазині антикварних книг, згодом зробив кар'єру на теренах музейної діяльності, в результаті став директором Художнього музею Базеля (1927–1938). О. Фішер став першим, хто отримав науковий ступінь за дисертацію, присвячену темі китайського мистецтва.

Першим музеєм мистецтва Східної Азії в Німеччині став музей у Кельні, заснований у 1909 р. та відкритий для публічного відвідування в 1913 р. Його зібрання були подаровані колекціонерами Адольфом Фішером (Adolf Fischer, 1856–1914) і Фрідою Фішер (Frieda Fischer, 1874–1945). Колекція Фішерів була зібрана переважно в Японії. Це перший самостійний музей східноазійського мистецтва у світі, організований згідно з принципами історичної періодизації [298, с. 97].

3.1.4 Розвиток мистецтвознавчої синології в інших країнах Європи

З часу заснування журналу *T'oung Pao* синологія в Голландії, особливо в Лейденському університеті, виступала як окреме, але водночас тісно пов'язане північне крило французької школи. Лейденський університет залишався центром синологічних досліджень, які мали широкий вплив у Європі. Голландські синологи традиційно публікувалися англійською мовою, роблячи свою роботу доступною широкому загалу [298, с. 4].

У другій чверті ХХ ст. шведська школа синології стає однією з провідних у Європі. Ключову роль у формуванні шведської школи зіграв професор Гетеборзького університету Бернхард Карлгрен (1889–1978), який разом із гірським інженером та археологом Юганом Гуннаром Ендерсоном (1874–1960) став засновником 1926 р. Музею далекосхідних старожитностей у Стокгольмі. Бюлетень музею став основним майданчиком для наукових публікацій представників шведської синології, в основному Б. Карлгрена, до

кінця 1950-х рр. Шведська синологія була зосереджена в основному на дослідженні раннього Китаю і поєднувала в собі баланс археологічних, філологічних і текстологічних досліджень. Як і голландські фахівці, шведські синологи публікували свої роботи англійською мовою [298, с. 5–6].

Школа синології в Чехословаччині між двома світовими війнами розвивалася переважно в Празькому університеті. Чеський синологічний журнал *Archiv Orientalní* перетворився на велике міжнародне видання [298, с. 6].

Протягом ХХ ст. на території Російської імперії й надалі СРСР так і не була створена серйозна синологічна школа. Р. Ено називає три причини, чому це не відбулося. Серед них, як і у випадку з Німеччиною, – політична нестабільність на початку ХХ ст., яка привела до еміграції значної частини інтелігенції. Такі фахівці, як Серж Єлисеєфф (1889–1975), перший директор Янцзінського інституту, незалежного підрозділу, створеного в 1928 р. в Гарварді за фінансової підтримки власника *Alcoa Aluminium Corporation*, і Пітер Будберг (1903–1972) зробили наукову кар'єру за межами СРСР. По-друге, політизованість радянської науки не сприяла розвитку синології, окрім ізольованих від політики галузей науки, наприклад лінгвістики. По-третє, відсутність публікацій іншими, окрім російської, мовами [298, с. 7].

Як вказує сучасний дослідник Дзя Сяолу (2018), радянське мистецтвознавство аж до 1950-х рр. спиралось у своїх висновках на роботи європейських учених, що відбилось у жанровій класифікації, прийнятій у європейському мистецтвознавстві. Картини «гори і води» були класифіковані як пейзаж, «люди і предмети» – як портрет, «квіти і птахи» – як натюрморт, «тварини» – анімалістика. Сувої в радянському мистецтвознавстві позначалися як «картини», що не відповідає їх функції, походженню й мистецтвознавчому визначенню. Основна увага в роботах радянських мистецтвознавців приділялася пейзажу («гори і води»), живопису «гохуа»,

які відбивали дух соціалістичної держави та тенденції комуністичного суспільства, живопис «квіти і птахи» згадувався лише побіжно. Найчастіше розглядалась творчість двох китайських художників: Сюй Бейхуна і Ці Байші, що зробило їх популярними в широких колах населення СРСР. Згодом у радянському мистецтвознавстві сформувалося власне розуміння китайського традиційного живопису. Дзя Сяолу підкреслює, що мистецтвознавчі роботи радянських учених з китайського мистецтва виникли на основі аматорських перекладів, виконаних самостійно мистецтвознавцями, а не на основі перекладів фахівців-синологів. Радянська синологія була несамоостійною, використовувалася європейська методологія і підходи [36, с. 120–123].

3.2 Формування школи мистецтвознавчої синології у Сполучених Штатах Америки. Приватні та музейні колекції, мистецтвознавчий дискурс

Коріння американської мистецтвознавчої синології сягають кінця XVII – перших десятиліть XIX ст. Джерельною базою для наукових досліджень стали збірки приватних колекціонерів і збірки різних американських установ.

Однією з перших значущих колекцій китайського мистецтва в США стало зібрання Натана Данна (Nathan Dunn, 1782–1844), який у 1838 р. відкрив у Філадельфії «Китайський музей». Колекція творів китайського (переважно експортного) мистецтва була зібрана протягом дванадцяти років в Кантоні. У 1842 р. був опублікований великий за обсягом описовий каталог (120 сторінок) китайської колекції Н. Данна і куратора виставки Вільяма Ленгдона (William B. Langdon, 1842–1900) «Десять тисяч китайських речей. Описовий каталог китайської колекції» («Ten Thousand Chinese Things. A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection») [289]. Н. Данн був американським бізнесменом і філантропом, зібрав велику колекцію китайських артефактів, які мали вагому освітню цінність. У Філадельфії

колекцію побачили 100 000 відвідувачів, і стільки ж відвідувачів побачили її у Лондоні в 1842 р., де колекція була показана в побудованому у вигляді пагоди виставковому залі в Гайд-парку. У США та Англії було продано від 70 000 до 80 000 примірників каталогу.

Описовий каталог китайської колекції містив інформацію про різні аспекти життя та історії Китаю (уряд, історія, література, сільське господарство, мистецтво, торгівля, звичаї, суспільне життя). Невелика частина каталогу була присвячена живопису [289, с. 111]. Живопис Китаю в каталозі Н. Данна був представлений наступним чином: «Образотворче мистецтво в Китаї не досягло тієї досконалості, як в освічених народів християнського світу. Проте вивчення картин з цієї колекції задовольнить усі відверті думки про те, що з китайськими художниками була здійснена велика несправедливість стосовно тих понять, які дотепер бралися до уваги щодо їх недоліків, здібностей і навичок. Вони (китайські художники. – С.Г.) малюють комах, птахів, риб, фрукти, квіти з великою точністю і красою; блиск і різноманітність їх кольорів неможливо перевершити. Вони komponуються зі значним смаком і ефектом; і їх перспектива, відділ мистецтва, в якому вони вважалися абсолютно недосконалими, часто дуже гарна. Світлотіньове моделювання форми вони розуміють погано та не бажають вводити тіні на картинках» [289, с. 111].

Після смерті Н. Данна (1844) його партнери в 1851 р. знову привезли китайську колекцію до Лондона, щоб узяти участь у Великій міжнародній виставці. Цього разу колекція була проігнорована відвідувачами, і більша її частина була продана на аукціоні Christie's у грудні того ж року. Аукціон мав велике значення і відкрив нову главу в історії азійського впливу на британське мистецтво. Третина предметів була придбана лондонським дилером, і через його магазин залишки колекції були розпорошені серед молодих британських художників і дизайнерів, готових привнести китайські мотиви в мистецтво та дизайн свого часу.

Наприкінці XIX ст. в оцінці китайського мистецтва американські фахівці мали спільну зі своїми європейськими колегами думку, що висловлювалась у загальній негативній оцінці китайського живопису, в якій критикувалася відсутність лінійної та повітряної перспективи, відсутність світлотіньового моделювання форми, роботи з кольором, тобто все те, що не узгоджувалось із європейськими уявленнями про «справжній» живопис [483, с. 4]. До початку XX ст. американські колекціонери мали лише фрагментарні уявлення про китайське мистецтво, наприклад вони не були знайомі з китайською фігуративною скульптурою з каменю та бронзи. Китайський експорт, який потрапляв до Сполучених Штатів Америки, зазвичай був творами споживчого, експортного мистецтва, низька мистецька вартість якого давала привід стверджувати, що китайська імперія нездатна створювати високе мистецтво. Це інтерпретувалося як симптоматична нездатність Китаю розвиватися культурно та політично [483, с. 5].

У 1896 р. була опублікована робота німецько-американського синолога, одного із засновників синології США Фрідріха Гірта (Friedrich Hirth, 1845–1927) «Про іноземні впливи в китайському мистецтві» («Ueber Fremde Einflüsse in der Chinesischen Kunst») [365].

Ф. Гірт провів двадцять сім років у Китаї, знав китайську мову. Як співробітник Імператорської морської митної служби (1870–1897) працював у статистичному відділі агентства, а потім як комісар – у різних портах Китаю. Ф. Гірт залишився в історії як перший професор кафедри синології в Колумбійському університеті, став провідним фахівцем серед західних кураторів і вчених-китаїстів. Роботи Ф. Гірта поставили вивчення китайської цивілізації на академічну основу. Крім того, він здійснив низку важливих перекладів китайських текстів, присвячених образотворчому мистецтву.

У 1880-х рр. Ф. Гірт задумав написати велику історію китайського мистецтва; якби цей задум був реалізований, вона стала би першою систематичною спробою синтезу візуальної та писемної культури Китаю, побудованою на вивченні автентичних текстових джерел [298, с. 91]. Для

такої роботи було необхідне знання китайської мови. За оцінками сучасників, Ф. Гірт не тільки знав китайську, а й його книги дозволили іншим вивчити цю мову. Примітно, що Ф. Гірт вважав знання мови недостатнім. Він ставив завдання опанувати методологію історії та теорії мистецтва, нової на той момент академічної області, як це вже практикувалось у європейських університетах. На думку Ф. Гірта, необхідно було досліджувати китайське мистецтво нарівні з європейським, що можна назвати значним інтелектуальним проривом [298, с. 92].

У січні 1903 р. Ф. Гірт був запрошений президентом Колумбійського університету Ніколасом Мюрреєм Батлером (Nicholas Murray Butler, 1862–1947) прочитати серію лекцій про китайське мистецтво в рамках партнерства з Музеєм мистецтв Метрополітен [523, с. 177].

У своїй роботі «Китаєзнавство» (Chinesische Studien, 1890) [361] Ф. Гірт зробив ряд важливих висновків: «Якщо вважати, що образотворче мистецтво і література не настільки взаємопов'язані у східних народів, щоб література допомагала зрозуміти образотворче мистецтво, – тоді цей досвід може бути застосований лише в малому ступені до китайського і японського орнаментів. У літературі Китаю і Японії містяться багаті, якщо не невичерпні, джерела розуміння принаймні символічних елементів. Той факт, що ми так мало поінформовані про це в Європі, пояснюється поганим станом матеріалу і тим, що не так давно мистецтво китайців і японців не було достатньо відомим, щоб упоратися з великими труднощами, які стоять на шляху розв'язання проблем східного мистецтва за допомогою вітчизняної літератури. (...) ми хочемо визнати, що протягом декількох років ми значно наблизились до розуміння всього японського і, побічно, китайського» [361, с. 230]. «Що стосується образотворчих мотивів у японському живописі та орнаменті, ми можемо легко розділити їх на дві групи, а саме: 1) традиційний китайський і 2) японський. (...) велика частина всіх декоративних елементів (у японському орнаменті. – С. Г.) створена на основі

китайського візерунку. Японці в основному є послідовниками. Тому будь-хто охочий вивчати японське мистецтво повинен починати з китайського. Для знання цього мистецтва ми тепер маємо багато пояснень у китайській літературі» [361, с. 232].

На початку ХХ ст. завдяки діяльності колекціонерів і музейній роботі ставлення до образотворчого мистецтва Китаю почало змінюватись у позитивну сторону, і до 20-х рр. ХХ ст. живопис Китаю став сприйматись як явище, рівноцінне високому європейському мистецтву. Перша половина ХХ ст. була епохою формування головних колекцій китайського мистецтва в Сполучених Штатах Америки. Це відбувалось у тісному зв'язку з мережею артдилерів, колекціонерів і музейних кураторів. Після падіння династії Цін (1912) на артринку стали доступні імперські колекції та цінні приватні китайські збірки. У результаті Першої світової війни в Європі та підйому Сполучених Штатів Америки як провідної світової держави, світовий центр колекціонування китайського мистецтва перейшов з Європи до Америки [610, с. 29]. Зростання інтересу до стародавнього китайського мистецтва в Америці початку ХХ ст. спровокувало велике надходження китайських артефактів, а американські науковці зробили вагомий внесок у вивчення китайського мистецтва на Заході [610, с. 31], хоча першість у цьому, як і раніше, належала Європі. Перша світова війна стала поворотним моментом у розвитку колекціонування і дослідження китайського мистецтва в Сполучених Штатах [523, с. 206]. До кінця 1910-х рр. через глобальні людські жертви й матеріальні руйнування, які були викликані Першою світовою війною, Сполучені Штати за якістю та наповненням музейних колекцій обігнали країни Європи й упевнено рухались до витіснення європейського лідерства у сфері науки. Американські колекціонери декларували, що вони будуть ставитись до китайського мистецтва і старожитностей більш шанобливо і доброзичливо, ніж європейські колеги, які накопичили колекції шляхом пограбувань [523, с. 2].

Сплеск інтересу до китайського традиційного мистецтва, особливо до його ранніх періодів, проявився не тільки на ринку творів мистецтва та антикваріату, який швидко розвивався, а й у комплектації колекцій американських музеїв.

Наприкінці XIX ст. у США, як і в країнах Європи, загальний інтерес викликало мистецтво Японії (japonisme). Цей культурний феномен привів до масового колекціонування японських предметів образотворчого мистецтва, а вже за чверть століття потому таке саме захоплення було перенесено на китайські артефакти та предмети мистецтва. Інтерес американців до мистецтва Китаю та Японії, з первинним пріоритетом японського мистецтва, затверджувався насамперед ученими та колекціонерами, такими як Ернест Феноллоза та Чарльз Фрір. Погляди цих учених визначили подальший ракурс дослідження мистецтва Китаю в американських наукових колах [483, с. 5].

Зміну акцентів у зацікавленні мистецтвом Східної Азії можна простежити на прикладі перших великих американських виставок, де були представлені й предмети образотворчого мистецтва Китаю та Японії, зокрема живопису. Так, на «Столітній виставці» (Centennial Exhibition) (Міжнародна виставка мистецтв, промислових виробів і продуктів ґрунтів та шахт (International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine)), яка відбулась 1876 р. у Філадельфії, китайське та японське мистецтво було прийнято з однаковим успіхом. Ця виставка стала своєрідним дебютом мистецтва Східної Азії в Сполучених Штатах. Але вже за півтора десятиліття потому на Всесвітній Колумбовій виставці (World's Columbian Exposition), яка відбулась в Чикаго в 1893 р., думка глядачів рішуче змінилась на користь японського мистецтва. Однією з причин зміни поглядів на китайське мистецтво американського глядача стала офіційна відмова Імперії Цін брати участь у виставці – як вираз протесту проти американських дискримінаційних імміграційних законів. Політичні причини відмови офіційного уряду Китаю від участі у грандіозній виставці, яка була присвячена 400-річчю відкриття Америки Христофором Колумбом,

викликали неоднозначну реакцію в США. Американці стали розглядати китайський живопис як примітивний, а суспільство, що породило таке мистецтво, – як відносно відстале.

Слід зауважити, що в Китаї не було традиції публічної демонстрації живопису на виставках, тому вивчення китайського живопису являло собою особливо гостру проблему для іноземців. У кінці XIX – на початку XX ст. європейськими мовами було написано небагато суто наукових досліджень китайського живопису, крім того, атрибуція картин була тісно пов'язана з дослідженням написів і колофонів, для розуміння яких були необхідні навички в області лінгвістики та знання китайської культури [595].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. серед європейських та американських вчених і колекціонерів знання китайського ужиткового та образотворчого мистецтва (фарфор, живопис тощо) були неповними, але це не заважало колекціонерам і кураторам впевнено висловлювати свою думку про китайські предмети, здобуті різними шляхами (торгівля, подорожі та військові завоювання). Музейні зібрання, друковані видання та міжнародні виставки викликали емоційні дискусії серед так званих експертів («знавців»), яким не вистачало елементарної підготовки в галузі історії мистецтва. Авторитет «експерта» часто залежав від факту його проживання в Китаї й ступеня його самонавчання. Проте в кінці XIX ст. в США були зібрані дві новаторські колекції: Вільяма Т. Волтерса (William T. Walters, 1820–1894) в Балтиморі та Джеймса А. Гарленда (James A. Garland, 1870–1906) в Нью-Йорку [523, с. 216].

Європейські й американські приватні колекціонери, музеї все більше цікавились китайськими старожитностями та традиційним китайським живописом. У США Ернест Феноллоза (Ernest Fenollosa, 1853–1908) і Оакура Какузо сформували першокласні колекції предметів мистецтва Східної Азії для Музею образотворчих мистецтв у Бостоні. У 1894 р. в цьому музеї відбулася перша в США виставка китайського живопису, куратором якої став перший американський мистецтвознавець-синолог Е. Феноллоза.

У 1912 р., вже після смерті вченого, була видана його монографія «Епохи китайського і японського мистецтва» («Epochs of Chinese and Japanese Art») [304] (у 1913 р. був опублікований французький переклад «L'art en Chine et au Japon» [305]). Монографія стала підсумком двадцятирічного дослідження східного мистецтва. У своїй роботі вчений торкався аспектів впливу буддизму, даосизму і конфуціанства на китайську культуру, а також впливу китайського живопису і скульптури на мистецтво Японії.

Е. Феноллоза у 1878 р., після закінчення Гарвардського університету, був призначений викладачем філософії в Токійському університеті. Коли науковець усвідомив, що традиційній культурі Японії загрожують західні культурні впливи, він щиро захопився вивченням традиційного мистецтва Японії. Згодом зацікавлення Е. Феноллози японським мистецтвом привело його до дослідження мистецтва Китаю, хоча вчений сформулював свою концепцію китайського мистецтва таким чином, щоби продемонструвати результати перш за все своїх досліджень мистецтва і культури Японії. У своїй роботі «Епохи китайського і японського мистецтва» («Epochs of Chinese and Japanese Art» [304] Е. Феноллоза дав негативну оцінку наявній на той час літературі з китайського мистецтва, схарактеризувавши її як вивчення літературних джерел, а не самого мистецтва, і закликав до більш формального підходу, який класифікував би творчі роботи, виходячи з їх естетичних якостей.

Розглядаючи китайське мистецтво в новому для західної науки ракурсі, Е. Феноллоза звернув увагу на падіння рівня живописного мистецтва в період династій Мін (1368–1644) та Цін (1644–1912), кажучи, що сучасний китайський живопис (епохи Мін і Цін) опустився майже до точки слабкого, дитячого мистецтва. Для інтерпретації китайського мистецтва Е. Феноллоза значною мірою спирався на японських знавців (у першу чергу на Окакуру Какузо), яких американські «знавці» і колекціонери високо цінували [523, с. 30]. На зламі XIX–XX ст. західні вчені часто використовували японські терміни для позначення китайських сувоїв – *Kakemono* і *Makimono*,

що з часом було зафіксовано і в англійських словниках. Ця термінологія підтверджує думку, згідно з якою ранні західні дослідження китайського мистецтва в основному ґрунтувалися на японських джерелах [300, с. 140]. Е. Феноллоза писав, що все азійське мистецтво розділяє одну лінію художнього розвитку, вважав, що завдяки синтезу різноманітних традицій блискучий пейзажний живопис набутий в епоху Тан (618–907) і Сун (960–1279). Але після цього першість у мистецтві серед країн Східної Азії перейшла до Японії. Як було зазначено вище, Е. Феноллоза був невисокої думки про живопис династій Юань (1279–1368), Мін (1368–1644) і Цін (1644–1912), це стосувалось і суміжних стилів у Японії. Але Е. Феноллоза високо цінував те, що розумів як ранні китайські та японські картини, і більш пізні японські твори, що переґукувались зі стилем династії Сун. Американське захоплення буддизмом, яке поділяв Е. Феноллоза, також стимулювало його наукове зацікавлення та придбання творів живопису, виконаного в традиціях релігії Чань або Дзен. Ці роботи, датовані часом династії Сун (960–1279), пізніше були високо оцінені японськими знавцями, але не були вивчені та гідно оцінені в самому Китаї [483, с. 6].

Найбільш важливим послідовником Е. Феноллози був Чарльз Ленг Фрір (Charles Lang Freer, 1854–1919), колекціонер з Детройта. Після успішної ділової кар'єри Ч. Фрір узявся до колекціонування творів мистецтва, послідовно розширюючи свою колекцію. Він спочатку збирав європейські й американські гравюри та живопис (1880–1890-ті), потім японське мистецтво (1890–1900-ті), і в останньому десятилітті свого життя – китайське мистецтво (1909–1919). Така зміна інтересів свідчила про інтелектуальний пошук Ч. Фріра, що змусило його цілком зануритись у китайську культуру, коли його зацікавлення як колекціонера торкнулися Китаю. У листі до вдови Е. Феноллози Ч. Фрір називав Китай «велика країна чудес» і «ще невідома мені країна» [523, с. 32]. Ч. Фрір захоплено озивався про те, як Е. Феноллоза обговорював китайське і японське мистецтво з куратором Лувру Гастоном Міджоном під час візиту Г. Міджона 1906 р. у США: «Було дуже цікаво

послухати дискусії про мистецтво між Е. Феноллозою та Г. Міджоном, і, не сказавши різких слів про Г. Міджона, я повинен вказати, наскільки глибокі були знання Е. Феноллози» [523, с. 32]. Ч. Фрір писав, що європейці набагато відстають від американців у розумінні образотворчого мистецтва Китаю та Японії. Попри схвальні відгуки Ч. Фріра, які були адресовані американським фахівцям, Е. Феноллоза залишався єдиним американським експертом високого рівня в Сполучених Штатах на початку ХХ ст. Американські колекціонери боялись конкуренції з боку європейських колег, хоч і залежали від європейських експертів, особливо на початковій стадії формування своїх колекцій. Необхідний самостійний досвід експертної діяльності в Америці був ще недостатньо накопичений [523, с. 32]. Крім того, на початку 1910-х рр. китайське мистецтво, як і раніше, певною мірою визначалося смаками японських збирачів та експертів [483, с. 6].

Ч. Фрір вибрав об'єктом колекціонування ті самі періоди китайського мистецтва, якими захоплювався й Е. Феноллоза. У своїй поїздці до Азії в 1909 р. Ч. Фрір переконався в перевазі саме китайського, а не японського мистецтва. З цього часу і до своєї смерті в 1919 р., він зосередився на придбанні китайських картин, буддійської скульптури, предметів з нефриту і бронзи [483, с. 6]. Ч. Фрір збагатив колекцію східного мистецтва Бостонського музею більш ніж 200 китайськими картинами, придбаними під час його двох поїздок до Азії в період між 1909 та 1911 рр. [371].

Перші два десятиріччя ХХ ст. були «золотим часом» колекціонування східноазійського мистецтва в Сполучених Штатах Америки. Китайські дилери активно формували перші значні колекції китайського мистецтва в США. Їх діяльність включала доставляння китайських творів мистецтва, переклад китайських написів, передачу даних про китайські твори з імперських каталогів. Китайські торговці не тільки перевозили предмети мистецтва з Китаю до Сполучених Штатів, а й популяризували китайську історичну традицію мистецтва для американської аудиторії.

Безперечний лідер у колекціонуванні китайських художніх об'єктів у

США 1910-х рр., Ч. Фрір був неперевершеним авторитетом, його думка впливала на інших колекціонерів Америки. Найплодовитішим китайським дилером того часу був торговець Лі Венцин (Li Wenqing), який продав Ч. Фріру близько трьохсот предметів. Переважна більшість придбаних Ч. Фріром предметів (понад 80%) були картинами у вигляді сувоїв або альбомів [523, с. 132]. Збираючи свою колекцію, Ч. Фрір віддавав перевагу картинам періоду Сун та більш раннім творам. Щоби перекласти печатки та написи, Ч. Фрір найняв декількох студентів-китайців для роботи з колекцією.

Протягом 1910-х рр. Ч. Фрір продовжував співпрацю з китайськими дилерами та перекладачами, що зіграло важливу роль у визначенні цього періоду розвитку сходознавчої думки в США як зразкової [523, с. 157]. У 1912 р. колекція Ч. Фріра отримала міжнародне визнання.

Уже наприкінці XIX ст. Ч. Фрір передавав твори зі своєї колекції для різних американських виставок. У той час це були переважно японські предмети. Перша виставка, яка демонструвала китайську колекцію Ч. Фріра, відкрилась у Смітсонівському музеї у квітні 1912 р. та отримала визнання в європейських публікаціях, включаючи німецький *Ostasiatische Zeitschrift* [523, с. 189]. З 1913 р. головним помічником Ч. Фріра в Сполучених Штатах стала Агнес Мейер, що після смерті колекціонера як одна з хранителів його колекції працювала над тим, щоб довести статус зібрання до рівня національного музею.

Одною з головних заслуг Ч. Фріра стало формування групи американських інтелектуалів, які цікавились мистецтвом Китаю [523, с. 197]. Ще однією заслугою колекціонера була ідея створення школи синології із залученням провідних фахівців з різних галузей науки [523, с. 198]. Він вважав, що американська школа, на відміну від європейських, обере свій підхід у вивченні та збереженні китайського мистецтва, який буде базуватися на позитивному сприйнятті предмета вивчення. У цей час багато американців стали співчутливо ставитись до скарг китайців на те, що європейські археологічні експедиції й збиральництво раритетів були узаконеним

мародерством [523, с. 200]. Хоча включення східноазійських візуальних культур в академічну область історії мистецтва було багато в чому зобов'язане саме цим великомасштабним мародерствам і купівлі за низькими цінами творів для комплектації європейських та американських музеїв, приватних колекцій [298, с. 90].

Говорячи про діяльність Ч. Фріра, необхідно докладніше зупинитись на вищезгаданій А. Е. Меєр – філантропці, меценатці, журналістці. Під час свого візиту до Лондона в 1909 р. А. Е. Меєр зацікавилась китайським мистецтвом, вивчаючи китайську колекцію в Британському музеї. Пізнання А. Е. Меєр у мистецтві Східної Азії поглибились завдяки дружбі з Ч. Фріром. Вона зустріла Ч. Фріра в 1913 р., регулярно його відвідувала і листувалася з ним аж до його смерті. Відомо понад двісті листів, у яких вони обговорювали та порівнювали якості китайських і японських картин, сувоїв, бронзи й скульптури, а також їх останні придбання та очікувані покупки. У 1923 р. в Нью-Йорку була опублікована її перша книга «Китайський живопис у відображенні думки та мистецтва Лі Лунгміна 1070–1106 рр.» («Chinese Painting as Reflected in the Thought and Art of Li Lung Mien 1070–1106»), де були відбиті думки про мистецтво Лі Гунліня (Лі Лунгміна) [462, с. 6].

Окрім того, говорячи про формування американських і європейських колекцій китайського мистецтва на початку ХХ ст., не можна не згадати таку людину, як Чен-Цай Лоо (Лу Цинь Чжай) (С. Т. Loo або Loo Ching-Tsai, 1880–1957), який підтримував галереї в Парижі та Нью-Йорку, поставляючи цінні предмети для приватних колекціонерів та американських музеїв. Він був визнаний видатним дилером китайського мистецтва і стародавніх артефактів у першій половині ХХ ст., хоча також піддавався критиці за вивіз антикваріату та археологічних скарбів з Китаю для продажу на Заході.

Коли Чен-Цай Лоо прибув до Сполучених Штатів у середині 1910-х рр., він зіткнувся з абсолютно непідготовленою аудиторією і величезною кількістю недосліджених творів. Значною мірою завдяки публікації колекції Чен-Цай Лоо було сформоване коло еталонних зразків китайського

мистецтва, якими оперували в академічному дискурсі щодо китайського мистецтва в Америці [610, с. 29]. Чен-Цай Лоо дозволяв собі маніпулювати своїми колекціями, щоб відповідати основним критеріям у євроамериканських системах оцінки. Китайське мистецтво мало добре збережену письмову історію, яку можна було б зручно перекласти та включити в історичну структуру західного мистецтва. Крім того, китайське мистецтво охоплювало понад п'ять тисяч років і було відоме своєю різноманітністю і широтою. Це дозволило артдилеру обирати ті категорії, які були близькі до західного мистецтва [610, с. 127].

Одним із перших американських дослідників, що в цей час займався ґрунтовним вивченням китайського мистецтва, був Джон Фергюсон. Він закінчив Бостонський університет у той час, коли там ще не викладалась історія мистецтв, і його знання в області як західного, так і китайського мистецтва були сформовані ним самостійно [483, с. 16]. У 1901 р. в ході своєї дослідницької поїздки в Європу Дж. Фергюсон почав робити нотатки для своєї докторської дисертації, над якою він працював у Бостонському університеті. Наукове дослідження передбачалось назвати «Конфуціанський ренесанс у династії Сун» [483, с. 27]. У своїх публікаціях учений стверджував, що культура, уряд і мистецтво невіддільні в Китаї [483, с. 2].

Дж. Фергюсон приділяв першочергову увагу дослідженню об'єктів китайського образотворчого мистецтва через підписи, печатки, колофони та згадування окремих картин і написів в історичних текстах. Цей підхід згодом став використовуватись в американській музейній практиці в 1920-х і 1930-х рр. [483, с. 7]. Дж. Фергюсон приділяв особливе значення техніці нанесення мазків пензлем у китайському живописі. Своє порівняльне дослідження китайського та західного живопису Дж. Фергюсон закінчує наступною заявою: «Живопис і каліграфія (в Китаї. – С. Г.) розвивалися пліч-о-пліч. На кожному етапі зростання живопису вплинуло на каліграфію... Картина в Китаї має тло, відмінне від європейського живопису... Крок за кроком у його розвитку західний живопис поєднувався зі скульптурою та

архітектурою, але в Китаї її компаньйоном була каліграфія. Іншими словами, можна сказати, що західний живопис пластичний у своїх ідеалах, а в Китаї – графічний. Перший (європейський живопис. – С. Г.) акцентував на управлінні світлом та тінню таким чином, щоби полегшити фігури й тим самим зробити скульптурні ефекти. ...будівлі, галереї та інтер'єри представлені з геометричної точки зору. У китайських картинах мазки пензлем (...) можуть зрівнятися за своєю делікатністю, гармонією та силою з каліграфією». Дж. Фергюсон стверджував, що немає сенсу використовувати упереджені поняття для оцінки китайського мистецтва, оскільки вони засновані на китайській культурі, яка докорінно відрізнялась від західної культури. Учений наполягав на важливості занурення дослідника в китайську культуру, історію та літературу, що є необхідною умовою для розуміння китайського мистецтва [610, с. 141].

Коли Дж. Фергюсон у 1912 р. заявив про себе як про серйозного дослідника образотворчого мистецтва, американські колекціонери тільки почали звертати увагу і купувати китайські об'єкти мистецтва, залишаючись значною мірою погано поінформованими про колекції та історичні періодизації Китаю. Діяльність Дж. Фергюсона викликала хвилю особливої цікавості до китайського мистецтва та археології в Сполучених Штатах у 1910-х рр. і в наступні два десятиліття. У цей час нові об'єкти образотворчого мистецтва Китаю все частіше експортувались саме в цю країну. Успіх Дж. Фергюсона в 1910–1920-х рр. у продажі творів та у виданні робіт про китайське мистецтво був підкріплений цією хвилею інтересу, зокрема, завдяки підтримці Ч. Фріра. Великі покупки Дж. Фергюсоном в 1910-ті рр. китайських картин і антикварних предметів, походження ряду предметів зі збірок знатних маньчжурських сімей Дуаньфана (Duanfang), Ваняна Цзінсяна і Баосі підтверджують, що Республіканська революція 1911 р. була важливим фактором зростання американського інтересу до китайського мистецтва [483, с. 216].

У своїх книгах та статтях 1910–1940-х рр. Дж. Фергюсон послідовно

стверджував, що в досліджуваному ним світі китайського мистецтва «повинні переважати власні стандарти» [483, с. 11]. Для себе і для своїх клієнтів він купував те, що вважав прикладами «літературного чоловічого живопису». Дж. Фергюсон дізнався, що «літературний живопис» цінується китайськими знавцями, і відповідно зробив висновок про те, що цей піджанр має бути складовою частиною будь-якої представницької колекції. Його «Китайський живопис» (1927) [308] дає привід однозначно говорити, що Дж. Фергюсон, як і Е. Феноллоза, ставив художників Тан, Північної Сун і художників Юань вище від «каліграфів», таких як Дун Цічан або Хуан Гунван [483, с. 217]. Дослідник надавав перевагу китайським картинам, які демонстрували «свободу стилів» і навички «художника», а не каліграфа.

У 1918 р. Дж. Фергюсон опублікував довідник зі старожитностей «Нариси китайського мистецтва» («*Outlines of Chinese Art*») [309], який потім використовувала більшість західних учених; був одним із засновників популярного журналу *The China Journal of Science and Art* і брав участь в організації західних навчальних закладів у Китаї [391, с. 157]. У результаті останніми десятиліттями в Китаї з'явилося кілька іноземних колекціонерів, у тому числі Стівен Воттон Бушелл, Поль Пелліо, Едуард Шаванн, а також Б. Лауфер. Їх дослідницька діяльність збагачувала колекції національних наукових і музейних установ [391, с. 158].

Дж. Фергюсон як фахівець досяг високого професійного рівня в галузі історії китайського мистецтва й завдяки знанням китайської мови, про що свідчило його призначення в Метрополітен-музей у Нью-Йорку як агента з купівлі китайських картин. Таке призначення стало першим у світовій практиці. Однак рівень компетентності Дж. Фергюсона був предметом гарячих суперечок між Ч. Фріром та іншими колекціонерами у Сполучених Штатах Америки [483, с. 65–106].

У середині 1920-х рр. ціни на китайські старожитності в Європі та Сполучених Штатах Америки зрівнялись із цінами на твори старих європейських майстрів. Зростання зацікавленості до китайського мистецтва,

особливо до пам'яток ранніх періодів, проявилось не тільки на ринку, який швидко розвивався, а й у музейній діяльності в Сполучених Штатах. Американські наукові інституції провели серію польових експедицій до Китаю. До 1924 р. обсяг імпорту китайського мистецтва в Америку досяг найвищого рівня [610, с. 33]. Цей період був вигідним для покупки та інвестицій у стародавнє китайське мистецтво, проте експорт стародавніх предметів з Китаю в 1929 р. був визнаний урядом Китаю незаконним [391, с. 97].

У 1923 р. для публіки була відкрита художня галерея мистецтв у Вашингтоні – перша національна галерея, де був організований відділ, присвячений мистецтву Азії [610, с. 33].

Висновки до розділу 3

Було виявлено, що в другій половині XIX ст. загальне негативне ставлення до китайського живопису змінюється на нейтральне, формуються перші великі приватні та музейні збірки, з часом формуються національні синологічні школи.

З XIX ст. і до Другої світової війни центром наукової синології в Європі стає Франція, з другої чверті XIX ст. значні наукові здобутки демонструє британська школа, після Першої світової війни – вчені з США. У першій чверті XX ст. до синологічних досліджень активно долучаються Швеція, Німеччина, Нідерланди та Чехословаччина. У Російській імперії та в СРСР не була створена синологічна школа, а радянські мистецтвознавці до 50-х рр. XX ст. спирались переважно на роботи європейських колег.

У другій половині XIX ст. серед європейських і американських вчених відбувалось захоплення японським мистецтвом, яке вважалось більш досконалим, а китайське мистецтво стало за другорядне (Е. Гроссе), гідне уваги лише як екзотичний об'єкт колекціонування, судження японських фахівців з китайського мистецтва вважались авторитетними, що відбилося в

англійській науковій термінології. Було поширено твердження, що треба вбачати витоки китайського живопису в мистецтві Індії. На початку ХХ ст. це положення було спростовано Е. Шаванном та Л. Бінґйоном, які довели, що китайське мистецтво мало власний шлях розвитку. В. Андерсон сформулював переваги китайського живопису над японським.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. були започатковані значні музейні збірки, серед яких музеї Чернускі, Ґіме, Британський музей, організовані виставки та видавалися каталоги китайського мистецтва. У 1903 р. у Великій Британії заснований перший науковий мистецтвознавчий *Burlington Magazine* (Р. Фрай та ін.), де публікувались синологічні дослідження.

У цей період мистецтвознавці розглядали живопис Китаю як явище, що впливало з каліграфії (живопис має графічний характер, функцію живопису порівнювали з функцією письма (В. Андерсон, М. Палеолог, С. Бушелл)). Це положення рішуче заперечував В. Сегален, який наголошував, що до винаходу пензля інструменти виконання живопису та каліграфії не були ідентичні, а китайський живопис не мав каліграфічного походження.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. були зроблені спроби аналізу засобів художньої виразності китайського живопису (передача простору (М. Палеолог, Ф. де Конш, М. де Трессан, Р. Петруччі, В. Андерсон), композиції (М. Палеолог), симультанності (Ф. де Конш)), класифікації (М. Палеолог) та періодизації (С. Бушелл), стилю (О. Мюнстерберг) китайського мистецтва. Так, М. Палеолог запропонував класифікацію за ознаками матеріалу виконання та хронології (такий принцип експозицій був прийнятий у музеї Ґіме). О. Кюммель сформулював три принципи формування колекції мистецтва Далекого Сходу (в колекції повинен бути представлений огляд мистецтва Китаю, Японії, Кореї; живопис займає головне місце; головним критерієм є естетична якість). Аналізуючи композицію китайських картин, М. Палеолог дійшов висновку, що кожна

частина композиції поділяється на певну кількість елементів, які художник зображує окремо. Людську фігуру художник не сприймає в цілому, а недоліком композиції є відсутність головного та другорядного. Ф. де Конш визнавав наявність лінійної перспективи в китайському живописі, але вона не базувалася на наукових принципах, а лише впливала з уявлення художників. Р. Петруччі вказував, що китайська система перспективи була розроблена задовго до європейської. Шаванн де Ла Жірадье дійшов висновку, що китайці сприймають чіароскуро в європейському живописі як плями на обличчі. В. Андерсон сформулював шість ознак китайського живопису: графіка каліграфічна, перспектива ізометрична, чіароскуро або відсутнє, або умовне, колір гармонійний, але часто умовний, композиція гарна, почуття гумору менш виражене, ніж у японських картинах. Пошук відповідного «ключа» до розуміння китайського живопису привів В. Сегалена до спроби відтворити його через слово, виходячи з літературної основи живопису в Китаї («розмовного живопису»). Учені визнали наявність самостійної образотворчої системи передачі простору в китайських картинах, що не корелюється з європейською. Це відкриття дозволило надалі переглянути негативну оцінку китайського живопису як примітивного.

Було встановлено, що зацікавленню мистецтвом Китаю в США сприяли виставки (з 1876 р.) та формування приватних і музейних колекцій. У першу чверть XX ст. завдяки публікаціям Е. Феноллози та Ч. Фріра відбулась швидка еволюція поглядів на мистецьку цінність китайського мистецтва в бік позитивного сприйняття та зацікавлення.

До середини 1920-х рр. китайський живопис з точки зору мистецької та комерційної вартості в США став дорівнювати творам старих європейських майстрів. Водночас мистецькі та наукові кола засуджували неконтрольований експорт мистецьких предметів з Китаю. Висновки щодо якості та рівня китайського живопису були зроблені зі зразків так званого

експортного мистецтва, яке мало лише опосередковане відношення до традиційного мистецтва Китаю.

РОЗДІЛ 4

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА СИНОЛОГІЯ В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ТА СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ В 1925–1949 РОКАХ. ДОСЛІДЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ ЯК ПОВНОЦІННОГО ЯВИЩА СВІТОВОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

4.1 Академічні дослідження китайського живопису в країнах Західної Європи середини 1920-х – 1930-х років

Середина 20-х – 30-ті рр. ХХ ст. стали новим періодом у дослідженні китайського мистецтва західними вченими. У цей час європейські та американські школи синології значно зміцніли, а надходження творів китайського образотворчого мистецтва, зокрема живопису, в музеї та приватні колекції набуло систематичного характеру. Така ситуація дозволила фахівцям упевнено говорити про китайський живопис як про повноцінне явище в образотворчому мистецтві, що за своїми художніми якостями не поступається найкращим зразкам європейського мистецтва. З початком Другої світової війни та з приходом у 1949 р. до влади в Китаї Комуністичної партії, в країнах Західної Європи та в Сполучені Штати Америки різко припинилося надходження китайських раритетів та мистецьких предметів, що, своєю чергою, зумовило настання нового етапу в дослідженні китайського живопису – глибокого осмислення того, що вже було накопичено.

У середині 1920-х – 1930-х рр. у європейській синології був зроблений значний прорив, пов'язаний з іменами таких видатних британських науковців, як Лоуренс Бінйон та Артур Вейлі. Учені акцентували увагу на

тому, що найбільш важливими у китайському образотворчому мистецтві є каліграфія та живопис, а не декоративне мистецтво, як це вважалось раніше. У своїй вступній статті до каталогу виставки, виданого Королівською академією в Лондоні, Л. Біньйон вказував, що «для китайців живопис – найвище мистецтво; і китайський живопис має набагато давнішу традицію, ніж будь-яка європейська країна» [300, с. 146]. Л. Біньйон та А. Вейлі були визнані найвидатнішими вченими-сходознавцями у Великій Британії ХХ ст. Однак Л. Біньйон належав до старшого покоління сходознавців, які зазвичай не опанували китайську та японську мови. Ступінь компетентності Л. Біньйона значною мірою залежав від японських експертів, а його розуміння східного мистецтва і культури знаходилося під значним впливом інтерпретацій японських науковців.

А. Вейлі, як молодший сходознавець, не тільки опанував достатньою мірою обидві східні мови (китайську та японську), а й перебував у постійному контакті з видатними китайськими та японськими вченими свого часу [300, с. 146].

У 1925 р. Л. Біньйон написав розділ про живопис у виданні «Китайське мистецтво: Вступ» («Chinese Art: An Introduction») [186] (серія «Монографії журналу Берлінгтон») зі вступним есе Роджера Фрая (редактора Burlington Magazine) про китайське мистецтво [323]. Р. Фрай був експертом у галузі сучасного образотворчого мистецтва і з великою цікавістю ставився до мистецтва Китаю та інших країн Азії. У 1926 р. з метою привернути більше уваги з боку європейських музеїв до мистецтва Далекого Сходу Р. Фрай сам опублікував роботу про мистецтво Китаю. Про те, що Р. Фрай у подальших своїх розвідках звертався до теми китайського живопису, даних немає, хоча його лекції, які були прочитані в Університеті Кембриджа в 1933–1934 рр., включали розділи про китайське мистецтво (переважно про буддійську скульптуру та старовинні вироби з бронзи). Р. Фрай, безсумнівно, багато в чому випередив своїх сучасників у визнанні важливості традиції китайського живопису в контексті історії світового мистецтва. Коментарі експерта і його

колекції творів, які були оприлюднені в альбомі «Погляд і дизайн» («Vision and Design») [322], демонстрували, що насправді він розглядав китайське образотворче мистецтво як ще один приклад чистоти лінії та форми, яке спостерігається в ранньому американському (мистецтво корінних народів Америки) та інших первісних формах мистецтва. Колекція Р. Фрая включала африканську скульптуру, китайську кераміку та художні вироби з бронзи, хоча китайські картини в колекції представлені не були.

Р. Фрай закінчив Королівський коледж у Кембриджі (1885–1888) як художник та теоретик мистецтва. Першим його серйозним захопленням в історії образотворчого мистецтва стало дослідження історії італійського живопису в її практичному і теоретичному аспектах. У 1891 р. молодий учений здійснив свою першу поїздку до Італії, а в 1894 р. почав читати лекції з історії мистецтва італійського Відродження, які користувалися великим успіхом серед слухачів. З 1900 р. він писав статті та рецензії на художні виставки для журналів «Атенеум» (Athenaeum), «Щомісячний огляд» (The Monthly Review) та «Берлінгтон» (Burlington Magazine). Завдяки своїй активній науковій діяльності Р. Фрай швидко заробив солідну репутацію мистецтвознавця й експерта. У 1905–1910 рр. він обіймав посаду директора Музею Метрополітен у Нью-Йорку, приєднався до групи «Блумсбері» (Bloomsbury). Ця група англійських інтелектуалів, письменників і художників, випускників Університету Кембриджа, відстоювала принципи художнього пошуку, незалежність у житті та в мистецтві. Учасники групи «Блумсбері» відкидали традиційну для європейської науки відмінність між образотворчим і декоративним мистецтвом, що було цілком логічно в рамках стилю ар нуво, який панував у цей час.

Після Першої світової війни Р. Фрай зосередився на розвитку своїх естетичних ідей. Між 1927 та 1934 рр. він прочитав серію успішних лекцій у Королівському залі в Лондоні, які спонсорувались Національним фондом колекцій мистецтв, опублікував ряд статей і книг. У 1933 р. Р. Фрай став професором образотворчого мистецтва в Кембриджі.

З середини 1920-х рр. Р. Фрай почав публікувати роботи про образотворче мистецтво Китаю. Учений представив китайське мистецтво як значну область дослідження з акцентом на естетику сприйняття її західною громадськістю [391, с. 32]. Його аналіз раннього китайського мистецтва продемонстрував модерністський порівняльний підхід, у якому використовувалась історична термінологія західного мистецтва, щоби пояснити образотворчу мову китайського мистецтва, особливо в царині живопису. Цей підхід, у якому (як і Л. Бін'йон, і Дж. Фергюсон) розглядали вивчення взаємозв'язків між західним і китайським мистецтвом без намірів запропонувати прямий вплив один на одного або припустити спільне походження різних художніх систем. Такий ракурс дослідження був пов'язаний з естетичним розвитком історичної достовірності щодо китайського мистецтва західними вченими [391, с. 33].

Завдяки Р. Фраю та іншим членам «Блумсбері» (Клайв Белл) китайське мистецтво стало предметом дискурсу в західних наукових колах у контексті світового мистецтва та історії. На момент дослідження Р. Фрая, загальноприйнята точка зору в європейському мистецтвознавстві все ще зводилась до того, що європейська культура, яка сформувалась на основі грецької класики, була центральним явищем у світовій культурі, а китайське мистецтво – маргінальним явищем, яке зазвичай не сприймалося серйозно. Р. Фрай стверджував, що східне мистецтво не повинне бути виключеним із загального контексту світової історії мистецтва. Свою позицію науковець відстоював у середовищі мистецтвознавців. Його знання не обмежувались літературними джерелами. Приватні та громадські колекції, як європейські, так і китайські, що він бачив та аналізував, дозволили йому сформулювати власне бачення китайського мистецтва та усвідомити його значення. Р. Фрай чітко заявив, що мав намір виправити викривлене уявлення XIX ст. про те, що китайська цивілізація поступається у своєму значенні європейській. Китайський живопис неодноразово піддавався критиці з боку європейців за нестачу об'єму і розмірності, іншими словами, за те, що він був

антиілюзійний. Р. Фрай стверджував, що лінійність, площинний характер або умовний об'єм і організація ліній у китайському живописі породжують насамперед «пластичність» і «об'єм» [424, с. 166–167].

У той час як Л. Біньйон і Р. Фрай писали про китайський живопис з точки зору європейської історії мистецтва, британський лінгвіст А. Вейлі аналізував образотворче мистецтво Китаю з іншої точки зору. А. Вейлі працював у відділі східних гравюр і рисунків Британського музею (1912–1929), де займався каталогізацією буддійських картин, привезених сером Аурелем Стейном, написав роботу «Вступ до вивчення китайського живопису» («An Introduction to the Study of Chinese Painting», 1923) [608]. Переклади китайської та японської літератури А. Вейлі були набагато більш відомими, ніж його твори про китайське мистецтво, і принесли йому визнання насамперед як поета. Переклади А. Вейлі відкрили для європейців світ китайської думки та почуттів. Читаючи китайських поетів і мислителів у перекладі А. Вейлі, Західний світ почав по-іншому розуміти й китайський традиційний живопис [566, с. 312]. Емоційна складова у сприйнятті мистецтва Азії відіграла тут не останню роль. Одразу після публікації роботи А. Вейлі журнал «Схід» розмістив на неї розгорнуту рецензію, в якій особливий акцент був зроблений на знання автором східних мов, без яких неможлива вірна інтерпретація об'єкта дослідження, а також на слабку доступність для європейських дослідників високих зразків стародавнього китайського мистецтва, зокрема живопису. Знання дослідником китайської мови, знайомство з високими зразками китайського образотворчого мистецтва, а також обізнаність в області загальної історії світового мистецтва забезпечили створення актуального для свого часу наукового продукту. У рецензії було прямо вказано, що всі дослідження китайського мистецтва, які були виконані до публікації А. Вейлі, страждали на неточність висновків, пов'язаних із половинчастим сприйняттям китайського живопису через естетичні норми європейського мистецтва. А. Вейлі створив картину культурного життя Китаю, того середовища, в якому виник і розвивався

китайський живопис; про художників і про цінителів, про теорії, про ті умови, в яких розвивалось мистецтво в Китаї. Як на окрему проблему в дослідженні китайського живопису, було вказано на копійний характер китайського мистецтва і, як результат, – на проблему розрізнення копій та оригіналів у європейських музейних і приватних збірках, наскільки точно були виконані копії, наскільки точно копії передавали оригінал. А. Вейлі вказував, що в китайському живописі відбувалось і те, й те. Учений також звернув увагу на те, що в композиціях китайських картин, особливо в релігійному живописі, існували схеми, які протягом довгого часу майже не змінювалися доти, поки який-небудь художник-новатор не пропонував нову композиційну схему, яка ставала більш популярною. У середині 20-х рр. ХХ ст. вивчення стилю та композиційних схем у китайському живописі перебувало тільки в початковій стадії, крім того, перешкодою в дослідженні китайського мистецтва слугувала відсутність каталогів картин і скульптур великих європейських, китайських і японських музейних зібрань, були відсутні переклади китайських каталогів стародавніх картин та інших публікацій, пов'язаних із традиційним китайським живописом. А. Вейлі прямо вказував, що такі переклади вкрай необхідні для вірного розуміння та об'єктивної оцінки китайського мистецтва [22, с. 232–234].

У 20–ті – 30–ті рр. ХХ ст. в музейній справі Великої Британії значну роль відіграв Р. Гобсон. Він обіймав посаду зберігача східних відділів Британського музею (1921–1938) і значно розширив колекцію, зробивши її зразковою. Р. Гобсон провів чималу роботу з реструктуризації відділів музею. Спочатку Департамент британських і середньовічних старожитностей представляв свою колекцію східних предметів і інших афілійованих етнографічних матеріалів лише як етнологію. У 1921 р. цей відділ був перейменований у відділ кераміки та етнографії, включав усі китайські образотворчі та декоративні об'єкти. У 1920–ті рр. китайська колекція регулярно поповнювалась. У 1933 р. відділ кераміки та етнографії був перейменований у відділ східних старожитностей та етнографії. У ньому

були зібрані всі китайські об'єкти, зокрема кераміка, гравюри, живопис, вироби з нефриту, меблі, текстиль і лак [391, с. 234].

У 1925 р. французький мистецтвознавець і колекціонер Гастон Міджон опублікував роботу «Мистецтво Китаю» («L'Art Chinois») [465], в якій описав і проаналізував колекцію китайських картин Лувру. Учений вказував на високу художню цінність найдавніших китайських картин [465, с. 32], одним із перших порушив питання про необхідність дослідження стародавніх китайських розписів печерних святилищ, для того щоб мати об'єктивне уявлення про китайський живопис до епохи Тан (до 618 р.) [465, с. 33]. У наступній своїй публікації «Спостереження за китайським живописом» («Observations sur la Peinture Chinoise», 1926) [466] Г. Міджон, аналізуючи описовий каталог китайських картин британського синолога В. Андерсона, вказував, що сам каталог не давав уявлення про наукову цінність колекції [466, с. 203] (аналогічну оцінку каталогу дав і британський мистецтвознавець Л. Бінйон у своїй роботі «Китайський живопис в англійських колекціях» («Les Peintures Chinoises dans les Collections d'Angleterre», 1927) [183], вказуючи також, що каталог являв собою насамперед короткий огляд і періодизацію китайського живопису, перелік видатних майстрів. Також Л. Бінйон зробив суттєве зауваження про те, що В. Андерсон не усвідомлював важливості китайського живопису [183, с. 10], оскільки наприкінці ХІХ ст. інтерес дослідників був зосереджений перш за все на японському мистецтві). У цій самій роботі Г. Міджон дав розгорнуту історію розвитку китайського живопису, ілюструючи свої спостереження добре підібраним візуальним матеріалом. Г. Міджон вказував, що за часів династії Тан отримали розвиток провідні жанри китайського живопису, такі як пейзаж, анімалістика, квіти й придворні сцени [466, с. 213]. Крім того, Г. Міджон у своїй розвідці зробив аналіз наукових робіт своїх попередників [466, с. 206–208].

У 1926 р. вийшла друком робота Жана-Анрі де Тізака «Класичне китайське мистецтво» («L'art Chinois Classique») [583], у якій був

розглянутий давній живопис Китаю до кінця епохи Хань [583, с. 15].

У 1930–х рр. були опубліковані важливі роботи європейських синологів – британських учених Лі Ештона (Leigh Ashton, 1897–1983) і Безіла Грея (Basil Gray, 1904–1989) «Мистецтво Китаю» («Chinese Art», 1935) [156]; стаття Лі Ештона «Деякі нотатки про китайську виставку» («Some Notes on the Chinese Exhibition», 1936) [155]; Вілфріда Генрі Веллса (Wilfrid Henry Wells, 1878) «Перспектива в ранньому китайському живописі» («Perspective in Early Chinese Painting», 1935) [617]; Лоуренса Біньюна «Дух людини в азійському мистецтві» («Spirit of Man in Asian art», 1935) [187], «Живопис і каліграфія» («Painting and Calligraphy», 1935) [184] і спільна публікація з Р. Гобсоном і О. Сіреном «Романтика китайського мистецтва» («The Romance of Chinese Art», 1936) [367]; розвідки Арнольда Сілкока (Arnold Silcock, 1889–1953) «Вступ до китайського мистецтва» («Introduction to Chinese Art», 1935) [534] і «Вступ до китайського мистецтва та історії» («Introduction to Chinese Art and History», 1936) [533]; Вільяма Кона (William Cohn, 1880–1961) «Китайське мистецтво» («Chinese Art», 1930) [262], Соума Дженінса (Roger Soame Jenyns, 1904–1976) «Передумови до китайського живопису» («A Background to Chinese Painting», 1935) [383]; бельгійського вченого Гісберта Комбаза (Gisbert Combaz, 1869–1941) «Китайський живопис очима західного художника: Вступ до історії китайського живопису» («La Peinture Chinoise vue par un Peintre Occidental: Introduction à l'Histoire de la Peinture Chinoise», 1939) [266]; чеського дослідника Отто Шнейда (Otto Schneid, 1900–1974) «Китайський образ переднього плану: живопис тварин і рослин Східної Азії» («Das Chinesische Vordergrundbild: Tier- und Pflanzenmalerei Ostasiens», 1934) [517]; італійського історика-мистецтвознавця Антоніо Морассі (Antonio Morassi, 1893–1976) «Виставка давнього та сучасного китайського живопису в Мілані» («La Mostra di Pittura Cinese Antica e Moderna a Milano», 1934) [468]; шведського науковця фінського походження, першого професора історії мистецтва у Швеції Освальда Сірена (Osvald Sirén, 1879 – 1969) «Історія раннього китайського

живопису» («A History of Early Chinese Painting», 1933) [538], «Історія пізнього китайського живопису» («A History of Later Chinese Painting», 1938) [539] і «Китайці про мистецтво живопису: переклади й коментарі» («The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments», 1936) [547]; німецьких синологів Бертольда Лауфера «Християнське мистецтво в Китаї» («Christian Art in China», 1939) [408] і Л. Баххофера «Про зародження і розвиток китайського мистецтва» («On the Origin and Development of Chinese Art», 1935) [160].

Наприкінці 1932 р. група британських колекціонерів на чолі з сером Персівалем Девідом (Percival David, 1892–1964) запропонувала провести велику виставку китайського мистецтва в Лондоні. Виставка відбулась у Королівській академії мистецтв, в Берлінгтон-хаус на Пікаділлі (проходила з 28 листопада 1935 по 7 березня 1936 р.), і стала потужним стимулом для вивчення китайського мистецтва, піднявши революцію в поглядах мистецтвознавців-синологів. Цей захід викликав бум на публікації книг як англійською, так і іншими мовами, а також на публікації різних перекладів досліджень китайського мистецтва, літератури та історії [299, с. 74]. Китайська культура викликала велике зацікавлення в академічному середовищі. Роботи Л. Біньюна, А. Вейлі та Л. Ештона були найкращими прикладами таких досліджень, що демонстрували значні зусилля західних інтелектуалів зрозуміти китайську культуру і цивілізацію в 1930-ті рр. Однак у роботах, які вийшли друком під час виставки, все ще простежувались інтерпретації китайського мистецтва, характерні для попередніх десятиліть [300, с. 137]. На виставці було представлено понад 780 експонатів, наданих китайським урядом, а також ще 1294 твори з більш ніж 240 колекцій із різних країн. Експозиція відповідала хронології китайського мистецтва. Хронологічна послідовність розмивала кордон між високим мистецтвом і ремісничими предметами, чого ніколи не відбувалось в історії виставок китайського образотворчого мистецтва до 1911 р. [300, с. 137]. Передмова до

каталогу китайського живопису (опублікований урядом Китаю в 1935 р.) ясно вказувала на відмінність художніх стандартів між Заходом і Сходом, було зазначено, що китайська каліграфія та китайський живопис мають давню історію та органічно пов'язані між собою. Ця різниця інтерпретувалась не тільки в сенсі написання твору мистецтва, а і як інший погляд на життя. У західній традиції тексти (□/□) ніколи не перетворювалися на художню форму, як це було в традиційному Китаї. Британська аудиторія була здивована, коли зіткнулася з китайською каліграфією, але одночасно не могла оцінити її повною мірою в поєднанні з поетичним настроєм, носієм якої вона є. Так само й розуміння китайського живопису не могло повною мірою відкритися для європейського глядача [300, с. 147–148]. Західні вчені були достатньо добре обізнані в теорії китайського мистецтва через переклади А. Вейлі та Такі Сейіті, що публікувались у журналах «Берлінгтон» і «Кокка», але тільки в 1935 р., коли низка важливих текстів з теорії мистецтва та з каліграфії була перекладена англійською, науковці почали розуміти набагато чіткіший образ внутрішніх відносин між китайською каліграфією та китайським живописом (Л. Бін'йон, Р. Гобсон, Безіл Грей (1904–1989) і Лі Ештон) [300, с. 149]. Тож коли британська аудиторія вперше побачила шедеври Го Сі, Ма Юаня і Ся Гуя, вона була збентежена їх невідповідністю реалістичним методам мистецтва. З іншого боку, виставка змусила замислитись про недоліки сучасного західного живопису, порівнюючи китайські хіеуі (вільний стиль китайського живопису, що характеризується сміливими штрихами, а не точними деталями) із західними хіеші (реалістичне зображення), оскільки хіеуі в китайському образотворчому мистецтві не ставив за мету відтворити реальний об'єкт, а ставав своєрідним «дзеркалом», що відтворює розум і духовність художників, тож є відтворенням художньої ментальної картини природи через уяву майстра. Виходячи з цього, західні мистецтвознавці дійшли висновку, що на основі хіеуі китайський живопис може дати глядачу більше простору для уяви, ніж західний живопис, який занадто сильно пов'язаний з

наукою та логікою (але в результаті втратив енергію та уяву), щоби створити щось нове [300, с. 151]. Усупереч західним художникам, що розглядали зображення людини як основний напрям у мистецтві, китайські художники схилилися перед природою, вбачаючи в горах, рослинах і тваринах головний об'єкт зображення. Це різне ставлення до мистецтва та його об'єкта, яке було продемонстроване на виставці, стало поштовхом для того, щоб замислитись про філософські мотиви китайського пейзажу [300, с. 150–151].

Лондонська виставка мала великий успіх [300, с. 138–139], однак були й критики. Через велику кількість експонатів китайські картини розміщували достатньо високо, і публіка не могла повною мірою оцінити ці твори з близької відстані. Мистецтвознавець В. В. Вінкворт (W. W. Winkworth, 1901–1977), надаючи відгук про виставку, зауважив, що в багатьох склалося враження, боці картини не сприймаються серйозно і їх навряд чи варто показувати [300, с. 138–139]. У пресі можна було прочитати, що «ми повинні заплатити за нашу жадібність, знайшовши багато картин, які висіли так високо, що стали майже невидимі, і треба дослідити китайську картину, яка повинна бути повністю сприйнята близько й детально» [300, с. 139]. Лі Ештон у своїй статті [155] в *Burlington Magazine*, аналізуючи китайські картини згідно з династіями, вказував на те, що «роботи знаходяться на значно вищому рівні, ніж сувої в Британському музеї» [155, с. 86]. Сер Вільям Ллевеллін (William Llewellyn, 1858–1941), президент Академії, описав загальний масштаб і характер виставки. Він подякував уряду Китаю за щедру співпрацю, а також з ентузіазмом відзначив роботу виконавчого комітету. «Для більшості людей китайське мистецтво асоціювалось з фарфором доби Мін; ця виставка показала, що були інші періоди та інші види мистецтва, в яких Китай досяг висоти досконалості» [300, с. 144]. Британські засоби масової інформації, окрім картин і скульптури, розглядали всі форми китайського мистецтва як «декоративні об'єкти». Публікації про захід швидко поширились як у Великій Британії, так і в інших країнах. У період експонування виставки вийшло друком понад сто журнальних статей,

написаних китайською, англійською, французькою, німецькою і японською мовами, що продемонструвало її значення. Позитивні відгуки були опубліковані всіма великими британськими ЗМІ. Член Британського Генерального комітету на Міжнародній виставці китайського мистецтва 1935–1936 рр. Роберт Торп (Robert Thorp, 1900–1966) зазначив, що період колекціонування в Європі до Другої світової війни визначався активізацією досліджень, де знання про Китай стали доступними через вивчення мистецтва [391, с. 242].

Сформовані у британських наукових колах стереотипи про мистецтво Китаю були одними з головних перешкод для гідної оцінки традиційного китайського образотворчого мистецтва, зокрема живопису. Оскільки китайське мистецтво є не просто іншою формою образотворчості, а й виразом іншої філософії життя, в британських наукових колах (як і в інших західних країнах) було зручно його розглядати як об'єкт декоративного мистецтва, за винятком картин і скульптури. У порівнянні з китайською каліграфією і картинами, китайські ремісничі об'єкти з красивим кольоровим, вишуканим і екзотичним малюнком мали більш виражену візуальну привабливість, ніж образотворче мистецтво і, таким чином, більше привертало увагу західного глядача під час виставки [300, с. 144]. На противагу цього твердження Л. Біньйон і А. Вейлі (як було вказано вище), стверджували, що найбільший інтерес у китайському мистецтві представляє каліграфія і живопис, а не декоративний фарфор або кераміка. З цього твердження можна зробити висновок, що Лондонська виставка китайського мистецтва була надзвичайно важливим поворотним моментом для зміни сформованих у Великій Британії (і не тільки в ній) стереотипів у сприйнятті китайського мистецтва як суто декоративного, хоча китайська каліграфія у свідомості британської аудиторії в 1930-х рр. сприяла формуванню образу Китаю як віддаленої, стародавньої та таємничої східної імперії [300, с. 146], тобто сприймалася романтично.

Різне ставлення європейського глядача до традиційного мистецтва

Китаю, яке проявилось на Лондонській виставці, стало значним поштовхом для мистецтвознавців замислитись про філософські мотиви китайського пейзажного живопису. Як зазначав Лі Ештон, китайські художники проявили свою філософію життя, поставивши людські фігури серед гір, дерев і водоспадів, що стало демонстрацією того, що китайські майстри вважали людину лише малою частиною космосу, а не центром всесвіту. Цю ідею поділяв і Л. Бін'йон [300, с. 151].

Образотворче мистецтво Китаю в європейських дослідженнях стикалось із низкою складнощів. Особливою проблемою були різні методи створення в європейському та китайському мистецтві, а також різні естетичні критерії мистецької оцінки творів. Дані відмінності привели до хибного уявлення про китайське образотворче мистецтво в освіченої британської громадськості. Ця різниця була представлена в технічному та історичному аспектах. Технічна сторона виконання живописного твору в західній і східній культурах значно відрізнялась. Століттями в китайському образотворчому мистецтві каліграфія і живопис перебували в міцному зв'язку одне з одним, а особистість художника накладала особливий відбиток на твори. У європейській традиції, починаючи з епохи Ренесансу, живопис і каліграфія не були пов'язані один з одним, а особистість художників ніколи не вважалась критерієм, що дозволяв судити про роботи майстра [300, с. 147]. У європейській традиції тексти не перетворювалися на художню форму, як це було в традиційному Китаї. Китайці були літературною нацією, і літературні традиції тут грали домінуючу роль у розвитку мистецтва. Каліграфія сама по собі є образотворчим мистецтвом. Якщо для європейців писемність – це в першу чергу зручна передача інформації, то для китайців естетика каліграфії порівняна з релігійним культом і має духовне значення. Письмове слово шанується в Китаї як за його сталість, так і за притаманну йому красу і життєвість [300, с. 148].

У порівнянні з китайським живописом каліграфія стала відома західній аудиторії набагато пізніше. Колекціонування китайської каліграфії

стартувало в Європі на початку XX ст., коли сер Марк Аурель Стейн і Поль Пелліо придбали понад 10 000 сувоїв і кілька рідкісних витворів епохи династії Тан у Дуньхуані. Ці колекції були передані в Британський музей у Лондоні та Національну бібліотеку в Парижі. Однак невідповідно до європейської аудиторії сприймала ці твори як археологічні матеріали, а не як твори мистецтва [300, с. 149].

У 1939 р. була опублікована знакова робота бельгійського синолога Гісберта Комбаза «Китайський живопис очима західного живописця» («*La Peinture Chinoise vue par un Peintre Occidental*») [266]. Г. Комбаз порівнював західні та східні концепції живопису, а також порушував важливі питання зображення простору й перспективи в живописі Китаю. Порівнюючи перспективу в європейських та китайських картинах, Г. Комбаз зазначав, що китайські митці не шукали складних рішень у передачі простору. Як на найважливіший прийом китайського живопису вчений вказував на завищену лінію горизонту як на найбільш характерну рису просторової системи традиційного живопису Китаю. На думку науковця, такий просторово-композиційний прийом відбувався через відсутність інтересу китайських художників до зображення неба. Якби небо як об'єкт зображення було цікаве китайським майстрам, це би привело до заниженої лінії горизонту в китайських картинах [266, с. 108]. Ще одним важливим зауваженням Г. Комбаза була констатація факту відсутності в китайській картині єдиної точки зору – в різних частинах картини точка зору може змінюватись. Крім цього, вчений писав про відсутність симетрії в композиції китайських картин, зазначав, що китайські майстри вважали за краще рівновагу мас – симетрії [266, с. 119]. Г. Комбаз не дав відповіді про те, коли склалась така образотворча система [266, с. 106]. Крім того, дослідник склав класифікацію жанрів китайського живопису: пейзаж [266, с. 121], зображення квітів [266, с. 124], зображення тварин [266, с. 128], релігійний живопис [266, с. 132], історичний живопис і побутовий жанр [266, с. 134], портрет [266, с. 135], що зумовило на довгі роки сприйняття китайського живопису

саме в рамках цієї класифікації.

Вивчення китайського мистецтва в Університеті Оксфорда було ініційовано і методично розроблено Вільямом Коном. В. Кон народився 1880 р., отримав освіту в Берліні (вивчав історію мистецтв (при Wölfflin)) у 1904 р. Науковий ступінь доктора філософії отримав в Університеті Ерлангена, вважався експертом високого рівня з мистецтва Азії. Але не знаючи жодної з азійських мов, науковець спрямував свою діяльність перш за все на широку популяризацію мистецтва Східної Азії в Європі. Після служби в армії під час Першої світової війни, з 1919 р. він працював співробітником Східноазійської художньої колекції в Берлінському музеї, з 1929 р. – куратором у Музеї етнографії. З приходом у 1933 р. до влади у Німеччині Націонал-соціалістичної партії був звільнений з Берлінського музею як «неарієць». У 1938 р. В. Кон прибув до Оксфорда, де з 1948 р. до своєї відставки в 1955 р. працював директором Музею східного мистецтва. Найбільшою заслугою В. Кона стала його робота як редактора журналів, книг і монографій з мистецтва Східної Азії [298, с. 94]. Як учений В. Кон сконцентрував свою увагу на індійському мистецтві, живописі та буддійській скульптурі Китаю і Японії, одночасно редагуючи декілька наукових журналів. Розуміння науковцем китайського живопису було багато в чому зобов'язане довгій співпраці з німецькими фахівцями, з його колишнім співредактором і колегою Отто Кюммелем, з Отто Фішером. Усі троє писали про індійське, китайське та японське мистецтво, хоча О. Фішер писав окремо і про китайський живопис [595]. Разом з О. Кюммелем В. Кон з 1912 р. був співзасновником і співредактором «Східноазійського журналу» (East Asian Journal; Ostasiatischen Zeitschrift; OZ) – першого німецького журналу, присвяченого мистецтву Східної Азії. В. Кон був засновником і редактором нового міжнародного журналу «Східне мистецтво» (Oriental Art), заснованого у 1948 р. (був його редактором до 1951). Оскільки В. Кон не знав жодної з азійських мов, його наукові погляди значно залежали від вторинних джерел, через що як автор наукових робіт він рідко міг бути оригінальним у

висновках, навіть з огляду на свої виняткові аналітичні здібності та відмінну пам'ять. Його публікації та каталоги являють собою переважно альбоми з невеликою кількістю тексту. Характерним прикладом робіт є опублікована в 1948 р. книга, присвячена китайському живопису «Peinture Chinoise» [264], в якій оригінальний текст взагалі відсутній. Тільки німецька версія видання супроводжувалась художньо-історичним вступом Мадлен Девід (Madeleine Paul-David, 1908–1989), співробітниці музеїв Гіме та Лувру. Слабким моментом робіт В. Кона було й те, що він не звертав уваги на важливість текстів і колофонів в образотворчому мистецтві Східної Азії, не розуміючи єдності образу і письма в китайському живописі. Проте В. Кон у 1921–1925 рр. був редактором одинадцятитомної серії «Мистецтво Сходу» (Берлін) і двох томів «Щорічника азійського мистецтва» (Лейпциг). Крім того, учений був автором п'яти книг, присвячених східноазійському та індійському мистецтву, опублікував 14 каталогів приватних колекцій і аукціонів східних художніх предметів. Ним було написано близько 250 статей, оглядів книг, виставок та інших заходів з мистецтва Далекого Сходу, також науковець читав широкому загалу популярні лекції, щоб викликати серед слухачів інтерес до мистецтва Далекого Сходу. Працюючи в Оксфорді, В. Кон зробив детальний опис далекосхідної та індійської колекції Музею Ешмола. Цю людину можна назвати піонером, популяризатором та адвокатом східноазійського мистецтва на Заході; допомагаючи багатьом європейським ученим у їх роботі, він підтримував приватних колекціонерів та державні музеї [637].

Серед учених 1930-х рр., які спеціалізувались на мистецтві Китаю, не можна не вказати на науковий доробок Соума Дженінса та Безіла Грея. Книга про китайський живопис С. Дженінса [383], британського історика мистецтва, експерта зі східноазійської кераміки, була для свого часу важливою й докладною роботою з історії та техніки китайського живопису, мала вступний розділ, який був адресований колекціонерам. Книга містила 40 чорно-білих репродукцій знакових китайських картин, та мала розділи:

загальний огляд, ставлення до каліграфії, вибір матеріалів і техніки виконання, трактування ландшафту та фігури людини, використання пташиних, квіткових і тваринних мотивів.

4.2 Дослідження традиційного живопису Китаю в Сполучених Штатах Америки в середині 1920-х – 1930-х роках

Інтерес до китайського мистецтва, що зростав у першій половині ХХ ст., ознаменувався формуванням значних приватних і музейних колекцій у Сполучених Штатах Америки. Одночасно з формуванням колекцій гостро постало питання про брак у Сполучених Штатах фахівців-сходознавців, особливо синологів [610, с. 100–101]. Чарльз Фрір, Фредерік Маккормік (Frederick McCormick), Ленгдон Ворнер (Langdon Warner) та інші були прихильниками поляризації китайського мистецтва та культури, бо, на їх думку, точні знання про китайську культуру і мистецтво могли стати стримувальним фактором для «цивілізаційного зіткнення», яке насувалось [523, с. 1]. На думку ряду американських фахівців, наприклад Л. Ворнера, стародавнє китайське мистецтво вимагало захисту, який повинні були забезпечити фахівці Західного світу через те, що самі китайці були не в змозі зберегти власну культурну спадщину. Найкращим захистом китайських творів мистецтва, на думку більшості американських фахівців, було їх вивезення до музейних збірок Сполучених Штатів. Але були й інші вчені, такі як Ф. Маккормік та Дж. Фергюсон, які дотримувались протилежної точки зору через справжню повагу до китайського мистецтва і культури [523, с. 6]. До 1924 р. обсяг імпорту китайського мистецтва в Сполучені Штати Америки досяг найвищого рівня [610, с. 33], а ціни на китайські старожитності, зокрема на китайський живопис, в Америці зрівнялись із цінами на твори старих європейських майстрів [610, с. 33]. Наприкінці 1920-х рр. американська Рада вчених товариств констатувала невідповідність американського розуміння китайської культури та порушила питання про

підтримку вітчизняної синології [296, с. 8–13]. До Другої світової війни вивчення у Сполучених Штатах китайського образотворчого мистецтва, зокрема живопису, проводилось із орієнтацією на досягнення європейської мистецтвознавчої синології, а китайське мистецтво оцінювалось відповідно до європейських естетичних стандартів і еволюційної моделі історії західного образотворчого мистецтва [610, с. 128].

У 1920-х та 1930-х рр. одним із провідних експертів в області китайського мистецтва у Сполучених Штатах Америки був уродженець м. Чикаго Бенджамін Марч – письменник, мистецтвознавець та викладач. З 1925–1927 рр. учений працював в Університеті Енчінг (Yenching University) у Пекіні на посаді викладача англійської мови та викладача китайського мистецтва, крім того, опікувався бібліотекою університету. У 1927 р. була опублікована стаття Б. Марча «Нотатки про перспективу в китайському живописі» («A Note on Perspective in Chinese Painting») [445], де автор звернув увагу, що критика китайського традиційного живопису з боку західних вчених попередніх поколінь схилилась до думки, що в китайських картинах перспектива зовсім відсутня [445, с. 69].

Як зазначав Б. Марч, «оскільки я мешкав серед китайських учених та художників, в мене були виключні можливості спеціалізуватися на вивченні китайського живопису, що я і зробив. Я не тільки вивчив це мистецтво з історичного та критичного боку; я вивчив цю практику в компетентного китайського наставника. Я говорю китайською мовою з легкістю, я читаю і пишу». Серед сучасних йому фахівців у галузі китайського мистецтва, Б. Марч відзначав перш за все Джона Фергюсона, назвавши його авторитетом у живописі династії Сун і гострим критиком китайського мистецтва [523, с. 283]. Коли в 1927 р. Б. Марч повернувся до Нью-Йорка, то мав чітке уявлення про напрям своїх майбутніх досліджень: «Тепер я сподіваюсь провести наступні п'ятдесят років свого життя у вивченні мистецтв Далекого Сходу, і я впевнений, що моє дослідження буде мати

науковий і освітній характер» [523, с. 284]. У 1927 р. Б. Марч був запрошений як куратор відділу мистецтва Далекого Сходу до Інституту мистецтв м. Детройт. У 1929 р. науковець опублікував книгу «Китай і Японія в наших музеях» («China and Japan in our Museums») [446], де систематизував американські музейні колекції залежно від країни походження та типу зібраних матеріалів. На основі виконаної роботи вчений виділив чотири періоди розвитку інтересу до китайського мистецтва в Сполучених Штатах. Перший період – умовно перша половина ХІХ ст. – «епоха колекціонерства зацікавлених купців-авантюристів»; потім період інтересу до китайського фарфору; після цього – епоха домінування японського мистецтва у східних колекціях Сполучених Штатів. Четвертий період, що його вчений передусім пов'язував з діяльністю Ч. Фріра, «приблизно збігається з ХХ ст., хоча особливо став відчутний після китайської революції 1911 р.» [523, с. 273–274]. Б. Марч зазначав, що образотворче мистецтво Китаю і Японії в сприйнятті американців перейшло зі стадії курйозу й етнологічного інтересу до усвідомлення його рівноцінності з великим мистецтвом усіх часів і народів, про що говорить і прагнення провідних світових музеїв мати китайські колекції [446, с. 19]. Б. Марч наполягав, що «ніде у світі не було так добре і вичерпно вивчено китайське і японське мистецтво, як у Східній Америці» [446, с. 1]. Одночасно з цим у нього був і наступний висновок: «[Хоча] американські [музейні] колекції, ймовірно, перевершують європейські за загальним розміром та якістю, американські дослідження, за винятком доктора Лауфера, професора Феноллози та доктора Джона С. Фергюсона, зробили порівняно невеликий внесок у знання про китайське та японське мистецтво у світі у формі опублікованих робіт» [446]. Однією з причин такого відставання, на думку Б. Марча, була відсутність бібліографічних матеріалів у Сполучених Штатах. Крім того, у своїй роботі він підкреслював, наскільки формування американських музейних колекцій китайського мистецтва в 1910-х рр. було брудним і нерівномірним процесом [523, с. 274]. У 1935 р. Б. Марч виклав свій досвід спілкування з китайськими

митцями в роботі «Деякі технічні терміни китайського живопису» («Some Technical Terms of Chinese Painting») [448].

4.3 Американські дослідження китайського живопису в 40-х роках ХХ століття. Домінування американської мистецтвознавчої синології

Початок Другої світової війни 1 вересня 1939 р. надовго загальмував дослідження китайського образотворчого мистецтва в Європі та перекрив шляхи надходження китайських артефактів до європейських і американських приватних та музейних збірок. Війна вдарила катастрофічними наслідками по антикварному ринку та припинила міжнародне спілкування серед науковців. Значною проблемою стало переміщення та втрата частини музейних зібрань у Європі. На початку 1940-х рр., у зв'язку зі значною зміною політичної ситуації в Китаї (громадянська війна, окупація частини території Японією), в Сполучених Штатах припинилось надходження китайських творів мистецтва, що ознаменувало кінець епохи активного колекціонування [610, с. 41], водночас настає період більш поглибленого вивчення величезного мистецького матеріалу, який був зібраний раніше [610, с. 42]. Оскільки на більшості території США бойові дії не відбувались, у 1940-х рр. саме американська мистецтвознавча синологія зайняла домінуючі позиції. Окрім того, слід зазначити, що через прихід до влади в Німеччині Націонал-соціалістичної партії частина німецьких мистецтвознавців емігрувала до США й посилила позиції американської мистецтвознавчої синології.

Серед американських дослідників-музейників, які працювали та публікувались у 1940-х рр, на особливу увагу заслуговує Арчибальд Гібсон Венлі (Archibald Gibson Wenley, 1898–1962). Він народився в у м. Анн-Арбор, штат Мічиган, під час Першої світової війни служив у залізничній

артилерійській батареї у Франції. А. Венлі закінчив Мічиганський університет (1921), отримав сертифікат у бібліотечній школі Нью-Йоркської публічної бібліотеки (1923). Значною мірою на долю молодого вченого вплинув перший хранитель Галереї Фріра Джон Еллертон Лодж (John Ellerton Lodge, 1876–1942), який запропонував А. Венлі почати наукові дослідження в царині традиційного китайського мистецтва. Дж. Лодж мав за мету навчити історії китайського мистецтва молодого науковця, у якого не було б упереджених поглядів на предмет вивчення [523, с. 281]. Протягом декількох місяців А. Венлі вивчав у Пекіні китайську мову та історію. У 1925 р. Дж. Лодж відправив А. Венлі до Парижа, а потім до Кіото, де він провів додаткові мовні та історичні штудії. Попри те, що штудії китайського мистецтва в Сполучених Штатах у цей час зайняли новий якісний рівень, старі куратори, такі як Дж. Лодж, продовжували розглядати європейські наукові інституції як необхідний етап у підготовці фахівців-синологів. З 1931 р. А. Венлі працював науковим співробітником Галереї мистецтв Фріра, де став провідним фахівцем, ґрунтовно підготовленим у знанні китайської та японської мов, літератури, історії Китаю та Японії. Отримані знання дозволили почати успішну кар'єру в області мистецтва Далекого Сходу [523, с. 282]. Під час війни науковцем була видана стаття «Нотатки про так звану Академію живопису Сун» («A Note on the So-Called Sung Academy of Painting», 1941) [618] та спільна з Джоном Олександром Поупом (John Alexander Pope, 1906–1982) стаття «Мистецтво Китаю» («Chinese Art», 1944) [619].

Після смерті Дж. Лоджа А. Венлі посів пост другого директора Галереї мистецтв Фріра (1943). Під час Другої світової війни одна з найважливіших задач як директора Галереї полягала в захисті музейних колекцій від можливого збитку, викликаного публічними демонстраціями американців проти Японії або повітряними нальотами противника. Колекції були надійно збережені в підвалі музею, а японські мистецькі предмети – експоновані на виставці лише в 1946 р. Того ж року А. Венлі опублікував своє найважливіше

наукове видання: Каталог стародавньої китайської бронзи Фрір-галереї. Учений виконав велику роботу з розшифровки написів на стародавніх бронзових виробах і сувоях з колекції музею; як директор музею він перетворив Галерею мистецтв Фріра на успішний активний центр досліджень азійського мистецтва, перетворив бібліотеку Галереї Фріра на першокласний науковий ресурс. У 1951 р. А. Венлі при музеї створив технічну лабораторію для вивчення методів і матеріалів стародавніх майстрів Східної Азії. Він та його колеги з Університету Мічигану заснували науковий журнал про мистецтво Азії *Ars Orientalis*, який видається й сьогодні.

У 1940-х рр. було опубліковано ряд важливих досліджень європейських та, перш за все, американських синологів. Серед американських публікацій це роботи Джона Фергюсона «Огляд китайського мистецтва» («Survey of Chinese Art», 1940) [311], Джорджа Роулі (George Rowley, 1892–1962) «Принципи китайського живопису» («Principles of Chinese Painting», 1947) [513] і статті Олександра Сопера (Alexander C. Soper, 1904–1993) «Ранній китайський пейзажний живопис» («Early Chinese Landscape Painting», 1941) [551], «Життя-рух і відчуття простору в ранньому китайському репрезентативному мистецтві» («Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representational Art», 1948) [553] і «Перші два закони Се Хе» («The First Two Laws of Hsieh Ho», 1949) [556]. Серед розвідок німецьких мистецтвознавців важливими роботами стали публікації Людвіга Баххофера «Коротка історія китайського мистецтва» («A Short History of Chinese Art», 1946) [158], Гюго Мюнстерберга (Hugo Munsterberg, 1916–1995) «Коротка історія китайського мистецтва» («A Short History of Chinese Art», 1949) [474], Вікторії Контаг (Victoria Contag, 1906–1973) «Шість відомих живописців династії Цін» («Die Sechs Berühmten Maler der Ch'ing Dynastie», 1940) [269]; публікації британського сиолога Вільяма Кона «Китайський живопис» («Peinture Chinoise», 1948) [264] та австрійського сиолога Ернста Діца (Ernst Diez, 1878–1988) «Шань Шуй. Китайський пейзажний живопис» («Shan Shui. Die chinesische Landschaftsmalerei», 1943) [286].

У 1940-ві рр. значну роботу в галузі дослідження стилістичних напрямів у традиційному китайському живописі виконали Л. Баххофер, М. Лоер, Дж. Роулі, А. Сопер. Ці вчені намагалися застосувати або ж адаптувати класичні історико-мистецтвознавчі концепції та морфології стилів, які були взяті з європейської історії мистецтва, і пристосувати до китайського традиційного живопису [658].

Людвіг Баххофер отримав докторський ступінь у Мюнхенському університеті (1921), був співробітником в Етнографічному музеї у Мюнхені (1921–1923), приват-доцентом (курс «Історія мистецтва Азії») в Мюнхенському університеті (1926–1934). Через політичну ситуацію у Німеччині (прихід до влади Націонал-соціалістичної партії) у 1935 р. Л. Баххофер емігрував до Сполучених Штатів Америки та був призначений професором історії азійського мистецтва в Чиказькому університеті (працював до 1965 р.). Публікація Л. Баххофера «Коротка історія китайського мистецтва» («A Short History of Chinese Art», 1946) [158] була написана англійською мовою і стала важливим вступним дослідженням для студентів університету, які спеціалізувалися на китайському мистецтві. Л. Баххофер цікавився дослідженнями перспективи Ервіна Панофскі та у своїй власній науковій роботі аналізував зображення простору в китайському живописі. Л. Баххофер залишив по собі велику колекцію фотографій, листівок із зображенням китайських картин і репродукцій (бл. 2440 прим.), особиста бібліотека Л. Баххофера поповнила університетську бібліотеку виданнями з історії китайського, японського та індійського мистецтва.

Вікторія Контаг вивчала історію мистецтва у Віденському університеті, потім опанувала китайську мову в Інституті Китаю у Франкфурті-на-Майні, в Берліні та Гамбурзі. Протягом декількох років, після отримання докторського ступеня з синології, вона працювала в Музеї східного мистецтва в Берліні під керівництвом професора О. Кюммеля, де переводила написи на китайських картинах.

У 1947 р. вийшло другом перше видання «Принципи китайського

живопису» («Principles of Chinese Painting») [513] Дж. Роулі. Його дослідження стало спробою сформулювати характерні для китайського мистецтва культурні риси та проаналізувати їх вираження в системі китайського живопису. У своєму дослідженні Дж. Роулі писав про існування у китайських художників ідеї простору, в якому можна «мандрувати» і який передбачає ще більший простір за рамками картини. Видатний синолог наступного покоління Д. Кехілл критично відгукувався про роботу колеги. У своїй лекції «П'ять помітних постатей на ранніх етапах вивчення китайського живопису» (1991) [658] він зазначав, що Дж. Роулі – історик мистецтва, навчений італійського мистецтва, не міг читати китайською, внаслідок цього обмежений, але дуже розумний, готовий був вирішувати складні завдання [658]. Д. Кехілл, хоч і був збентежений його недостатнім знанням китайських текстів та неісторичним підходом, вважав його науковий внесок цінним для свого часу [658].

Сучасний дослідник, американський теоретик мистецтва Джеймс Елкінс (James Elkins), професор Чиказького інституту мистецтв, аналізуючи науковий доробок 1940-х рр., вказував на невідповідність наукових методів М. Лоера, О. Сірена, Л. Баххофера та інших щодо використання назв стилів та стилістичних напрямів для позначення китайського живопису часів правління різних династій, на намагання саме таким чином пояснити та інтерпретувати китайський живопис. Терміни «бароко», «динамічний», «лінійний», що їх використовували вчені 1940-х рр., не відповідали китайським текстам про живопис та самій філософії китайського мистецтва. Оскільки більшість науковців, що присвятили свої праці традиційному живопису Китаю, починали науковий шлях як фахівці з мистецтва італійського ренесансу, та сама проблема постала й у науковій інтерпретації ренесансного живопису, тому що частина поняттєвого апарату сучасного мистецтвознавства не зовсім корелюється зі змістом та ідеями XV ст. Звичайно, що поняттєвий апарат мистецтвознавства XX ст., який застосовували мистецтвознавці 1940-х рр., був необхідний на цьому етапі,

але науковців наступних поколінь він уже не задовольняв, про що свідчить і Дж. Елкінс [293, с. 3]. Він указував на випадки, коли мистецтвознавці 1940-х рр. для більш наочного прикладу кореляції творчості європейських і китайських художників порівнювали творчість Вінсента Ван Гога та Шень Чжоу (Shen Zhou) або Каспара Давіда Фрідріха з Ма Юанем (Ma Yuan). Такі порівняння не могли відбуватися без значного викривлення творчих методів митців з «обох сторін рівняння» [293, с. 4]. Також характерним для цієї доби розвитку мистецтвознавчої синології став пошук у порівнянні окремих періодів історії китайського образотворчого мистецтва та великих європейських стилів (Північна Сун – ренесанс, Мін – бароко). Ці процеси були добою пошуку відповідного ключа до стилістичної класифікації китайського живопису, завдяки цьому ключу можна було б її упорядкувати та «вмонтувати» в історію світового мистецтва (М. Лоер, Л. Баххофер, О. Сірен, Л. Бінйон, Ш. Лі, Б. Роуланд) [293, с. 4]. Слід зазначити, що сучасна позиція щодо класифікації китайського мистецтва та її історії відхиляє саме поняття історії мистецтва в європейському розумінні в екстраполяції на традиційне мистецтво Китаю, визнаючи неспроможність європейської класифікації та поняттєвого апарату надати відповідні дефініції живопису Китаю [293, с. 12, 140].

На це звертав увагу ще Джон А. Поуп, який разом з А. Венлі був директором Галереї мистецтв Фріра у Вашингтоні та авторитетним фахівцем у галузі мистецтва Східної Азії. Дж. Поуп критикував своїх сучасників-мистецтвознавців за застосування принципів стилістичної еволюції історії західного мистецтва у вивченні традиційного мистецтва Китаю, за їх поверхневі знання в області китайської історії, археології, епіграфіки та мови. У сенсі методології досліджень учений виділяв два підходи щодо вивчення традиційного китайського мистецтва: синологічний – робота з текстом і мистецтвознавчий – дослідження естетичних і формальних елементів [610, с. 141–142].

Після закінчення Другої світової війни центром західної синології

стають Сполучені Штати Америки, оскільки тільки американська мистецтвознавча синологія у 1940-ві рр. зберегла неперервність наукової діяльності. Після 1949 р., який ознаменувався розривом дипломатичних стосунків з Китайською Народною Республікою, наукова робота американських мистецтвознавців проходила в тісній співпраці з китайськими вченими Гонконгу, Республіки Китай (Тайвань) і тих китайських фахівців, які емігрували до США [53]. З приходом до влади у 1949 р. в Китаї Комуністичної партії та остаточного припинення надходження артефактів у європейські та американські приватні й музейні зібрання, з імміграцією частини китайської інтелігенції, мистецтвознавці-синологи сконцентрувались на вивченні накопиченого на той час візуального матеріалу. Як зазначав Д. Кехілл, вивчення китайського живопису в США і Європі з 1950 р. досягло значних успіхів завдяки з'єднанню досягнень різних регіональних наукових шкіл і розвитку методології дослідження [658]. Крім публікації нових теоретичних робіт, які відбивали загальні уявлення про китайський живопис, – було зроблено нові атрибуції пам'яток китайського мистецтва, проаналізовано музейні колекції та окремі твори. У цей час вийшли друком результати нових досліджень з історії розвитку жанру пейзажу в китайській традиції, були здійснені спроби сформувавши методологічну основу вивчення китайського живопису, розробити термінологію. З часом, завдяки цьому поштовху, у 1950-х – на початку 1960-х рр. була закладена наукова база сучасних американських синологічних досліджень. У 1956 р. був створений Гарвардський центр східноазійських досліджень, а його китайське крило незабаром почало конкурувати з синологічним Гарвард-Янцзінь [296, с. 8–13]. Нині у Сполучених Штатах Америки налічується близько сотні коледжів і університетів, у яких здійснюються програми досліджень мистецтва Східної Азії. З них близько 35 навчальних закладів мають програми китайських досліджень, зокрема мистецтвознавчих, хоча і в інститутах, де не розробляються окремі синологічні програми, є багато провідних учених-китаїстів (крім того, є кілька канадських програм: в Університеті Британської

Колумбії, в Університеті Макгілла й Університеті Торонто). Серед найстаріших програм у США – програми в Єльському університеті, Колумбії і Берклі, які сягають початку ХХ ст. До початку Другої світової війни розвивалося найвище ядро програм, головним чином на сході США, а м. Чикаго служило центром середньої ланки.

Висновки до розділу 4

Було виявлено, що в середині 1920-х – 1940-х рр. європейські та американські школи синології достатньо зміцніли, а надходження творів китайського живопису в музеї та приватні колекції набуло систематичного характеру. До середини 1920-х рр. обсяг імпорту китайського мистецтва досяг найвищого рівня, а ціни на китайський живопис зрівнялись із цінами на твори старих європейських майстрів. Значною подією, яка стала каталізатором нових досліджень китайського живопису й каліграфії, стала масштабна Лондонська виставка 1935 р. Усе це дозволило розглядати китайський живопис як повноцінне явище світового мистецтва, і найбільш важливими в китайському мистецтві стали вважатись каліграфія та живопис (Л. Бінйон, А. Вейлі), а не декоративне мистецтво, як було раніше.

Нове сприйняття китайського живопису як повноцінного образотворчого мистецтва відбилось у поживленні досліджень його стилістики та образотворчої мови, поступово формується стійке зацікавлення композицією, типовими композиційними схемами, їх варіативністю та змінами на різних етапах історії (А. Вейлі), технологією живопису (С. Дженінс, Б. Грей, Б. Марч). Нового рівня набули дослідження зображення простору та перспективи (Б. Марч, Г. Комбаз, Дж. Роулі). Г. Комбаз звернув увагу на завищену лінію горизонту (яка, на думку вченого, впливала з відсутності інтересу до зображення неба), відсутність єдиної точки зору, відсутність симетрії. Дж. Роулі відстоював ідею простору, в якому можна «мандрувати» і який передбачає ще більший простір за рамками картини. Також розглядались питання копійного характеру китайського мистецтва,

розрізнення копій та оригіналів, наскільки точно копії передавали оригінали (А. Вейлі). Намагання всебічно охопити різні види китайського живопису порушило питання дослідження китайських печерних розписів (Г. Міджон). На новому етапі від мистецтвознавця-синолога вимагалось обов'язкове знання східних мов. Значну роль у розумінні китайського мистецтва відіграли поетичні переклади А. Вейлі.

Одночасно з процесами опанування мистецької мови китайських майстрів, відбувалися перегляд накопичених до цього знань та гостра критика робіт попередників (Г. Міджон, Л. Бін'йон та ін.).

У методології дослідження китайського живопису домінував порівняльний підхід, у якому для пояснення образотворчої мови китайського живопису використовувалась термінологія європейського мистецтва (Р. Фрай, Л. Бін'йон, Дж. Фергюсон, Г. Комбаз, Л. Баххофер, М. Лоер, Дж. Роулі, А. Сопер та ін.). Пропонувалось вивчення взаємозв'язків між західним і китайським мистецтвом без намірів запропонувати прямий вплив одне на одне або припустити спільне походження різних художніх систем (Р. Фрай). У цьому контексті була зроблена й жанрова класифікація того часу: пейзаж, анімалістика, квіти, придворні сцени (Г. Міджон), пейзаж, квіти, анімалістика, релігійний живопис, історичний живопис і побутовий жанр, портрет (Г. Комбаз). З протилежною думкою виступав Дж. Поуп, який критикував своїх колег за застосування принципів стилістичної еволюції історії західного мистецтва щодо традиційного мистецтва Китаю. Саме підхід Дж. Поупа отримав розвиток у роботах наступних поколінь мистецтвознавців.

З початком громадянської війни в Китаї та окупації частини країни Японією, серед американських дослідників постає гостра проблема збереження китайських пам'яток, що свідчить про новий рівень розуміння важливості китайського мистецтва у світовому контексті. Пропонуються два варіанти розв'язання проблеми: 1) переміщення мистецьких творів до музеїв

США (Л. Ворнер); 2) намагання зберегти твори на місці (Ф. Маккормік, Дж. Фергюсон).

З початком Другої світової війни та з приходом у 1949 р. до влади в Китаї Комуністичної партії, в країни Західної Європи та в США різко припинилося надходження китайських мистецьких творів. Це зумовило настання нового етапу в дослідженні китайського живопису – глибокого осмислення того, що вже було накопичено. Оскільки на більшості території США бойові дії не відбувались, у 1940-х рр. саме американська мистецтвознавча синологія займає домінуючі позиції у світі. Через прихід до влади в Німеччині Націонал-соціалістичної партії частина німецьких мистецтвознавців емігрувала до США та посилила позиції американської науки. Після закінчення Другої світової війни центром західної синології стає США, оскільки тільки американська мистецтвознавча синологія зберегла неперервність наукової діяльності. Після 1949 р., який ознаменувався розривом дипломатичних стосунків з Китайською Народною Республікою, наукова робота американських мистецтвознавців проходила в тісній співпраці з китайськими вченими з Гонконгу, Республіки Китай (Тайвань) і тими китайськими фахівцями, які емігрували до США.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз літератури виявив, що перший, хто звернувся до вивчення теми дискурсу західних науковців щодо традиційного живопису Китаю, був Г. Джайлз (1905), який зазначав, що невірне сприйняття китайського живопису на Заході стало наслідком поганих перекладів китайських текстів. Подальші дослідження цієї теми були продовжені лише в 1960-ті рр.

Наукові публікації за цією проблематикою можна поділити на декілька груп: мистецтвознавчі та історичні дослідження, які висвітлюють окремі події та персоналії історії наукового дискурсу про традиційний живопис Китаю (М. Салліван, Дж. Сільбергелд, М. Торма, Дж. Елкінс, М. Хуанг, Ченхуа Ван, М. Мусилло, Т. Вестштейн, Дзя Сяолу, К. Гайл, Р. Лін, І. Копанія, Л. фон Фалькенхаузен, Ван Юй, Л. Неттінг, Шин Кін-Йе Ян, Чанг Мін Пен); наукові розвідки, які присвячені стильовому напрямку шинуазрі та пов'язаним з ним явищам у європейському мистецтві наступних століть (Г. Гонур, О. Імпі, М. Жаррі, Д. Джекобсон, Ан-Ні Чанг, Е. Вітчард, Петра тен-Десшате Чу, Дж. Мілам, М. Неглінська, С. Кастелуччо); дослідження культурологічного та історичного характеру, про відкриття та культурний діалог між Китаєм та Заходом у XVI–XX ст., а також дослідження антикварного ринку східного мистецтва (Р. Макклеллан, К. Л. Кроссман, Д. Манджелло, О. Фішман, Д. Дубровська). Результати аналізу публікацій дали підстави стверджувати, що загальна картина розвитку наукового дискурсу західних учених щодо традиційного живопису Китаю досі не побудована, а окремі положення вимагають уточнення.

2. Було встановлено, що в період XIII–XVIII ст. головну роль у дослідженні китайського мистецтва відіграли місіонери-єзуїти, торговці, мандрівники та художники з Португалії, Голландії, Італії, Франції. У XIX – на початку XX ст. провідну роль у дослідженнях китайського мистецтва в країнах Заходу відігравали Франція та Велика Британія, а після Першої світової війни та особливо в 1940-ві рр. – Сполучені Штати Америки. У першу чверть XX ст. до досліджень долучаються Швеція, Німеччина,

Нідерланди та Чехословаччина. У Російській імперії та в СРСР не була створена синологічна школа, радянські мистецтвознавці до 1950-х рр. спиралась переважно на роботи європейських учених.

3. Було виявлено, що XIII–XVII ст. були періодом накопичення первинних знань про китайське мистецтво. Китайський живопис подавався переважно в негативному ключі, та й подавався не як мистецтво, а як різновид людської діяльності. Найбільш негативну оцінку китайському живопису надав Дж. Герардіні, думка якого вважалась авторитетною до другої половини XIX ст. (К. де Пау, Дж. Барроу та ін.). Китайське декоративне мистецтво, навпаки, отримало переважно схвальні відгуки.

Перша візуалізація китайського мистецтва в Європі відбувалась через стилізовані ілюстрації до робіт Й. Ньюхофа та А. Кірхера (друга половина XVII ст.). Ці ілюстрації набули особливого значення в першій половині XVIII ст., в часи панування стилістичного напрямку шинуазрі; окремі елементи китайської образотворчої мови вплинули на творчість європейських митців (А. Ватто, Ф. Буше, Ж. Пільман та ін.), а деякі з європейських художників стали використовувати мову китайського образотворчого мистецтва (Ж.-Д. Аттіре). Серед науковців зберігалась переважно негативна оцінка китайського живопису (Ж. Дю Хальде, Вольтер, автори Французької енциклопедії 1751 р.), єдиний позитивний відгук надав Ж. де Ла Порт.

У другій половині XVIII – першій половині XIX ст. критика китайського живопису посилилась (К. де Пау, П. Соннер, Дж. Барроу, Ж. де Гінь). К. де Пау вважав японський живопис більш досконалим, ніж китайський. Це твердження отримало розвиток у наступному столітті. У другій половині XVIII ст. європейські дослідники дійшли до розуміння того, що європейці не мають уявлення про високі зразки китайського живопису, а роблять висновки на основі творів китайського експортного мистецтва (М. де Майя, Ж.-Б. Грозі). С. Потоцький зробив важливий

висновок, що східне та західне мистецтва неможливо порівнювати, бо вони розвивались неодноразово.

4. У другій половині XIX ст. ставлення до китайського живопису змінюється з негативного на нейтральне. Серед західних учених відбувалося захоплення японським мистецтвом, яке вважалося більш досконалим, ніж китайське (Е. Гроссе), авторитетними вважались погляди на китайське мистецтво японських фахівців. Витоки китайського живопису шукали в мистецтві Індії. На початку XX ст. це було спростовано (Е. Шаванн, Л. Бінґон). В. Андерсон сформулював переваги китайського живопису над японським. Живопис Китаю розглядався як явище, що випливало з каліграфії (В. Андерсон, М. Палеолог, С. Бушелл). Це твердження заперечував В. Сегален, який наголошував, що китайський живопис не мав каліграфічного походження.

5. У другій половині XIX – на початку XX ст. були започатковані значні музейні зібрання китайського живопису, серед яких музеї Чернускі, Гіме, Британський музей, організовувалися виставки та видавалися каталоги китайського мистецтва. Було встановлено, що зацікавленню мистецтвом Китаю в США сприяли виставки (з 1876 р.) та формування приватних, музейних колекцій. У 1903 р. у Великій Британії був заснований перший науковий мистецтвознавчий *Burlington Magazine* (Р. Фрай та ін.), де публікувалися синологічні дослідження. У першу чверть XX ст. завдяки публікаціям Е. Феноллози та Ч. Фріра відбулася швидка еволюція поглядів на мистецьку вартість китайського мистецтва в бік позитивного сприйняття та зацікавлення. До середини 1920-х рр. з боку мистецької та комерційної вартості китайський живопис став дорівнювати творам старих європейських майстрів, а обсяг його імпорту досяг найвищого рівня. Китайський живопис став розглядатися як повноцінне явище світового мистецтва (Л. Бінґон, А. Вейлі), було поставлено питання щодо дослідження китайських печерних розписів (Г. Міджон), від мистецтвознавця-синолога вимагалось знання

східних мов. Значну роль у розумінні китайського мистецтва відіграли поетичні переклади А. Вейлі. Значною подією стала Лондонська виставка 1935 р., яка продемонструвала високу мистецьку вартість китайського живопису та стала каталізатором інтенсивності подальших наукових розвідок.

6. Було встановлено, що протягом XVI–XX ст. відбувався гострий мистецтвознавчий дискурс щодо образотворчої мови китайського живопису. У XVI–XIX ст. відмічались переважно його «недоліки»: незнання європейської системи зображення простору, відсутність чіароскуро, незнання пропорцій тіла людини, вміння зображувати об'єкти тільки з певних ракурсів, відсутність диференціації головних і другорядних деталей картини, велика кількість порожнього простору, невміння працювати олійними фарбами. Графічність та умовність сприймалися як ознака слабкого розвитку образотворчих традицій. Хоча вже в XVII ст. окремі дослідники бажали розібратись у питаннях китайської образотворчої мови. Якщо Й. Зандрарт заперечував будь-яку логіку в китайських зображеннях, то К.-Ф. Менестріє шукав причини «непрезентабельності» китайських картин у негарній китайській природі та статури китайців. Повне виправдання китайської образотворчої системи зробив І. Восс, який уперше поставив китайське мистецтво вище від європейського.

У XIX ст. Ж. де Гінь зробив відкриття, що китайський живопис ієрархічний, а зображення тіней у європейських картинах китайці сприймають як брудні плями, на те ж саме звернув увагу й І. Ш. де Ла Жірадьє. Е.-Ж. Делеклюз першим звернув увагу на техніко-технологічну складову китайського мистецтва, зазначав, що старовинний китайський живопис не поступається європейському живопису Середньовіччя та Ренесансу, а китайське експортне мистецтво демонструє деградацію традиції.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. були зроблені спроби аналізу

засобів художньої виразності: зображення простору (М. Палеолог, Ф. де Конш, М. де Трессан, Р. Петруччі, В. Андерсон), композиції (М. Палеолог), симультанності (Ф. де Конш), класифікації (М. Палеолог) та періодизації (С. Бушелл), стилю (О. Мюнстерберг) китайського мистецтва. Так, М. Палеолог запропонував класифікацію за ознаками матеріалу та хронології. О. Кюммель сформулював принципи формування колекції мистецтва Далекого Сходу. М. Палеолог дійшов висновку, що кожна частина композиції та окремі деталі китайської картини поділяються на певні елементи, які художник зображує окремо, недоліком композиції, на думку вченого, була відсутність у картині головного та другорядного. Ф. де Конш визнавав наявність лінійної перспективи в китайському живописі, але вона базувалася не на наукових принципах. Р. Петруччі зазначав, що китайська система перспективи була розроблена задовго до європейської. В. Сегален відтворював китайський живопис через слово, виходячи з його літературної основи. Учені визнали наявність у китайському живописі самостійної образотворчої системи, яка не корелюється з європейською. Це відкриття дозволило надалі переглянути негативну оцінку китайського живопису як примітивного.

7. Нове сприйняття китайського живопису як повноцінного образотворчого мистецтва відбилось у пошуків досліджень його стилістики та образотворчої мови, композиції (композиційні схеми) (А. Вейлі), технології живопису (С. Дженінс, Б. Грей, Б. Марч). Нового рівня набули дослідження зображення простору та перспективи (Б. Марч, Г. Комбаз, Дж. Роулі). Г. Комбаз звернув увагу на завищену лінію горизонту (яка, на думку вченого, впливала з відсутності інтересу до зображення неба), відсутність єдиної точки зору та симетрії. Дж. Роулі відстоював ідею простору, в якому можна «мандрувати» і який передбачає ще більший простір за рамками картини. Також розглядалися питання копійного

характеру китайського мистецтва, розрізнення копій та оригіналів, наскільки точно копії передавали оригінали (А. Вейлі).

8. У методології дослідження китайського живопису домінував порівняльний підхід, у якому для пояснення китайської образотворчої мови використовувалась термінологія європейського мистецтва (Р. Фрай, Л. Бінйон, Дж. Фергюсон, Г. Комбаз, Л. Баххофер, М. Лоер, Дж. Роулі, А. Сопер та ін.). Пропонувалось вивчення взаємозв'язків між західним і китайським мистецтвом без намірів запропонувати прямий вплив одне на одне або припустити спільне походження різних художніх систем (Р. Фрай). У цьому контексті була зроблена й жанрова класифікація, яка екстраполювала жанри європейського живопису на китайський живопис (Дж. Барроу, Г. Міджон, Г. Комбаз). Із протилежною думкою виступав Дж. Поуп, який такі екстраполяції вважав некоректними. Саме підхід Дж. Поупа отримав розвиток у роботах наступних поколінь мистецтвознавців.

9. З початком Другої світової війни та з приходом у 1949 р. до влади в Китаї Комуністичної партії в країни Західної Європи та в США різко припинилося надходження китайських мистецьких творів. Це зумовило настання нового етапу в дослідженні китайського живопису – глибокого осмислення того, що вже було накопичено.

10. Дисертація відкриває перспективи подальших досліджень, які можуть відбуватись у декількох ракурсах: подальші дослідження наукового дискурсу європейських та американських фахівців у царині китайського образотворчого мистецтва в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст.; дослідження ілюстрацій наукових творів європейських учених ХVІІ – ХІХ ст. про Китай, де були втілені європейські уявлення про образотворчу систему китайського мистецтва очима художників Європи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською та російською мовами:

1. Белецкий П. А. Китайское искусство : очерки. Киев : Гос. издат-во изобразительного искусства и музыкальной литературы УССР, 1957. 168 с.
2. Белозерова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи. *Общество и государство в Китае*. 2015. Т. 45, вып. 2. С. 342–370.
3. Белозерова В. Г. Китайский свиток. Москва : ГосНИИР, 1995. 272 с.
4. Белозерова В. Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан. *Общество и государство в Китае*. 2012. Т. 42, вып. 2. С. 373–379.
5. Белозерова В. Г. Традиционная техника живописи на свитках. *Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. : М. Л. Титаренко*. Москва : Восточная литература, 2010. Т. 6 (доп.). С. 145–150.
6. Белозерова В. Г. Традиционное искусство Китая : в 2 т. Москва : Университет Дмитрия Пожарского, 2016. Т. 1: Неолит – IX век. 628 с.
7. Біленко Г. І., Гамянін В. І. Колекція китайського живопису в Київському Музеї мистецтв. *Східний світ*. 2003. № 2. С. 6–12.
8. Ван Вэй. О живописи. *Китайское искусство : принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина*. Москва : Астрель : АСТ, 2004. С. 281–282.
9. Ван Вэй. Тайны живописи / пер. с кит., предисл. и ком. В. М. Алексеева. *Алексеев В. М. Труды по китайской литературе : в 2 кн.* Москва : Восточная литература, 2003. Кн. 2. С. 48–50.
10. Ван Вэй. Тайны живописи. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова*. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 66–71.

11. Ван Мінь. Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика : дис. ... д-а філософії : 023. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021. 339 с.
12. Ван Мінь. Універсальні художні прийоми середньовічного фрескового живопису у художній традиції буддизму та християнства. *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвяченої 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА (Київ, 23 листопада 2019 р.). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020. С. 184–185.
13. Ван Мінь. Фресковий живопис як відображення буддизму у сакральній архітектурі Китаю часів Середньовіччя (на прикладі Дуньхуану). *Постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір*. Тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 15 листопада 2019 р.). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2019. С. 14–16.
14. Ван Цзянь. Отражение философии даосизма в живописи Китая : автореферат дис. ... канд. философ. наук : 09.00.13. Забайкальский государственный университет. Чита, 2012. 22 с.
15. Ван Цзянь. Символизм китайской живописи. *Вестник Забайкальского государственного университета*. 2009. № 6(57). С. 13–18.
16. Виноградова Н. А. Искусство Древнего Китая. *Всеобщая история искусств* : в 6 т. / редкол. : Б. В. Веймарн [и др.]; под общ. ред. А. Д. Чегодаева. Москва : Искусство, 1956. Т. 1 : Искусство Древнего мира. С. 437–468.
17. Виноградова Н. А. Искусство Китая. *Всеобщая история искусств* : в 6 т. / редкол. : Б. В. Веймарн [и др.]; под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. Москва : Искусство, 1961. Т. 2, кн. 2 : Искусство Средних веков. С. 319–414.

18. Виноградова Н. А. Китай. *Виноградова Н. А. Искусство стран Дальнего Востока*. Москва: Искусство, 1979 ; Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1980. С. 9–152. (Малая история искусств ; [8]).
19. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. Москва : Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
20. Виноградова Н. А. Особенности стиля китайской национальной живописи. *Виноградова Н. А. Китай, Корея, Япония: Образ мира в искусстве* : сборник научных статей. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. С. 47–120.
21. Воронин С. Н. Классическая китайская пейзажная живопись как выражение гармонии личности художника и мира : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Алтайская государственная педагогическая академия. Барнаул, 2009. 18 с.
22. *Восток* : журнал литературы, науки и искусства. Книга пятая / [Редкол. : В. М. Алексеев, Б. Я. Владимирцов, И. Ю. Крачковский, С. Ф. Ольденбург, А. Н. Тихонов]. Москва ; Ленинград : Всемирная литература, 1925. 279 с.
23. Выставка китайской живописи / Всесоюзное о-во культурной связи с заграницей и Гос. Эрмитаж. Ленинград : издание Гос. Эрмитажа, 1934. 70 с.
24. Вязовикина К., Солодовникова О. Искусство Китая. Москва : Директмедиа, 2004. 272 с.
25. Ген Чжижун. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі: етапи формування традиції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. № 4. С. 34–48. DOI:10.5281/zenodo.1745400
26. [Гладкий П.] Китайское искусство : Историческое введение. Харбин : Тип. Кит. Вост. ж/д, 1915. 27 с.
27. Глухарева О. Н., Денике Б. Краткая история искусства Китая / [Предисл. проф. Г. С. Кара-Мурза, с. 3–4]. Москва : Искусство, 1948. 209 с.

28. Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал / [Пер. с кит. и коммент. К. Ф. Самосюк ; отв. ред. Л. З. Эйдлин]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1978. 240 с.
29. Го Си. Высокий смысл лесов и потоков / [Пер. с кит. и коммент. Е. В. Завадской]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1978. 140 с.
30. Го Си. Высокое послание лесов и потоков. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 100–102.
31. Гу Синчень, Шулика В. В. Формирование искусствоведческой синологии во Франции в конце XIX – начале XX века: различные подходы в интерпретации китайской живописи. *European Journal of Arts*. 2021. № 1. С. 143–149. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-143-149>
32. Гу Синчень, Шулика В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 60–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-8>
33. Гу Синчень, Шулика В. В. Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці XIX – першій третині XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 35. С. 76–82.
34. Гу Синчень. Мистецтвознавча синологія в США в другій чверті XX століття. *Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю заснування вищої художньої школи Харкова (Харків, 6 жовтня 2021 р.). Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2021. С. 11–12.
35. Дао Дэ Цзин : Трактат / Древний Китай : приписується Лао-Цзы VI–V вв. до н.э. Санкт-Петербург : Аврора ; Калининград : Янтарный сказ, 2005. 62 с.

36. Дзя Сяолу. Произведения китайской традиционной живописи в советских музеях: к вопросу изучения и актуализации. *Вопросы музеологии*. 2018. Т. 9, вып. 1. С. 120–123.
37. Дубровская Д. В. Восприятие европейской линейной перспективы в Китае на примере живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688–1766 гг.). *Вестник Института востоковедения РАН*. 2018. № 2. С. 89–101.
38. Дубровская Д. В. Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688–1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2019. Вып. 9. 2019. С. 759–767. DOI: 10.18688/aa199-6-67
39. Дубровская Д. В. Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552–1775 гг.). Москва : Крафт+ : Институт востоковедения РАН, 2001. 256 с.
40. Дун Ци-чан. Око живописи. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 103–110.
41. Желоховцев А. Н. Иероглиф в искусстве. *Искусство стран Востока* / [Сост. : Д. Б. Пюрвеев, В. И. Скурлатов ; под ред. Р. С. Васильевского]. Москва : Просвещение, 1986. С. 240–268.
42. Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-Тао / [Отв. ред. Р. В. Вяткин ; Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1978. 205 с.
43. Завадская Е. В. Традиции философии Лао-цзы и Чжуан-цзы в китайской эстетике живописи. *Роль традиций в истории и культуре Китая* : [сборник статей] / Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения ; [редкол. : Л. С. Васильев (отв. ред.), В. Н. Никифоров, Н. П. Свистунова]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1972. С. 61–73.
44. Завадская Е. В. Эстетические проблемы старого Китая. Москва : Искусство, 1975. 440 с.

45. Заяц Т. С., Буров С. А. «Восемь чудачков» из Янчжоу. К вопросу о традиции и новаторстве. *Известия Восточного института*. 1996. № 3. С. 252–264.
46. Каптерева Т. П. Искусство средневекового Востока : очерки. Москва : Дет. лит., 1989. 239 с.
47. Кверфельдт Э. К. Предмет в китайском искусстве / Гос. Эрмитаж. Ленинград : тип. им. Ив. Федорова, 1937. 35 с.
48. Китай. Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 59–111.
49. Китайские трактаты о портрете / [Пер. трактатов, коммент. и послесл. К. И. Разумовского ; под ред. Е. И. Лубо-Лесниченко и М. Л. Рудовой]. Ленинград : Аврора, 1971. 73 с.
50. Китайские трактаты о портрете / [Пер. трактатов, коммент. и послесл. К. И. Разумовского] ; [под ред. Е. И. Лубо-Лесниченко и М. Л. Рудовой]. Ленинград : Аврора, 1971. 196 с.
51. Кіктенко В. О. Нарис з історії українського китаєзнавства. XVIII – перша половина ХХ ст.: дослідження, матеріали, документи. Київ : НАНУ Інститут сходознавства ім. А. Кримського, 2002. 198 с.
52. Кіктенко В. О. Огляд розвитку китаєзнавства у Великобританії. *Східний світ*. 2005. № 4. С. 30–40.
53. Кобзев А. И. Китайская и западная синология. *Общество и государство в Китае*. 2009. Т. 39, вып. 1 : [Материалы XII научной конференции. Ученые записки отдела Китая / Ин-т востоковедения РАН]. С. 480–490.
54. Кобзев А. И. Китаистика и summa sinologiae. *Архив российской китаистики / Ин-т востоковедения РАН ; [сост. А. И. Кобзев ; отв. ред. А. Р. Вяткин]*. Москва : Восточная литература, 2013. Т. 1. С. 8–50.

55. Кобзев А. И. Понятие [традиционной живописи]. *Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. : М. Л. Титаренко. Москва : Восточная литература, 2006. Т. 6 (доп.). С. 133–136.*
56. Ковалевский Я. В. Пространство в китайской пейзажной живописи. *Мир науки, культуры, образования. 2008. № 5(12). С. 138–140.*
57. Котляр Є., Чжижун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису XVIII ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2018. № 4. С. 284–294.*
58. Кочетова С. М. Фарфор и бумага в искусстве Китая : краткий исторический очерк. Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. Наук СССР, 1956. 89 с.
59. Кравцова М.Е. Цзин Хао. *Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. : М. Л. Титаренко. Москва : Восточная литература, 2010. Т. 6 (доп.). С. 766–767.*
60. Кравцова М. Е. Гу Кай-чжи. *Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред. : М. Л. Титаренко. Москва : Восточная литература, 2010. Т. 6 (доп.). С. 561–565.*
61. Кравцова М. Е. История культуры Китая. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 416 с.
62. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. Санкт-Петербург : Лань : Триада, 2004. 960 с.
63. Кузьменко Л. Е. Пейзаж в свитке Лан Шинина «Ледовые забавы» (из собрания Государственного музея искусства народов Востока). *Проблема человека в традиционных китайских учениях : [сборник статей] / АН СССР, Ин-т востоковедения, Гос. музей искусства народов Востока ; [отв. ред. Т. П. Григорьева]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1983. С. 105–111.*

64. Кучера С. Историография древней истории Китая. *Историография истории Древнего Востока: Иран, Средняя Азия, Индия, Китай* / под ред. проф. В. И. Кузицина]. Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. С. 163–299.
65. Кучера С. Древнейшая и древняя история Китая : Древнекаменный век. Москва : Восточная литература РАН, 1996. 431 с.
66. Ли Бо. Пейзаж души: поэзия гор и вод / [Сост. С. А. Торопцев] ; [пер. с кит. С. А. Торопцева]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 315 с.
67. Ли Дэцзя. Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2012. № 133. С. 175–185.
68. Ли Дэцзя. Чанъаньская и Хуантуская школы живописи в художественной эволюции традиционной китайской живописи второй половины XX – начала XXI века : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2015. 16 с.
69. Ли Фанпин. Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» («Шаньшуйхуа») : эволюция и некоторые параллели : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. Москва, 2003. 175 с.
70. Литовко Т. Мистецтво Сходу в етнографічних зібраннях Харкова XIX – початку XX століть. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 24. С. 416–437.
71. Логвин М. Ю. Палац у горах: китайський архітектурний пейзаж XVIII–початку XX століть. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 94–97.
72. Лященко О. Сильові особливості китайського живопису. *Мистецтво та освіта*. 2010. № 3. С. 10–16.
73. Максимова М. С. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия : автореферат дис. ... канд.

искусствоведения : 17.00.04. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия. Санкт-Петербург, 2009. 25 с.

74. Малявин В. В. Китай в XVI–XVII веках : Традиция и культура. Москва : Искусство, 1995. 288 с.

75. Малявин В. В. Китайское искусство : принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. Москва : Астрель : АСТ, 2004. 432 с.

76. Мархайчук Н., Яо Н. Иконописное наследие Киева X–XIII вв. в китайских исследованиях. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. Матеріали міжнародної наукової конференції (Харків, 26–27 листопада 2020 р.). Харківська державна академія культури. Харків, 2020. С. 416–418.

77. Мархель Е. Ю. Роль концепции Дао в формировании принципов китайской живописи. *Вестник Томского государственного университета*. 2014. № 383. С. 70–72.

78. Марченкова В. Made in China: живопись на экспорт. *Артгид* : вебсайт. 28.06.2013. URL: [https://artguide.com/posts/381-made-in-china-zhivopis-na-eksport?](https://artguide.com/posts/381-made-in-china-zhivopis-na-eksport?fbclid=IwAR0B1LXnTGGwXg9jo6HYjT1DnXdmSioPivFBHJiqpXbgLReRHuT9Q9Nd6JE)

[fbclid=IwAR0B1LXnTGGwXg9jo6HYjT1DnXdmSioPivFBHJiqpXbgLReRHuT9Q9Nd6JE](https://artguide.com/posts/381-made-in-china-zhivopis-na-eksport?fbclid=IwAR0B1LXnTGGwXg9jo6HYjT1DnXdmSioPivFBHJiqpXbgLReRHuT9Q9Nd6JE) (дата звернення: 21.01.2020).

79. Ми Цяомин. Основные этапы развития китайской традиционной пейзажной живописи. *Новая наука: от идеи к результату*. 2016. № 8-2(96). С. 160–165.

80. Муриан И. Ф. Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо». *Сокровища искусства стран Азии и Африки*. Москва : Изобразительное искусство, 1976. Вып. 2. С. 87–98.

81. Муриан И. Ф. Му Ци. «Птица багэ на старой сосне». *Сад одного цветка* : статьи и эссе [о духовной жизни средневекового Востока] / АН СССР, Ин-т востоковедения ; [сост. и отв. ред. Н. И. Пригарина]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1991. С. 131-143.

82. Неглинская М. А. О стилевых тенденциях в архитектуре, изобразительном искусстве и ремесле эпох Юань и Мин. *Общество и государство в Китае*. 2012. Т. 42, вып. 3: [Материалы 42-й научной конференции. Ученые записки Отдела Китая / Ин-т востоковедения РАН]. С. 395–433.
83. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. Москва : ИВ РАН, 2015. 468 с.
84. Недошивин Г. А. Старая китайская живопись. *Недошивин Г. А. Из истории зарубежного и отечественного искусства : Избранные работы*. Москва : Советский художник, 1990. С. 40–49.
85. Николаева Н. Ван Вэй (699–759). *Сто памятных дат : Художественный календарь на 1984 год / сост. А. Д. Сарабьянов*. Москва : Советский художник, 1984. С. 141–143.
86. Николаева Н. Вэнь Чжэн-мин (1470–1559). *Сто памятных дат : Художественный календарь на 1984 год / сост. А. Д. Сарабьянов*. Москва : Советский художник, 1984. С. 81–83.
87. Осенмук В. В. Историко-художественная эволюция китайской пейзажной живописи Южно-Сунского периода (XII–XIII вв.) : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.00, 07.00.12. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 1993. 25 с.
88. Осенмук В. В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае. Москва : Смысл, 2001. 380 с.
89. Пин Пинфань. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. № 77. С. 355–361.
90. Померанцева Л. Е. Человек и природа в «Хуайнаньцзы» и художественный стиль эпохи (II в. до н. э.–II в. н. э.). *Проблема человека в традиционных китайских учениях : [сборник статей] / АН СССР, Ин-т*

- востоковедения, Гос. музей искусства народов Востока; [отв. ред. Т. П. Григорьева]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1983. С. 27–35.
91. Пострелова Т. А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. / АН СССР, Отд-ние истории, Ин-т востоковедения. Москва : Наука, Гл. ред. вост. лит., 1976. 240 с.
92. Пострелова Т. А. Живопись цветов и птиц Чжао Цзи (XII в.) – источник для изучения средневековой китайской живописи. *Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки*. Вып. 4: Посвящается 70-летию засл. деятеля науки РСФСР, д-ра ист. наук, проф. Г. В. Ефимова / [Отв. ред. Л. А. Березный, Г. Я. Смолин]. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1975. С. 95–101.
93. Рибалко С. Б. Традиційне вбрання як репрезентативна модель японської культури : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харківська державна академія культури. Харків, 2013. 360 с.
94. Рудова М. Л. Няньхуа с религиозными сюжетами: (по ленинград. собр.). *Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока* : сборник статей / [Ред. Е. И. Лубо-Лесниченко] ; Гос. Эрмитаж. Ленинград : Аврора, 1975. С. 98–111.
95. Самосюк К. Ф. Го Жо-Сюй «О трех школах в пейзажной живописи» и «о различии между стилями Хуана и Сюя». *Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока* : сборник статей / [Ред. Е. И. Лубо-Лесниченко] ; Гос. Эрмитаж. Ленинград : Аврора, 1975. С. 81–85.
96. Самосюк К. Ф. Го Си. Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1978. 101 с.
97. Се Хэ. Записи о классификации старой живописи. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 63–65.
98. Се Хэ. Шесть законов живописи. *Китайское искусство : принципы, школы, мастера* / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. Москва : Астрель : АСТ, 2004. С. 283–284.

99. Селівачов М. Р. «Sacrum» і «Profanum»: священне і світське у церковному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 74–79.
100. Селівачов М. Р. Де межі теорії та філософії мистецтва? *Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 23 листоп. 2019 р.). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020. С. 146–147.
101. Селівачов М. Р. Для чого дослідникові своя мистецька збірка? *Народознавчі зошити*. 2019. № 1(145). С. 157–167.
102. Селівачов М. Р. Микола Біляшівський про українське народне мистецтво в європейському контексті: [передмова]. *Біляшівський М. Українське народне мистецтво = The peasant art of Ukraine* / переклад О. О. Старова; упоряд. О. О. Савчук. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. С. 9–20.
103. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / [Пер., предисл. и коммент. Е. В. Завадской; отв. ред. Л. З. Эйдлин]. Москва: Наука, 1969. 518 с.
104. Соколов С. Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки* / отв. ред. И. Ф. Муриан; Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения, Ин-т истории искусств. Москва: Наука, 1973. С. 36-48.
105. Соколов-Ремизов С. Н. Литература – каллиграфия – живопись: К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. Москва: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1985. 311 с.
106. Соколов-Ремизов С. Н. От средневековья к новому времени: Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – нач. XX в. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1995. 229 с.

107. Су Ши. Заметки о передаче души. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 100–102.
108. Субангулова Н. А. Специфика сакрального в чань-буддийской живописи на свитках. *Россия и Китай: исторический опыт взаимодействия и новые грани сотрудничества*. Материалы научно-практической конференции (Екатеринбург, 25–26 ноября 2008 г.). Уральский федеральный университет. Екатеринбург, 2009. С. 48–50.
109. Сураева Н. Г. Джузеппе Кастильоне и его картина «Сто лошадей». *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2010. № 126. С. 269–276.
110. Сураева Н. Г. У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне: Лан Шинин: автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова. Москва, 2011. 22 с.
111. Сычев В. Л. К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи. *Проблема человека в традиционных китайских учениях* : [сборник статей] / АН СССР, Ин-т востоковедения, Гос. музей искусства народов Востока ; [отв. ред. Т. П. Григорьева]. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1983. С. 99–104.
112. У Чан-Ши. Высказывания. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / предисл., пер. и примеч. С. Н. Соколова ; под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1969. Т. 5, кн. 2. С. 485–492.
113. У Гуаньюй. Изобразительное искусство древнего Китая: истоки и значение. *Молодой ученый*. 2017. № 7(141). С. 576–579.
114. У Гуаньюй. Пейзаж в традиционной китайской живописи. *Juvenis scientia*. 2017. № 5. С. 46–47.

115. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.) = China in Europe: myth and reality (XIII–XVIII cc.). Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2003. 544 с.
116. Хань Фэй-цзы. Суждение о живописи. *Китайское искусство: принципы, школы, мастера* / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. Москва: Астрель: АСТ, 2004. С. 380–381.
117. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописи Китая: становления, этапы розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст.: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 20 с.
118. Харитошкина А.А. Свет в китайской традиционной живописи. *Китай: история и современность*. Материалы VI международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 20–21 ноября 2012 г.). Уральский федеральный университет. Екатеринбург, 2013. С. 75–76.
119. Харитошкина А. А. Китайская живопись в советских и российских исследованиях: результаты и перспективы. *Россия и Восток: культурные связи в прошлом и настоящем*. Материалы Международной научной конференции (IX Колосницынские чтения) (Екатеринбург, 16–17 апреля 2014 г.). Гуманитарный университет. Екатеринбург, 2014. С. 172–175.
120. Харитошкина А. А. О физиологической основе художественной выразительности китайской национальной живописи. *Китай: история и современность*. Материалы научно-практической конференции (Екатеринбург, 17 ноября 2010 г.). Уральский федеральный университет. Екатеринбург, 2011. С. 35–37.
121. Харитошкина А. А. Особенности выразительных средств традиционной китайской живописи на примере сравнительного анализа произведений. *Китай: история и современность*. Материалы IX международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 21–23 октября 2015 г.). Уральский федеральный университет. Екатеринбург, 2016. С. 182–190.

122. Хуан Бинь-Хун. Высказывания. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / предисл., пер. и примеч. С. Н. Соколова ; под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1969. Т. 5, кн. 2. С. 493–504.
123. Хуан Юэ. Фазы живописца. *Алексеев В. М. Труды по китайской литературе*. В 2 кн. Кн. 2 / [Пер. с кит., предисл. и ком. В. М. Алексеева] ; сост. М. В. Баньковская ; отв. ред. Б. Л. Рифтин. Москва : Восточная литература, 2003. С. 29-47.
124. Цао Гуан Юй. Традиційне китайське мистецтво: питання розвитку та особливості. *Сходознавство*. 2007. № 39/40. С. 164–185.
125. Цао Гуанюй [Цао Гуан Юй]. Класичний китайський тушевий живопис періоду Сун (906–1279 рр.). *Сходознавство*. 2011. № 55/56. С. 208–217.
126. Цзин Хао. Заметки о правилах работы кистью. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 72–79.
127. [Цзин Хао]. [Ода о том, как рисовать горы и воды]. *Алексеев В. М. Труды по китайской литературе*. В 2 кн. Кн. 2 / [Пер. с кит., предисл. и ком. В. М. Алексеева] ; сост. М. В. Баньковская ; отв. ред. Б. Л. Рифтин. Москва : Восточная литература, 2003. С. 50-54.
128. Цзун Бин. Предупреждение к изображению гор и вод. *Китайское искусство : принципы, школы, мастера* / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. Москва : Астрель : АСТ, 2004. С. 279–280.
129. Ци Бай-Ши. Высказывания. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / предисл., пер. и примеч. С. Н. Соколова ; под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова. Москва : Искусство, 1969. Т. 5, кн. 2. С. 505–515.
130. Чай Хун. К вопросу изучения специфики китайской традиционной живописи. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2014. № 11/12. С. 21–23.

131. Чжан Биюнь. Стили традиционной китайской живописи. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 1999. № 17. С. 178–182.
132. Чжан Цзунгуан. Сино-европейский стиль в придворной живописи эпохи Цин эпохи расцвета : статус мастера, художественные особенности : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова. Москва, 2017. 25 с.
133. Чжан Янь-юань. Записки о прославленных художниках разных эпох / [Пер. с кит., предисл. и коммент. Е. В. Завадской]. *Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва : Искусство, 1975. С. 335–339.
134. Чжоу Син. Живопись периода Сун (X–XIII) и китайская народная картина Няньхуа. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. № 60. С. 294–299.
135. Чистякова Э. Э. Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII–XX вв. *Четвертые востоковедные чтения памяти О. О. Розенберга : Доклады, статьи, публикации документов / Институт восточных рукописей РАН ; сост. : М. И. Воробьева-Десятовская, Е. П. Островская ; под ред. Т. В. Ермаковой*. Санкт-Петербург, 2011. С. 143–153.
136. Ши Тао. Беседы о живописи монаха горькая тыква / [Пер. с кит., предисл. и коммент. Е. В. Завадской]. *Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-тао*. Москва : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1978. 205 с.
137. Ши Тао. Беседы о живописи монаха Ку-Гуа. *Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под ред. А. А. Губера и В. В. Павлова ; вступ. ст. В. В. Павлова*. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. С. 111–115.

138. Штейнер Е. Ма Юань (1170–1240). *Сто памятных дат* : Художественный календарь на 1986 год / авт.-сост. Н. А. Борисовская. Москва : Советский художник, 1985. С. 58–62.
139. Штейнер Е. Су Ши (1037–1101). *Сто памятных дат* : Художественный календарь на 1986 год / авт.-сост. Н. А. Борисовская. Москва : Советский художник, 1985. С. 43–47.
140. Штейнер Е. Ши Тао (1641–1719). *Сто памятных дат* : Художественный календарь на 1986 год / авт.-сост. Н. А. Борисовская. Москва : Советский художник, 1985. С. 166–170.
141. Шэнь Гуа. О живописи. *Китайское искусство : принципы, школы, мастера* / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. Москва : Астрель : АСТ, 2004. С. 308.
142. Яковлева Н. Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ : автореферат дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Забайкальский государственный университет. Чита, 2013. 24 с.
143. Яо Н., Мархайчук Н. Репрезентація Шевченка-художника в мистецтвознавстві Китаю. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16(2). С. 41–49. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217742](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217742)
144. Яо Н., Мархайчук Н. Художественное наследие древнего Киева в исследованиях китайских ученых: терминологический и исторический аспекты. *Science, society, education: topical issues and development prospects. Abstracts of the 8th International scientific and practical conference (July 5–7, 2020)*, SPC «Sci-conf.com.ua». Kharkiv, Ukraine. 2020. P. 214–222. URL: <https://sci-conf.com.ua>.

Література іноземними мовами:

145. Acker W. R. Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting / translated and annotated by William Reynolds Beal Acker. Leiden : E. J. Brill, 1954. 413 p.

146. Aimé-Martin L. *Lettres Edifiantes et Curieuses Concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, avec Quelques Relations Nouvelles des Missions, et des Notes Géographiques et Historiques*. Paris : Société du Panthéon littéraire, 1843. T. III: Chine. 844 p.
147. Anderson W. *Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*. London : Longmans&CO, 1886. 664 p.
148. Anderson W. *The Pictorial Arts of Japan: With a Brief Sketch of the Associated Arts, and Some Remarks upon the Pictorial Art of the Chinese and Koreans*. London : Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1886. 276 p.
149. Andrews J. F. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979*. Berkeley : University of California Press, 1995. 583 p.
150. An-Ni Chang. *François Boucher and his Chinoiserie*. Kansas : University of Missouri-Kansas City, 2010. 66 p.
151. An-yi Pan. *Nature Observed and Imagined: Five Hundred Years of Chinese Painting*. New York : Herbert F. Johnson Museum of Art, 2010. 128 p.
152. Anzhi Zhang. *A History of Chinese Painting*. Beijing : China Books & Periodicals, 1992. 244 p.
153. Arnold L. Introduction : Of the Mind and the Eye. *Pacific Rim Report / Center for the Pacific Rim and Its Ricci Institute*. San Francisco : University of San Francisco center, 2003. No. 27. P. 1–9.
154. Arnold L. The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812, written by Marco Musillo. *Journal of Jesuit Studies*. 2017. Vol. 4, issue 2. P. 333–335. DOI: <https://doi.org/10.1163/22141332-00402008-13>
155. Ashton L. Some Notes on the Chinese Exhibition. *The Burlington Magazine*. 1936. Vol. 68, no. 395. P. 86–88.
156. Ashton L., Gray B. *Chinese Art*. London : Faber and Faber, 1935. 397 p.
157. Aylmer C. The Memories of H. A. Giles. *East Asian History*. 1997. No. 13/14. P. 1–90.

158. Bachhofer L. *A Short History of Chinese Art*. New York : Pantheon, 1946. 139 p.
159. Bachhofer L. *Chinesische Kunst*. Breslau : Ferdinand Hirt, 1923. 80 s.
160. Bachhofer L. On the Origin and Development of Chinese Art. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1935. Vol. 67, no. 393. P. 251–264.
161. Bahr A. W. *Catalogue of an Exhibition of Early Chinese Paintings from the Collection of A. W. Bahr*. London : The Fine Art Society, 1911. 12 p.
162. Bai Yunfei. La Réception de Victor Segalen en Chine. Entre littérature et idéologie. *Perspectives Chinoises*. 2016. No. 1. P. 63–67.
163. Bala G. *Die klassische chinesische Malerei*. Bukarest : Meridiane, 1979. 81 o.
164. Ballot M.-J. *Les laques d'Extreme-Orient: Chine* / éditeur G. Vanoest. Paris ; Bruxelles : Architecture et Arts Décoratifs, 1927. 38 p.
165. Bao Hong, Liang Ye, Liu Hong-zhe, Xu De. A Dataset for Research of Traditional Chinese Painting and Calligraphy Images. *Proceedings of 2nd International Conference on Information and Multimedia Technology (ICIMT 2010) & International Proceedings of Computer Science and Information Technology (IPCSIT 2012, vol. 42)*. Singapore : IACSIT Press, 2012. P. 136–143. DOI: 10.7763/IPCSIT.2012.V42.20
166. Barnes A. China in Britain: The Representation of Twentieth Century Chinese Art and Culture in Contemporary British Museums. *Museological Review*. 2003. Issue 9. P. 1–15.
167. Barnhart R. *Along the Border of Heaven. Sung and Yüan Paintings from the C. C. Wang Collection*. New York : Metropolitan Museum, 1983. 192 p.
168. Barnhart R. M., Rogers M. A., Stanley-Baker R. *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*. Dallas : Dallas Museum of Art, 1993. 360 p.
169. Barnhart R., Yang Xin, Nie Chongzheng, Cahill J., Lang Shaojun, Wu Hung. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. London : Yale University Press, 2002. 416 p.

170. 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.
171. Basso S., Salviati F. *Chinese Art: Masterpieces in Painting, Sculpture and Architecture.* New York : Barnes & Noble, 2007. 359 p.
172. Batoutah d'Ibn. *Société Asiatique. Voyages / traduction de C. Deffrémery et le Dr B. R. Sanguinetti.* Paris : a l'Imprimerie Nationale, 1858. T. 4. 491 p.
173. Bei Huang. *Segalen et Claudel : Dialogue à travers la peinture extrême-orientale.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007. 464 p.
174. Belevitch-Stankevitch H. *Le gout Chinois en France au temps de Louis XIV.* Paris : Jouve et Cie, 1910. 272 p.
175. Beuchot M. *Oeuvres de Voltaire : Avec Prefaces, Avertissements, Notes, etc.* Paris : Chez Lefevre, 1829. T. 1. 483 p.
176. *Beyond Chinoiserie: Artistic Exchange between China and the West During the Late Qing Dynasty (1796–1911) / edited by Petra Chu and Jennifer Milam.* Leiden ; Boston : Brill, 2019. 323 p.
177. Bickers R. *Out of China: How the Chinese Ended the Era of Western Domination.* London : Allen Lane, 2017. 576 p.
178. Biebl F. *The Magnificence of the Qing – European Art on the Jesuit Mission in China.* *MaRBLE Research Papers.* 2014. Vol. 6. P. 223–240.
179. Binyon L. *A Chinese Painting of the Fourth Century.* *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 1904. Vol. 4, no. 10. P. 39–49.
180. Binyon L. *Chinese Paintings in English Collections.* Paris ; Brussels : G. Vanoest, 1927. 68 p
181. Binyon L. *Chinese Paintings.* *Asiatic Arts. Sculpture and Painting.* 1925. Vol. 33. P. 38–46.
182. Binyon L. *Introduction à la Peinture de la Chine et du Japon / traduit de l'anglais par Henri d'Ardenne de Tizac.* *Bulletin de l'amicale franco-chinoise / une édition réalisée par Pierre Palpant.* Paris : Flammarion, 1912. 144 p.

183. Binyon L. *Les Peintures Chinoises dans les Collections d'Angleterre*. Paris ; Bruxelles : G. Vanoest, 1927. 68 p.
184. Binyon L. *Painting and Calligraphy. Chinese Art* / introductory by L. Binyon, C. H., Hon. D. Litt. London : Kegan Paul, Trench, Trubner&Co. LTD, 1935. P. 4–30.
185. Binyon L. *Painting in the Far East : An introduction to the history of pictorial art in asia especially china and japan*. London : Edward Arnold, 1908. 287 p.
186. Binyon L. *Paintings. Chinese Art : An Introductory Review of Painting, Ceramics, Textiles, Bronzes, Sculpture, Jade, etc.* London : Published for the Burlington magazine by B. T. Batsford, 1925, 62 p.
187. Binyon L. *Spirit of Man in Asian Art*. London : Harvard University Press, 1935. 388 p.
188. Binyon L. *The Flight of the Dragon : An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Original Sources*. London : John Murray, 1911. 128 p.
189. Bolewski C. *Cross Cultural Art : A Contemporary Approach to Traditional Chinese Landscape Painting*. *US-China Foreign Language Journal*. 2011. Vol. 9, no. 1. P. 36–44.
190. Bone K. *A Painting by Li Lung-mien: 1100–1106 A.D. T'oung Pao*. Second Series. 1907. Vol. 8, no. 2. P. 235–267.
191. Borel H. *Chineesche Kunst – naar aanleiding van de tentoonstelling gehouden te Batavia door de Nederlands-Indische kunstkring*. Amsterdam : L. J. Veen, 1906. 39 p.
192. Bradley S., Weng W. *China : A History in Art*. New York : Doubleday & Company, 1976. 302 p.
193. Brinker H. *Die Chinesische Kunst*. München : Beck, 2009. 128 S.
194. *British Museum: Guide to the Exhibition of Chinese and Japanese Paintings in the Print and Drawing Gallery* / text by Sidney Colvin & contributor Edward A. Bond. London : Printed by William Clowes and sons, 1888. 57 p.

195. Buhot J. *Arts de la Chine*. Paris : Arts du Monde, 1951. 172 p.
196. Buhot J. *Chinese and Japanese Art: With Sections on Korea and Vietnam* / translated from the French by Remy Inglis Hall ; edited by Charles McCurdy. New York : Anchor Books, 1967. 428 p.
197. Burling J. *Chinese Art*. New York : Bonanza Books, 1953. 394 p.
198. Bush S. 2. The Essay on Painting by Wang Wei 王维 (415 – 453) in Context. *Chinese Aesthetics : The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties* / edited by Zong-qi Cai. Honolulu : University of Hawaii Press, 2004. P. 60–80. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780824861841-004>
199. Bush S. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037–1101) to Tung Ch’i-ch’ang (1555–1636)*. Harvard : University Press, 1971. 239 p.
200. Bush S., Hsio-yen Shih. *Early Chinese Texts on Painting*. Harvard : University Press, 1985. 416 p.
201. Bush S., Murk C. *Theories of the Arts in China*. New Jersey : Princeton University Press, 1983. 478 p.
202. Bushell S. W. *Chinese Art*. London : His Majesty’s Stationery Office, by Wyman and Sons, Limited, Fetter Lane, E.C., 1904. Vol. 1. 153 p.
203. Bushell S. W. *Chinese Art*. London : His Majesty’s Stationery Office, by Wyman and Sons, Limited, Fetter Lane, E.C., 1906. Vol. 2. 147 p.
204. Bushell S. W. *Chinese Art*. New York : Parkstone Press, 2009. 256 p.
205. Bushell S. W. *L’art Chinois* / traduit de l’anglais par Henri d’Ardenne de Tizac. Paris : Librairie Renouard, 1910. 444 p.
206. Bushell S. W. *L’Art Chinois*. Paris : H. Laurens, 1910. 240 p.
207. Bussagli M. *Chinese Painting*. London ; New York ; Sydney ; Toronto : The Hamlyn Publishing Group, 1969. 170 p.
208. Bussagli M. *Chinesische Malerei*. München : Schuler, 1975. 159 S.
209. Cabeza-Lainez J. M., Almodóvar M. Ernest Francisco Fenollosa and the Quest for Japan. Findings of a Life Devoted to the Science of Art. *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*. 2004. Núm. 9. P. 75–99.

210. Cahill J. *An Index of Early Chinese Painters and Painting : T'ang, Sung, and Yuan*. Berkeley : University of California Press, 1980. 400 p.
211. Cahill J. *Chinese Painting : A Pictorial History*. Beijing : SDX Joint Publishing Company, 2013. 254 p.
212. Cahill J. *Chinese Painting*. London : Pan Macmillan, 1977. 220 p.
213. Cahill J. *Chinese Painting. Treasures of Asia*. Geneva : Editions d'Art Albert Skira SA, 1960. 211 p.
214. Cahill J. *Chinese Paintings, XI–XIV Centuries*. New York : Crown Publishers, 1960. 102 p.
215. Cahill J. *Die Chinesische Malerei*. Stuttgart : Skira-Klett-Cotta, 1979. 211 S.
216. Cahill J. *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*. New York : Asia Society, 1967. 122 p.
217. Cahill J. *Hills Beyond a River : Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279–1368 (His a History of Later Chinese Painting, 1279–1950 ; V. 1)*. New York : White Lotus, 1976. 230 p.
218. Cahill J. *La Peinture Chinoise*. Geneve : Albert Skira, 1960. 214 p.
219. Cahill J. *La Peinture Chinoise. Les Tresors De l'Asie*. Paris : Skira Flammarion, 1977. 211 p.
220. Cahill J. *Parting at the Shore : Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580*. New York : Weatherhill, 1978. 281 p.
221. Cahill J. *Shadows of Mt. Huang. Chinese Painting and Printing of the Anhui School*. Berkeley : University Art Museum, 1981. 302 p.
222. Cahill J. *Some T'ang and Pre-T'ang Text on Chinese Painting by W. R. B. Acker. Ars Orientalis : The Arts of Islam and the East*. Michigan : Freer Gallery of Art, 1961. Vol. 4. P. 440–444.
223. Cahill J. *The Art of Southern Sung China*. New York : Asia House, 1962. 103 p.
224. Cahill J. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge : Harvard University Press, 1982. 276 p.

225. Cahill J. *The Distant Mountains : Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570–1644*. Boston : Weatherhill, 1982. 324 p.
226. Cahill J. *The Painter's Practice : How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York : Columbia University Press, 1994. 187 p.
227. Cahill J. *The Restless Landscape : Chinese Painting of the Late Ming Period*. Princeton : University Art Museum, 1971. 178 p.
228. Cahill J. *The Six Laws and How to Read Them*. *Ars Orientalis : The Arts of Islam and the East*. Michigan : Freer Gallery of Art, 1961. Vol. 4. P. 372–381.
229. Cahill J., Fongfong C. *Beauty Revealed : Images of Women in Qing Dynasty Chinese Painting*. Berkeley : University of California : Berkeley Art Museum, 2013. 144 p.
230. Capon E., Pang M. *Chinese Paintings of the Ming and Qing Dynasties, 14th–20th Century*. Melbourne : International Cultural Corp. of Australia, 1981. 208 p.
231. Carter C. L., Yibo Yang. *Han and Tang Ideals and the Future of Chinese Arts*. *Philosophy Faculty Research and Publications*. Milwaukee : Marquette University, 2014. URL: https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1525&context=phil_fac (дата зверення: 02.10.2019).
232. Carter D. *China Magnificent : Five Thousand Years of Chinese Art*. New York : Reynal & Hitchcock, 1935. 225 p.
233. Carter D. *Four Thousand Years of China's Art*. New York : The Ronald Press Company, 1948. 358 p.
234. Cartier M. *Le Monde Chinois*. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 1973. 28^e année, N. 2. P. 464–466.
235. Castelluccio S. *The Figure of the Chinese in European Art*. *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [online], published on 22/06/20. URL: <https://ehne.fr/en/node/12325> (дата зверення: 14.06.2020).
236. Chang Ming Peng. *Le discours savant sur la peinture chinoise en Occident au tournant du XXe siècle termes et enjeux d'un changement radical, une histoire globale avant la lettre?* *Revue de l'Art*. 2020. N° 209. P. 47–60.

237. Charton d'Ed. Marco-Polo, Voyage. *Charton E. Voyageurs anciens et modernes, ou Choix des relations de voyages les plus instructive*. Paris : Typographie de J. Best, 1855. T. 2. P. 252–440.
238. Chavannes É. De l'Expression des voeux Dans l'Art Populaire Chinois. Paris : Bossard, 1922. 44 p.
239. Chavannes É. La Peinture Chinoise: Au Musée du Louvre. *T'oung Pao*. Serie 2. 1904. Vol. 5, no. 3. P. 310–331.
240. Chavannes É. La Sinology. Paris : Larousse, 1915. 13 p.
241. Chavannes É. Note sur la Peinture de Kou K'ai-Tche Conservée au British Museum. *T'oung Pao*. Serie 2. 1909. Vol. 10, no. 1. P. 76–86.
242. Chavannes É., Petrucci R. La Peinture Chinoise au Musée Cernuschi en 1912. *Ars Asiatica*. Paris : Librairie Nationale d'Art et d'Histoire; Bruxelles : G. Van Oest & Cie, 1913. Vol. 1. 160 p.
243. Chaves J. Every Rock a Universe: The Yellow Mountains and Chinese Travel Writing. Warren : Floating World Editions, 2013. 210 p.
244. Chaves J. The Chinese Painter As Poet. Chicago : Art Media Resources, 2000. 159 p.
245. Chavez D. On the Six Principles of Painting. *Voluptuaria : The Damian Chávez Art blog*. 2014. URL: <https://voluptuaria.wordpress.com/papers/on-the-six-principles-of-painting/> (дата звернення: 16.10.2018).
246. Chen Chih-Mai. Chinese Landscape Painting – The Golden Age. *East Asian History*. 1996. № 12. P. 35–50.
247. Chen Si. A Line in Motion. *M.Arch Thesis*. University of Waterloo. Waterloo, Ontario, Canada : Lambert Academic Publishing, 2009. 182 p.
248. Chen Zhimai. Chinese Landscape-Painting : The Golden Age. Canberra : Australian National University, 1961. 14 p.
249. Cheng F. Empty and Full : The Language of Chinese Painting. Boston : Shambhala Publications Inc., 1994. 192 p.
250. Cheng-hua Wang. A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture. *The Art Bulletin*. 2014. Vol. 96, no. 4. P. 379–394.

251. Chiang Yee. *The Chinese Eye : An Interpretation of Chinese Painting*. Bloomington : Indiana University Press, 1964. 239 p.
252. *China : Dawn of a Golden Age, 200–750 AD* / James C. Y. Watt ... [et al.]: with Contributions by Prudence O. Harper ... [et al.]. New York : Metropolitan museum of art ; New Haven : Yale univ. press, 2004. 392 p.
253. *China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries* / Edited by Thomas H. C. Lee. Hong Kong : The Chinese University Press, 1991. 356 p.
254. *Chinese album leaves in the Freer Gallery of Art* / Freer Gallery of Art. Washington : Smithsonian Institution, 1961. 54 p. DOI: 10.5479/sil.59242.39088016514333
255. Chou Ju-Hsi, Chung A. *Silent Poetry : Chinese Paintings from the Collection of the Cleveland Museum of Art*. Cleveland : Cleveland Museum of Art Bookstore, 2015. 498 p.
256. Chung R. *Chinese Design: A Myth? Wherefrom? Whereto?* Kensington : Warrane College. 2010. 58 p.
257. Clunas C. *Art in China*. New York : Oxford University Press, 1997. 256 p. (Oxford History of Art).
258. Clunas C. *Chinese Painting and Its Audiences*. New Jersey : Princeton University Press, 2017. 320 p.
259. Clunas C. *Elegant Debts : The Social Art of Wen Zhengming, 1470–1559*. Honolulu : University of Hawaii Press, 2004. 232 p.
260. Clunas C. *Oriental Antiquities. Far Eastern Art. Positions: East Asia Cultures Critique*, 2.2. Durham : Duke University Press, 1994. P. 318–355.
261. Clunas C. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. London : Reaction Books, 2006. 224 p.
262. Cohn W. *Chinese Art (Bronzes, Painting, Sculpture, Ceramics, Jades, Lacquer, Textiles, Dynasties)*. London : Studio Ltd, 1930. 90 p.
263. Cohn W. *Chinese Painting*. London : Phaidon, 1951. 107 p.
264. Cohn W. *Peinture Chinoise*. Paris : Phaidon, 1948. 224 p.

265. Collection J. Garie, Objets d'Art et Peintures du Japon et de la Chine / introd. Gaston Migeon ; [présentation de] La collection Garié, L. De Beaumont. Paris : Hotel Drouot, 1906. 294 p.
266. Combaz G. La Peinture Chinoise vue par un Peintre Occidental : Introduction à l'Histoire de la Peinture Chinoise. Bruges : Imprimerie sainte Catherine, 1939. 149 p.
267. Conches de Feuillet F.-S. Les Peintres Européens en Chine et les Peintres Chinois. *Revue Contemporaine*. Paris : Impr. de Dubuisson, 1856. P. 216–260.
268. Contag V. Ausstellung Chinesische Malerei 15.-20. Jahrhundert. Düsseldorf : Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, 1950. 64 S.
269. Contag V. Die Sechs Berühmten Maler der Ch'ing Dynastie. Leipzig : E. A. Seemann, 1940. 107 S.
270. Contag V. Zwei Meister Chinesischer Landschaftsmalerei Shih-T'ao und Shih-Ch'i ; Ein Beitrag zum Verständnis des Wesens Chinesischer Landschaftsmalerei. Baden-Baden : Woldemar Klein, 1955. 101 S.
271. Contag V., Wang C.-C., Cahill J. Seals of Chinese Painters & Collectors of the Ming & Ch'ing Periods. Hong Kong : Hong Kong University Press, 1982. 794 p.
272. Cordier H. Bibliotheca Sinica : Dictionnaire Bibliographique des Ouvrages Relatifs a l'Empire Chinois. Paris : Ernest Leroux, 1878. T. 1. 873 p.
273. Cordier H. Histoire Générale de la Chine: et de ses Relations avec les Pays Etrangers. Paris : Librairie Paul Geuthner, 1920. T. 1–4.
274. Cordier H. La Chine en France au XVIIIe siècle. Paris : H. Laurens, 1910. 139 p.
275. Cordier H. Les Conquêtes de l'Empereur de la Chine: Mémoires Concernant l'Asie Orientale. Paris : E. Leroux, 1913. 26 p.
276. Cordier H., Yule H., Yule A. F. The Book of Ser Marko Polo. The Venetian: Concerning the Kingdoms and Marvels of the East : in 2 vols / [Translated and edited by H. Yule ; with a memoir of Henry Yule by his daughter Amy Frances Yule]. London : John Murray, 1903. Vol. 1. 462 p.

277. Corsi E. «Agreeable Yet Useful» : Notes on Jesuitical Visual Culture during the Seventeenth Century. *Pacific Rim Reports*. 2003. No. 27. P. 9–16.
278. Courtois M. *Chinese Painting : History of Art*. London : Heron, 1970. 208 p.
279. Crossman C. L. *The China Trade : Export Paintings, Furniture, Silver and Other Objects*. Princeton : The Pyne Press, 1972. 275 p.
280. Crossman C. L. *The Decorative Arts of the China Trade: Paintings, Furnishings and Exotic Curiosities*. New York : Antique Collectors' Club, 1991. 462 p.
281. Damisch H. *A Theory of /Cloud/ : Toward a History of Painting / translated by Janet Lloyd*. New York : Stanford University Press, 2002. 329 p.
282. Dawson R. *The Chinese Chameleon. An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilisation*. New York : Oxford University Press, 1967. 235 p.
283. Delahaye H. *Les Premières Peintures de Paysage en Chine : Aspects Religieux*. Paris : Ecole Française d'Extrême-Orient, 1981. 139 p.
284. Delécluze E.-J. *Atelier d'un Peintre Chinois*. *Revue Française*. Paris : Au Bureau de la revue française, 1839. T. 10. P. 272–285.
285. Deng Ming. *Chinese Painting / translator Yawtsong Lee*. Shanghai : Shanghai Press, 2010. 120 p.
286. Diez E. *Shan Shui. Die Chinesische Landschaftsmalerei*. Wien : Andermann, 1943. 87 p.
287. Downing C. Toogood. *The Fan-Qui in China in 1836–7 : . London : H. Colburn. 1838. Vols 1–3.*
288. Du Halde J.-B. *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. Paris : Le Mercier, 1735. I–IV v.
289. Dunn N. *Ten Thousand Chinese Things: A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection, Now Exhibiting at St. George's Place, Hyde Park Corner, London: with Condensed Accounts of the Genius, Government, History, Literature, Agriculture, Arts, Trade, Manners, Customs and Social Life of the People of the Celestial Empire*. London : Printed for the Proprietor, 1842. 163 p.

290. Ebrey P. B. *Accumulating Culture : The Collections of Emperor Huizong*. Washington : University of Washington Press, 2008. 576 p.
291. Edwards R. *The Field of Stones : A Study of The Art of Shen Chou, 1427–1509*. Washington : Smithsonian Institution, 1962. 216 p.
292. Elisseeff D. *L'art Chinois*. Paris : Larousse, 2007. 237 p.
293. Elkins J. *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong : University Press, 2010. 180 p.
294. Elkins J. *Is Art History Global?* London : Routledge. 2006. 472 p. (The Art Seminar ; vol. 3).
295. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers / par Denis Diderot, Jean Le Rond d' Alembert, Pierre Mouchon*. Paris : Briasson, 1751. T. 3. 906 p.
296. Eno R. *Western Sinology and Field Journals*. *Eno R. Handbook of Reference Works in Traditional Chinese Studies. Resources on Traditional China :Translations and Course Materials*. Indiana University, 2011. P. 1–27. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/23506/9-Journals.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (дата звернення: 17.09.2021).
297. *Exposition de Peintures Chinoises Anciennes*. Musee Cernuschi. Catalogue Sommaire / Victor Goloubew, H. d'Ardenne de Tizac. Paris : Musee Cernuschi, 1912. 88 p.
298. Falkenhausen L. *The Study of East Asian Art History in Europe: Some Observations on its Early Stages*. *Bridging Times and Spaces : Papers in Ancient Near Eastern, Mediterranean and Armenian Studies / Edited by Pavel S. Avetisyan, Yervand H. Grekyan*. Oxford : Archaeopress and the authors, 2017. P. 89–102.
299. Fan Liya. *Chinese Diplomat and the 1935 International Exhibition of Chinese Art in London: From Proposal to Implementation*. *A Pirate's View of World History. A Reversed Perception of the Order of Things from a Global Perspective*. *The 50th International Research Symposium*, April 27–29, 2016,

- Shigemi Inaga ed., International Research Center for Japanese Studies. Kyoto, 2017. P. 73–76. DOI: <http://doi.org/10.15055/00006756>
300. Fan Liya. Modern Chinese Intellectuals and the 1935 London International Exhibition of Chinese Art: The Reactions of Cai Yuanpei and the China Critic Group. *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of «Asia» under the Colonial Empires. The 38th International Research Symposium*, November 8–11, 2010, Shigemi Inaga ed., International Research Center for Japanese Studies. Kyoto, 2011. P. 135–163. DOI: <http://doi.org/10.15055/00002426>
301. Feng Li. *Landscape and Power in Early China : The Crisis and Fall of the Western Zhou 1045–771 BC*. New York : Cambridge University Press, 2006. 425 p.
302. Fengwen Liu. *Landscape Painting of Ancient China*. Beijing : China Intercontinental Press, 2000. 176 p.
303. Fenollosa E. *A Special Exhibition of Ancient Chinese Buddhist Paintings, Lent by the Temple Daitokuji, of Kioto, Japan. Catalogue / Museum of Fine Arts, Boston. Department of Chinese and Japanese Art. Boston : Printed for the Museum by A. Mudge & Son, 1894. 37 p.*
304. Fenollosa E. *Epochs of Chinese and Japanese Art : An Outline of East Asiatic Design : in 2 vols. London : W. Heinemann, 1912. Vol. 1–2.*
305. Fenollosa E. *L’art en Chine et au Japon / Adaptation et préface par Gaston Migeon. Paris : Hachette et Cie, 1913. 162 p.*
306. Fenollosa E. *The Nature of Fine Art. 1. The Lotos. 1896. Vol. 9, № 9 (March). P. 663–673.*
307. Fenollosa E. *The Nature of Fine Art. 2. The Lotos. 1896. Vol. 9, № 10 (April). P. 753–762.*
308. Ferguson J. *Chinese Painting. Chicago : The University of Chicago Press, 1927. 199 p.*

309. Ferguson J. *Outlines of Chinese Art : The Scammon Lectures at the Art Institute of Chicago*, 1918. Chicago : The University of Chicago Press, 1919. 263 p.
310. Ferguson J. *Special Exhibition of Chinese Paintings from the Collection of the Museum. Catalogue*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1914. 72 p.
311. Ferguson J. *Survey of Chinese Art*. Shanghai : The Commercial Press Limited, 1940. 153 p.
312. Fifth presentation of the Charles Lang Freer medal / [Opening remarks Hugh Scott]. Washington, D.C. : Freer Gallery of Art : Smithsonian Institution, 1973. 28 p. DOI: <https://doi.org/10.5479/sil.892966.39088016763088>
313. Fischer O. *Chinesische Landschaftsmalerei*. München : Kurt Wolff, 1921. 177 S.
314. Focillon H. *Le Livre des Magiciens : Essai sur L'Encyclopédie de la Peinture Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan [Jieziyuan huazhuan]*. T. 46. Paris : Boulois Editions, 1924. 324 p.
315. Fong M. The Technique of «Chiaroscuro» in Chinese Painting from Han through T'ang. *Artibus Asiae*. 1976. Vol. 38, no. 2. P. 91–127. DOI: <https://doi.org/10.2307/3250129>
316. Fong W. *Sung and Yuan Painting*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1973. 162 p.
317. Fong W. C. *Beyond Representation : Chinese Painting and Calligraphy, 8th–4th Century*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1992. 549 p.
318. Fong W. C. *Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting*. *Art Journal*. 1969. Vol. 28, no 4. P. 388–397.
319. Fong W. C., Chang C.-S. *Landscapes Clear and Radiant : The Art of Wang Hui (1632–1717)*. New York : Metropolitan Museum of Art, 2008. 250 p.
320. Fong W. C. *Embodied Image : Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1999. 600 p.
321. Freer C. *The Bahr Collection of Early Chinese Paintings, Pottery and Bronzes*. New York : Montross Gallery, 1911. 16 p.

322. Fry R. *Vision and Design*. London : Chatto & Windus. 1920. 290 p.
323. Fry R., Rackham B., Binyon L. *Chinese Art : An Introductory Review of Painting, Ceramics, Textiles, Bronzes, Sculpture, Jade, etc.* London : Published for the Burlington magazine by B. T. Batsford, 1925, 62 p.
324. Gambarov M. *Chinese Landscape Painting. Independent Study Project (ISP) Collection*. 348. Kunming Shi : Yunnan University, 2006. 22 p. URL: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/348 (дата звернення: 19.05.2019).
325. Gates W. *Early Chinese Painting*. Point Loma : The Aryan Theosophical Press, 1916. 48 p.
326. Gautier J. *Le Paravent de Soie et d'or*. Paris : Fasquelle, 1904. 272 p.
327. Gernet J. *Le Monde Chinois*. Paris : Armand Colin, 1972. 384 p.
328. 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.
329. Giles H. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. London : Bernard Quaritch, 1918. 219 p.
330. Giles H. *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*. Shanghai : Kelly&Walsh, 1905. 179 p.
331. Giles H. *Chinese Sketches*. London : Trubner&Co, 1876. 202 p.
332. Giles H. *Chinesische Skizzen*. Berlin : J. Wohlgemuth's, 1880. 266 S.
333. Gillot Ch. *Collection Ch. Gillot : Objets d'Art et Peintures d'Extreme-Orient / présenté par Gaston Migeon*. Paris : Durand-Ruel, 1904. 298 p.
334. Giuffrida N. *Separating Sheep from Goats : Sherman E. Lee and Chinese Art Collecting in Postwar America*. Oakland : University of California Press, 2018. 272 p.
335. Glaser C. *Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens*. Leipzig : Insel Verlag, 1913. 222 S.
336. Goepper R. *1000 Jahre Chinesische Malerei*. München : Haus d. Kunst, 1959. 309 S.
337. Goepper R. *Chinesische Malerei : Die ältere Tradition*. Stuttgart : Parkland, 1978. 48 S.

338. Goepper R. Chinesische Malerei : Die jüngere Tradition. Stuttgart : Parkland, 1978. 39 S.
339. Goepper R. The Essence of Chinese Painting. Boston : Boston Book and Art Shop, 1963. 244 p.
340. Gookin F. W. Catalogue of a Loan Exhibition of Ancient Chinese Paintings, Sculptures and Jade Objects from the Collection Formed by Charles Lang Freer and Given by him to the Nation Through the Smithsonian Institution. Chicago : The Art Institute of Chicago, 1917. 53 p.
341. Grasskamp A., Juneja M. EurAsian Matters : China, Europe, and the Transcultural Object, 1600–1800. Cham : Springer. 2018. 253 p.
342. Gray B. Studies in Chinese and Islamic Art. Vol. 2 : Chinese Ceramics and Islamic Art. London : Pindar Press, 1985. 286 p.
343. Grosier J.-B. Description Générale de la Chine ou Tableau de l'état Actuel de cet Empire. Paris : chez Moutard, 1785. 798 p.
344. Grosse E. Die Ostasiatische Tuschkmalerei. Berlin : Bruno Cassirer, 1922. 160 S.
345. Grosse E. Le lavis en Extrême-Orient. Paris : G. Cres et Cie, 1924. 160 p.
346. Grousset R. Chinese Art and Culture. London : Andre Deutsch, 1959. 331 p.
347. Grousset R. La Chine et son Art. Paris : Librairie Plon, 1951. 260 p.
348. Guignes de C.-L.-J. Voyages à Péking, Manille et l'île de France faits dans l'intervalle des années 1784 à 180. Paris : De l'imprimerie Impériale, 1808. T. 2. 488 p.
349. Guile C. C. Winckelmann in Poland: An Eighteenth-Century Response to the «History of the Art of Antiquity». *Journal of Art Historiography*. 2013. No. 9. URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/guile.pdf> (дата звернення: 31.03.2020).
350. Gulik R. H. Chinese Pictorial Art as Viewed By the Connoisseur : Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based Upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan. Roma : Instituto Italiano Per Il Medio Ed Estremo Oriente, 1958. 537 p.

351. Guo Hui. Canonization in Early Twentieth-Century Chinese Art History. *Journal of Art Historiography*. 2014. No. 10. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/27038055.pdf> (дата звернення: 05.10.2020).
352. Guo Xiaoguang. Chinese Painting. Beijing : Huangshan Publishing House, 2012. 170 p.
353. Hajek L. Chinesische Kunst. Prag : Artia, 1955. 346 S.
354. Han Yang. Chinese Painting and Calligraphy : 5th century BC – 20-th century AD. Beijing : Zhaohua Publishing House, 1984. 167 p.
355. Hansford S. H. A Glossary of Chinese Art and Archaeology. London : China Society, 1954. 104 p.
356. Harrist R. E. Painting and Private Life in Eleventh-Century China. Princeton : Princeton University Press, 1998. 256 p.
357. Hay J. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. Cambridge : University Press, 2001. 436 p.
358. Headland I. T. Exhibition of Chinese Paintings : Part of the collection of Professor Isaac Taylor Headland, Ph.D. Peking University. New York : Century Club, 1909. 16 p.
359. Heinz E. R. Chinesische Malerei. München : Heyne Verlag, 1979. 218 S.
360. Hejzlar J. Čínská krajinomalba. Praha : Aventinum, 2010. 232 s.
361. Hirth F. Chinesische Studien. München ; Leipzig : G. Hirth's, 1890. 322 S.
362. Hirth F. Native Sources for the History of Chinese Pictorial Art. English version by Agnes E. Meyer. New York : Revised Edition, 1917. 28 p.
363. Hirth F. Scraps from a Collector's Note Book : Being Notes on Some Chinese Painters of the Present Dynasty, with Appendices on Some Old Masters and Art Historians. Leiden : E. J. Brill, 1905. 135 p.
364. Hirth F. The Ancient History of China to the end of the Chou Dynasty. New York : The Columbia University Press, 1908. 390 p.
365. Hirth F. Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München ; Leipzig : G. Hirth's, 1896. 82 S.

366. Hobson R. L. Cent planches en couleurs d'art chinois: reproduisant les pièces caractéristiques de toutes les époques: poteries et porcelaines, jades, laques, peintures, bronzes, meubles, etc. Paris : Albert Levy, 1928. 122 p.
367. Hobson R. L., Binyon L., Siren O. The Romance of Chinese Art. New York : Garden City Publishing, 1936. 192 p.
368. Hoffmeister A., Hajek L. Současné čínské malířství. Praha : NCSVU, 1959. 188 s.
369. Honour H. Chinoiserie : The Vision of Cathay. New York : Dutton. 1961. 294 p.
370. Huanchen Huang. Research on the Landscape Painting in Ming and Qing Dynasties of the Art of Wu School. *Social Science, Humanities, and Management. 4th International Conference on Advances (ASSHM 2016)*, Guangzhou, China, December 24–25, 2016. Lancaster : DEStech Publications, 2016. P. 543–548. DOI: 10.12783/dtssehs/asshm2016/8841
371. Huang Ying-Ling M. British interest in Chinese painting, 1881–1910: The Anderson and Wegener collections of Chinese painting in the British Museum. *Journal of the History of Collections*. 2010. Vol. 22, issue 2. P. 279–287.
372. Huang Ying-Ling M. Laurence Binyon: A Pioneering and Authoritative Curator of Chinese Painting in Early Twentieth-Century Britain. *Museum History Journal*. 2015. Vol. 8, issue 1. P. 41–58.
373. Huang Ying-Ling M. The Reception of Chinese Art Across Cultures. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2014. 307 p.
374. Hurst M. The Art of the Chi: A Brief History of Chinese Painting. *Journal of Undergraduate Research*. New York : University of Rochester. 2016. P. 27–29.
375. Hurvitz L. Tsung Ping's Comments on Landscape Painting. *Artibus Asiae*. 1970. Vol. 32, no. 2/3. P. 146–156.
376. Impey O. Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration. London : Oxford University Press, 1977. 208 p.
377. Jacobson D. Chinoiserie. London : Phaidon, 1993. 240 p.

378. Jacobson-Leong E. Spaces and Time in Chinese Landscape Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Chicago : Chicago University, 1970. 239 p.
379. Jacobson-Leong E. Transition and Transformation in a Chinese Painting and a Related Poem. *Art Journal*. 1972. Vol. 31. P. 262–267.
380. Jacoby M. Powtórzenie i Falsyfikat w Malarstwie Chińskim / Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu, Instytut Konfucjusza w Krakowie. Warszawa : Trio, 2009. 320 s.
381. Jacoby M. Sztuka chińska w zbiorach Museum Narodowego w Warszawie. Warszawa : Museum Narodowe w Warszawie, 2009. 355 s.
382. Jarry M. Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries. New York : Vendome Press, 1981. 256 p.
383. Jenyns S. A Background to Chinese Painting. London : Sidgwick & Jackson Ltd, 1935. 208 p.
384. Jianqiu Sun, Chang Xiao. An Analysis on the Influence of Line in Chinese And Western Painting on Visual Shaping Language. *Asian Social Science*. 2008. Vol. 4, no. 2. P. 112–114.
385. Jianxin Luo, Fuya Cui. Exploration and Pursuit of Artistic Conception of Chinese Painting. *International Interdisciplinary Journal of Scientific Research*. 2015. Vol. 2, no. 2. P. 33–40.
386. Jianxin Luo. Chinese Painting and Traditional Chinese Culture. *International Journal for Innovation Education and Research*. 2015. Vol. 3, no. 5. P. 176–181. DOI: <https://doi.org/10.31686/ijier.vol3.iss5.373>
387. Jing Xiaomin. La Peinture Traditionnelle De Genre En Chine: Les Enfants. Beijing : China Intercontinental Press, 2010. 111 p.
388. Jingsheng Huang. Traditional Chinese painting. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 233–240. DOI: 10.5281/zenodo.51667
389. Jones O. The Grammar of Ornament. London : Day and Son, 1856. 157 p.
390. Jullien F. Das große Bild hat keine Form: Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Paderborn : Wilhelm Fink, 2005. 300 S.

391. Jurgens V. The Karlbeck Syndicate 1930–1934: Collecting and Scholarship on Chinese Art in Sweden and Britain. PhD Thesis. SOAS (School of Oriental and African Studies), University of London. London, 2010. 370 p.
392. Kakuzo O. The Ideals of the East: with Special Reference to the Art of Japan. New York : E. P. Dutton & Co, 1904. 244 p.
393. Kieser A. Die Chinesische Kunst. Ditzingen : Reclam, Philipp, 2010. 304 S.
394. Kircher A. China Monumentis, qua Sacris qua Profanis, Nec non variis Naturae & Artis Spectaculis, Aliarumque rerum memorabilium Argumentis Illustrata. Amstelodami : Apud Jacobum a Meurs, 1667. 248 s.
395. Klose W. Dr. William Cohn, Berlin 1880 – Oxford 1961 : Gelehrter Publizist und Advokat fernöstlicher Kunst. *Naturwissenschaft, Kunst- und Kulturgeschichte*. URL: http://www.w-ch-klose.de/html/william_cohn.html (дата звернення: 31.05.2019).
396. 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*. 2017. Nr 22. S. 93–112.
397. Kümmel O. Die Kunst Ostasiens. Berlin : Bruno Cassirer, 1921. 168 S.
398. Künstler M. J. Mały słownik sztuki chinskiej. Warszawa : Akademickie Dialog, 1996. 156 s.
399. Künstler M. J. Sztuka Chin. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1991. 355 s.
400. La Giraudière de Chavannes de H. Les Chinois Pendant une Période de 4458 Années à Partir de: Histoire, Gouvernement, Sciences, Arts, Commerce, Industrie, Navigation, Moeurs et Usages. Tours : Ad. Mame, 1854. 380 p.
401. La Harpe de J.-F. Abrégé de l'Histoire générale des voyages. Seconde partie: l'Asie. Paris : Ménéard et Desenne, 1825. 418 p.
402. La Porte de J. Le Voyageur François, ou la Connoissance de l'Ancien et du Nouveau Monde, Mis au jour par M. l'Abbe Delaporte. Paris : Vincent, 1767. T. V. 484 p.
403. Lacouperie de T. Early History of the Civilisation : A Lecture. London : E. Vatou, 1880. 116 p.

404. Lai T. C., Wong W. *Understanding Chinese Painting*. New York : Schocken, 1985. 239 p.
405. Laing E. J. *Chinese Painting in Chinese Publications, 1956–1968 : An Annotated Bibliography and an Index to the Paintings*. Michigan : University of Michigan, 1969. 308 p.
406. Lakomska B. *The Beginnings of Art History and Connoisseurship Studies in Ancient China*. *Roczniki Humanistyczne Annals of Arts*. Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL & Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2014. Tom LXII, zeszyt 9. S. 103–124.
407. Langdon W. B. *Ten Thousand Chinese Things : A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection*. London : Printed for the proprietor, 1842. 163 p.
408. Laufer B. *Christian Art in China : Extract from «Mitteilungen des Seminars für orientalische sprachen. Jahrgang XIII. Erste abteilung, Ostasiatische studien. 1910»*. [Reprint]. Peking : Licoph Service, 1939. P. 100–124.
409. Laufer B. *Some Fundamental Ideas of Chinese Culture*. *The Journal of Race Development*. 1914. Vol. 5, no. 2. P. 160–174.
410. Lawton T., Merrill L. *Freer: A Legacy of Art*. New York : Harry N Abrams Inc, 1993. 272 p.
411. Le Comte L. *Nouveaux Mémoires sur l'état Présent de la Chine*. Vol. I. Paris : Chez Jean Anisson, 1696. 536 p.
412. Le Comte L. *Nouveaux Mémoires sur l'état Présent de la Chine*. Vol. II. Paris : Chez Jean Anisson, 1697. 435 p.
413. Ledderose L. *Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries*. *China and Europe, Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries* / edited by Thomas H. C. Lee. Hong Kong : The Chinese University Press, 1991. P. 221–249.
414. Ledderose L. *Die Meisterwerke aus dem Museum für Ostasiatische Kunst Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*. Stuttgart, Zurich : Belser, 1980. 125 S.

415. Ledderose L. Im Schatten hoher Bäume. Malerei der Ming- und Qing – Dynastien. (1368–1911) aus der Volksrepublik China. Ausstellungskatalog 01. – 08.1985. Köln : Baden Baden, 1985. 248 S.
416. Lee S. E. A History of Far Eastern Art. New York : H. N. Abrams, 1964. 527 p.
417. Lee S. E. Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland : Cleveland Museum of Art, 1968. 411 p.
418. Lee S. E. Chinese Landscape Painting. Cleveland : Cleveland Museum of Art, 1954. 169 p.
419. Li Dongxu. Chinese Landscape Painting for Beginners. Beijing : Foreign Languages Press, 2007. 199 p.
420. Li Puyuan. An Introduction to the History of Chinese Art. Wuhan : Chongwen Publishing House, 2015. 167 p.
421. Li Yuping. Landscape Painting as a Critical Cross-Cultural Art Practice: Exploring How the Theories and Methodologies in Ancient Chinese Painting can be Fused into Contemporary Landscape Art Practice to Expand Existing Artistic Formats. Lancaster : Lancaster University, 2016. 206 p.
422. Li Yutang. Chinesische Malerei – Eine Schule der Lebenskunst Schriften Chinesischer Meister / Übersetzt von Liselotte Eder. Stuttgart : E. Klett, 1967. 254 S.
423. Li T. J. Treasures Through Six Generations: Chinese Painting and Calligraphy from the Weng Collection. San Marino : Huntington Library Press, 2009. 156 p.
424. Lin Hsiu-ling. Reconciling Bloomsbury's Aesthetics of Formalism with the Politics of Anti-Imperialism: Roger Fry's and Clive Bell's Interpretations of Chinese Art. *Concentric: Studies in English Literature and Linguistics*. 2001. Vol. 27, no. 1. P. 149–190. URL: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Repetition%20and%20Difference/7.pdf> (дата звернення: 04.04.2018).

425. Lippe A. Kung Hsien and the Nanking school : Some Chinese paintings of the seventeenth century. New York : Chinese Art Society of America, 1955. 10 p.
426. Li-tsui Flora Fu. Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth-century China. Beijing : Chinese University Press, 2009. 282 p.
427. Li-tsui Flora Fu. The Representation of Famous Mountains: Chinese Landscape Paintings of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Berkeley : University of California, 1995. 389 p.
428. Little S. Chinese Paintings from Japanese Collections. Germany: Prestel, 2014. 144 p.
429. Little S., Wan Kong. 17-th Century Chinese Paintings from the Tsao Family Collection. London: Prestel, 2016. 668 p.
430. Loehr M. Chinese Landscape Painting and its Real Content. Houston : Rice University Studies, 1973. P. 67–96.
431. Loehr M. Chinese Landscape Woodcuts : From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon. Cambridge : Belknap Press, 1968. 114 p.
432. Loehr M. Phases and Content in Chinese Painting. Taipei : National Palace Museum, 1972. P. 285–297.
433. Loehr M. The Great Painters of China. Oxford : Phaidon, 1980. 336 p.
434. Loehr M. The Question of Individualism in Chinese Art. *Journal of the History of Ideas*. 1961. Vol. 22, no. 2. P. 147–158.
435. Lopes R. O. The Formation of Artistic Identities in the Context of Intercultural Dialogue Between China and the World. *Face to Face. The Transcendence of the Arts in China and Beyond – Historical Perspectives* / Edited by Rui Oliveira Lopes. Lisbon : Faculdade de Belas Artes. 2014. P. 14–37.
436. Lynn R. J. The Reception of European Art in China and Chinese Art in Europe from the Late Sixteenth Through the Eighteenth Century. *International Communication of Chinese Culture*. 2016. Vol. 4, issue 4. P. 443–456.

437. Maeda R. The «Water» Theme in Chinese Painting. *Artibus Asiae*. 1971. Vol. 33, no. 4. P. 247–290.
438. Maeda R. Two Sung Texts on Chinese Painting and the Landscape Styles of the 11th and 12th Centuries. New York : Garland, 1978. 250 p.
439. Mai-mai Sze. The Mustard Seed Garden Manual of Painting. New Jersey : Princeton University Press, 1978. 648 p.
440. Mai-mai Sze. The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Technique : With Selections from the Seventeenth Century Mustard Seed Garden Manual of Painting. New York : Random House, 1959. 456 p.
441. Mair V. H. China and Beyond: A Collection of Essays / Compiled by Rebecca Shuang Fu, Matthew Anderson, Xiang Wan, Sophie Ling-Chia Wei. New York : Cambria Press, 2013. 532 p.
442. Mair V. H. Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis. Honolulu : University of Hawaii Press, 1988. 278 p.
443. Mairan de Dortous J.-J. Lettres de M. de Mairan, au R. P. Parrenin, Missionnaire de la Compagnie de Jesus, a Pekin. Contenant Diverses Questions sur la Chine. Paris : Desaint & Saillant, 1759. 224 p.
444. Malinowski J. Sztuka Dalekiego Wschodu. Warszawa : Neriton, 2008. 212 s.
445. March B. A Note on Perspective in Chinese Painting. *The China Journal*. 1927. Vol. 7, no. 2. P. 69–72.
446. March B. China and Japan in our Museums / Introduction by Frederick P. Keppel. Chicago : University of Chicago Press, 1929. 134 p.
447. March B. Landscape and life: observations on comparing Chinese and foreign paintings. Beijing : Express Press, 1927. 10 p.
448. March B. Some Technical Terms of Chinese Painting. Baltimore : Waverly Press, 1935. 55 p.
449. Markhaychuck N., Yao Ning. Ukrainian artists of the second half of the 18th – first third of the 19th century in China’s contemporary study of arts. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. 2018. No. 3. P. 6–11.

450. Maxwell K. H. *How to Read Chinese Paintings : The Metropolitan Museum of Art*. New York : Metropolitan Museum of Art, 2008. 184 p.
451. Maxwell K. H., Fong W. C. *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York : Metropolitan Museum of Art, 2012. 174 p.
452. Maxwell K. H., Smith J. *Arts of the Sung and Yüan*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1996. 375 p.
453. Maybon A. *La Peinture Chinoise au Musée Guimet: l'Art et les Artistes*. Paris : Revue d'art ancien et moderne, 1913. 19 p.
454. Mayers W. F. *The Chinese Reader's Manual : A Handbook of Biographical, Historical, Mythological, and General Literary Reference*. Shanghai : American Presbyterian Mission Press, 1874. 440 p.
455. McCausland S. *First Masterpiece of Chinese Painting: The Admonitions Scroll / Foreword by Wen C. Fong*. London : British Museum Press, 2003. 144 p.
456. McCausland S. *Gu Kaizhi and Admonitions Scroll*. London : British Museum Press, 2003. 336 p.
457. McCausland S. *The Art of the Chinese Picture-scroll: Text/ Image/ Medium*. London : Reaktion Books, 2017. 144 p.
458. McClellan R. *The Heathen Chinees: A Study of American Attitudes toward China, 1890–1905*. Columbus : Ohio State University Press, 1971. 278 p.
459. Mendoza de G. J. *Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China sabidas assi por los libros de los mesmos Chinas como por relacion de Religiosos y otras personas que an estado en dicho Reyno... hecha y ordenada por el muy R. P. maestro Fr. Joan González de Mendoça*. Roma : Bartholome Gratti, 1585. 440 p.
460. Ménéstrier C.-F. *Des Représentations en musique anciennes et modernes*. Paris : Chez R. Guignard, 1681. 333 p.
461. Meyer A. E. *Chinese Painting as Reflected in the Thought and Art of Li Lung Mien 1070–1106*. New York : Duffield & Company, 1923. 252 p.

462. Meyer A. E. E. Papers : A Finding Aid to the Collection in the Library of Congress / prepared by Manuscript Division Staff Finding aid encoded by Library of Congress Manuscript Division. Washington, 2014, revised 2018 April. 33 p. URL:
https://findingaids.loc.gov/exist_collections/ead3pdf/mss/2014/ms014057.pdf
(дата звернення: 02.02.2018).
463. Miazek-Mieczynska M. De Christiana Expeditione apud Sinas Suscepta ab Societate Iesu – a Gift for Pope Paul V from the Jesuits. URL:
https://www.academia.edu/12142729/DE_CHRISTIANA_EXPEDITIONE_APUD_SINAS_SUSCEPTA_AB_SOCIETATE_IESU_A_GIFT_FOR_POPE_PAUL_V_FROM_THE_JESUITS (дата звернення: 13.10.2019).
464. Michaelson C., Portal J. Chinese Art in Detail. London : British museum press, 2006. 144 p.
465. Migeon G. L'Art Chinois. Musée du Louvre. Paris : Albert Morancé, 1925. 38 p.
466. Migeon G. Observations sur la Peinture Chinoise. *Revue de l'art ancien et modern*. Paris : G. Van Oest, 1926. T. 49. P. 201–216.
467. Miklós P. Malarstwo chińskie. Warszawa : Artystyczne i Filmowe, 1987. 307 s.
468. Morassi A. La Mostra di Pittura Cinese Antica e Moderna a Milano. *Bollettino d'Arte*. 1934. Numero IX. P. 400–411.
469. Moss P. Between Heaven and Earth: Secular and Divine Figural Images in Chinese Paintings and Objects. London : Sydney L. Moss, 1988. 160 p.
470. Moule A. C., Pelliot P. Marco Polo. The Description of the World / Translated and annotated by A. C. Moule & Paul Pelliot. London : George Routledge & Sons Limited, 1938. 616 p.
471. Moyriac de M. Histoire Générale de la Chine, ou Annales de cet Empire, Traduites du Tong-Kien-Kang-Mou. Paris : D. Pierres, 1777–1785. 610 p.

472. Munakata K. Some Methodological Considerations: A Review Article [Review of *The Chinese Literati on Painting*, by S. Bush]. *Artibus Asiae*. 1976. Vol. 38, no. 4. P. 308–318. DOI: <https://doi.org/10.2307/3250145>
473. Mungello D. E. *The Great Encounter of China and the West, 1500–1800*. New York : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009. 165 p.
474. Münsterberg H. *A Short History of Chinese Art*. New York : Philosophical Library, 1949. 298 p.
475. Münsterberg H. *The Landscape Painting of China and Japan*. Japan : Tuttle, 1955. 144 p.
476. Münsterberg O. *Chinesische Kunstgeschichte. Band I: Vorbuddhistische Zeit - Die hohe Kunst Malerei und Bildhauerei*. Esslingen : Paul Neff, 1910. 350 S.
477. Murck A., Fong W. C. *Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1991. 600 p.
478. Murck C. F. *Artists and Traditions : Uses of the Past in Chinese Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1977. 254 p.
479. Murray H. *The Travels of Marco Polo, Greatly Amended and Enlarged*. Edinburgh : Oliver & Boyd, 1845. 368 p.
480. Musée Cernuschi. *Six siècles de peinture chinoise : Œuvres restaurées du musée Cernuschi / Edited by Éric Lefebvre*. Paris : Paris Musées. 2009. 252 p.
481. Musillo M. *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812*. Los Angeles : Getty Trust Publications, 2016. 192 p.
482. Naquin S. Giuseppe Castiglione/ Lang Shining : A Review Essay. *T'oung Pao*. 2009. Vol. 95, issue 4. P. 393–412.
483. Netting L. *A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture*. Hong Kong : University Press, 2013. 304 p.
484. Nieuhof J. *Het Gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, Aan den Grooten Tartarischen Cham*. Amsterdam : Jacob van Meurs, 1665. 266 p.
485. Ning Ding. Verbal Above Visual: A Chinese Perspective. *Visual Cultures / Edited by James Elkins*. Chicago : Intellect Bristol, 2010. P. 71–82.

486. Odell D. Chinese Painting and Dutch Book Arts : The Challenges of Cross-Cultural Interpretation. *Chinese Painting and Dutch Book Arts: The Challenges of Cross-Cultural Interpretation The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700 : Essays in Honor of Larry Silver / Editors : Debra Cashion, Henry Luttikhuisen, and Ashley West. Leiden : Brill, 2017. P. 164–177. (Brill’s Studies in Intellectual History ; 271 ; Brill’s Studies on Art, Art History, and Intellectual History ; 22).*
487. Ortiz V. M. Dreaming the Southern Song Landscape: The Power of Illusion in Chinese Painting. Leiden ; Boston ; Koln : Brill, 1999. 268 p.
488. Paléologue M. L’art Chinois. Paris : Maison Quantin, 1887. 320 p.
489. Pang M. A. Transmission and Transformation: The Art of Imitation in Wang Yuanqi’s Fuchun Mountains Scroll. *Art Journal*, 2001. Vol. 41. P. 184–196.
490. Paul-David M. Arts et Styles de la Chine. Paris : Larousse, 1951. 199 p.
491. Pauw de C. Recherches Philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois. Deux tomes. Berlin : Decker, Imprimeur du Roi, 1773. 345 p.
492. Pelliot P. La Peinture et la Gravure Europeennes en Chine au Temps de Mathieu Ricci. *T’oung Pao*. 1921. Vol. 20, no. 1. P. 1–18.
493. Petrucci R. Chinese Painters: A Critical Study / Transl. by Frances Seaver, with a biographical note by Laurence Binyon. New York : Brentano’s Publishers, 1920. 170 p.
494. Petrucci R. Kiai-tseu-yuan Houa Tchouan [Jieziyuan huazhuan]. Encyclopedie de la Peinture Chinoise / Traduction et commentaries Raphael Petrucci. Paris : Henri Laurens, 1910. 497 p.
495. Petrucci R. Kou K’ai-tche, Tchao Mong-fou, Deux Peintres Chinois. *Revue de l’art ancien et modern*. Paris : Librairie Renouard, 1914. T. 35. 32 p.
496. Petrucci R. La Philosophie de la Nature Dans l’art d’Extrême-Orient. Paris : Librairie Renouard, 1910. 218 p.
497. Petrucci R. Les peintres Chinois. Paris : Henri Laurens, 1913. 138 p.
498. Potockiey S. O sztuce u Dawnych, czyli Winkelman Polski. Warszawa : w Drukarni Xiezy Piarow Roku, 1815. 440 s.

499. Powers M. Pictorial Art and Its Public in Early Imperial China. *Art History*. 1984. Vol. 7, issue 2. Oxford : John Wiley & Sons Ltd., 1984. P. 135–163.
500. Prasolova M. Chinese Fine Art of the 3rd Century: On the Initial Stage of Development of Painting. *Asian and African Studies*. 2011. Vol. 15, no. 1. P. 51–62. DOI: <https://doi.org/10.4312/as.2011.-15.1.51-62>
501. Priest A. Aspects of Chinese Painting. New York : Macmillan, 1954. 134 p.
502. Probsthain A. A Catalogue of Old Chinese Paintings and Drawings: Together with a Complete Collection of Books on Chinese Art. London : Probsthain & Co, 1913. 32 p.
503. Prodan M. An Introduction to Chinese Art. New York : Pantheon, 1958. 220 p.
504. Prodan M. Chinesische Kunst Ein kleiner Führer. Olten : Walter, 1958. 284 p.
505. Prodan M. Sztuka Chińska: Wprowadzenie / Tłumaczenie : Mieczysław J. Kunster. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1975. 197 s.
506. Prunner G. Kunsthandwerk aus Guizhou (China). Hamburg : Hamburgisches Museum für Volkerkunde, 1983. 103 S.
507. Rawson J., Farrer A., Portal J., Vainker S. The British Museum Book of Chinese Art. London : Thames & Hudson, 1993. 395 p.
508. Reichwein A. China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century. London : Kegan Paul, Trench, Trubner&Co, Ltd ; New York : Alfred A. Knopf, 1925. 221 p.
509. Reinisch R. Chinesische Klassische Malerei: Überblick. Norderstedt : Books on Demand, 2012. 136 S.
510. Rong Tan. Research on Development of the Song Genre Paintings & Artists. *Asian Social Science*. 2014. Vol. 10, no. 13. P. 202–209.
511. Ropp S. P. L'eredità della Cina / A cura di Paul S. Ropp ; scritti di Jonathan Spence, David N. Keightley, Jack L. Dull et al. Torino : Fondazione Giovanni Agnelli, 1994. 400 p.

512. Rowland B. *Art in East and West: An Introduction Through Comparisons*. Cambridge : Harvard University Press, 1954. 144 p.
513. Rowley G. *Principles of Chinese Painting*. New Jersey : Princeton University Press, 1947. 111 p.
514. Rüdiger A. China als Utopie? Leibniz' China-Bild zwischen Utopie und Realpolitik. *Modernos & Contemporâneos*. 2017. V. 1, n. 1, jan./jun. P. 64–75.
515. Sakanishi S. *The Spirit of the Brush: Being the Outlook of Chinese Painters on Nature from Eastern Chin to Five Dynasties, A.D. 317–960*. London : J. Murray, 1939. 116 p.
516. Sandrart von J. *Von Der Chineser Mahlerey/ dem Form- oder in Holz-Schneiden/ und der schwarzen Kunst in Kupfer*. XVI Capitel, Buch 3 (Malerei). *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey- Künste*. Nürnberg : Johann-Philipp Miltenberger, 1675. S. 100–101.
517. Schneid O. *Das Chinesische Vordergrundbild: Tier- und Pflanzenmalerei Ostasiens*. Wien : Rohrer, 1934. 81 S.
518. Scott H. *Golden Age of Chinese Art: The Lively T'ang Dynasty*. Rutland : Charles E. Tuttle, 1967. 210 p.
519. Segalen V. *Peintures*. Paris : Georges Crés et Cie, 1916. 214 p.
520. Semedo A. *The History of That Great and Renowned Monarchy of China. Wherein all the particular Provinces are Accurately Described: as also the Dispositions, Manners, Learning, Lawes, Militia, Government, and Religion of the People. Together with the traffick and commodities of that Countrey*. London : E. Tyler for I. Crook, 1655. 310 p.
521. Sheng Tian Ye. *Interpretations of Classic Ancient Paintings: Landscape of Song Dynasties*. Wuhan : Hubei Fine Arts Publishing House, 2011. 134 p.
522. Sheng Tian Ye. *Landscape Painting in Song Dynasty-Analysis of Classic Painting of Various Dynasties*. Wuhan : Hubei Fine Arts Publishing House, 2011. 199 p.
523. Shin Kin-Yee Ian. *Making «Chinese Art»: Knowledge and Authority in the Transpacific Progressive Era*. New York : Columbia University, 2016. 329 p.

524. Shu Wei, Yiduo Liu. On the Translation of the Titles of Chinese Painting from the Perspective of Skopos' Theory. *World Journal of English Language*. 2015. Vol. 5, no. 2. P. 18–24. DOI: <https://doi.org/10.5430/wjel.v5n2p18>
525. Shuqiang Jiang, Tiejun Huang. *Categorizing Traditional Chinese Painting*. Beijing : Chinese Academy of Sciences, 2004. P. 1–8.
526. Sickman L., Soper A. *The Art and Architecture of China*. New Haven : Pelican History of Art, 1971. 536 p.
527. Sickman L., Wenley A. G. An Early Chinese Landscape Painting. *Artibus Asiae*. 1956. Vol. 19, no. 1. P. 56–58.
528. Silbergeld J. Chinese Concepts of Old Age and Their Role in Chinese Painting, Painting Theory, and Criticism. *Art Journal*. 2014. Vol. 46. P. 103–114. DOI: <https://doi.org/10.2307/776887>
529. Silbergeld J. Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article. *The Journal of Asian Studies*. 1987. Vol. 46, issue 4. P. 849–897. DOI: <https://doi.org/10.2307/2057105>
530. Silbergeld J. *Chinese Painting Style : Media, Methods and Principles of Form*. Washington : University Press, 1982. 132 p.
531. Silbergeld J. Michael Sullivan and his Study of Modern and Contemporary Chinese Painting. *Journal of Art Historiography*. 2014. No. 10. 15 p.
532. Silbergeld J. Mountains and Water, Shan Shui: What Do We Mean by «Landscape» in Chinese Landscape Painting? *Journal of the International Snuff Bottle Society*. 2005. Vol. 37, no.1 (Spring). P. 4–20.
533. Silcock A. *Introduction to Chinese Art and History*. London : Faber and Faber Limited, 1936. 303 p.
534. Silcock A. *Introduction to Chinese Art*. London : Oxford University Press, 1935. 268 p.
535. Silva de A. *Chinesische Landschaftsmalerei. Am Beispiel d. Höhlen von Tun-Huang*. Baden-Baden : Hole, 1980. 239 S.
536. Silva de A. *The Art of Chinese Landscape Painting : In the Caves of Tun-Huang*. New York : Crown Publishers, 1964. 240 p.

537. Silva de A., Darbois D. *The Art of Chinese Landscape Painting : In the Caves of Tun-huang*. [Revised Edition]. Vancouver : Greystone Press, 1968. 244 p.
538. Siren O. *A History of Early Chinese Painting*. London : Medici Society, 1933. 140 p.
539. Siren O. *A History of Later Chinese Painting*. New York : Hacker Art Books, 1938. 695 p.
540. Siren O. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. New York : Hacker Art Books, 1956-1958. Vols. 1-7.
541. Siren O. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Part 1: The First Millenium, Vol. 1: Early Chinese Painting. London : Lund Humphries, 1956. 235 p.
542. Siren O. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Part 1: The First Millenium, Vol. 2: The Sung period. London : Lund Humphries, 1956. 95 p.
543. Siren O. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Part 2 : The Later Centuries, Vol. 7. London : Lund Humphries, 1956. 466 p.
544. Siren O. *Historie Des Arts Anciens De La Chine*. Vol. 1: Periode Prehistorique L'epoque Tch'ou Et Ts'in. Paris : G. Van Oest, 1929. 210 p.
545. Siren O. *Les Peintures Chinoises Dans Les Collections Americaines / signed and inscribed by C. T. Loo*. Paris ; Brussels : G. Van Oest, 1928. 112 p.
546. Siren O. *The Chinese on the Art of Painting : Texts by the Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties*. Mineola : Dover Publications Ink, 2005. 288 p.
547. Siren O. *The Chinese on the Art of Painting : Translations and Comments*. Peiping : Henri Vetch, 1936. 261 p.
548. Smith J. G., Fong W. C., Barnhart R., Cahill J. *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York : Metropolitan Museum of Art, 2013. 317 p.
549. Sonnerat P. *Voyage aux Indes Orientales et a la Chine, fait par ordre du Roi, depuis 1774 jusqu'en 1781*. T. 2. Paris : L'auteur, 1782. 376 p.
550. Soper A. *Early Buddhist Attitudes Toward the Art of Painting*. *The Art Bulletin*. 1950. Vol. 32, no. 2. P. 147–15.

551. Soper A. Early Chinese Landscape Painting. *The Art Bulletin*. 1941. Vol. 23, no. 2. P. 141–164.
552. Soper A. Kuo Jo-hsu's Experiences in Painting (Tu-hua chien wen chih) : An Eleventh Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile / Translated and Annotated by Alexander Coburn Soper. Washington : American Council of Learned Societies, 1951. 216 p.
553. Soper A. Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representational Art. *The Art Bulletin*. 1948. Vol. 30, no. 3. P. 167–186.
554. Soper A. Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. Zurich : Artibus Asiae Publishers, 1959. 296 p.
555. Soper A. Standards of Quality in Northern Sung Painting. *Archives of the Chinese Art Society of America*. Durham : Duke University Press, 1957. Vol. 11. P. 8–15.
556. Soper A. The First Two Laws of Hsieh Ho. *The Far Eastern Quarterly*. 1949. Vol. 8, no. 4. P. 412–423.
557. Speiser W. Chinesische Kunst. Zurich : 2000 Buch und Zeitschriften Vig., 1965. 361 S.
558. Speiser W. Ostasiatische Kunst. Frankfurt : Ullstein Bucher, 1964. 240 S.
559. Stanculescu N., Frunzetti I. Classical Chinese Painting. London : Abbey Library, 1979. 28 p.
560. Stein A. Detailed Report on an Archaeological Tour with the Buner Field Force. Lahore : Punjab Government Press, 1898. 69 p.
561. Steuber J. The Exhibition of Chinese Art at Burlington House, London, 1935–36. *The Burlington Magazine*. 2006. Vol. 148, no. 1241. P. 528–536.
562. Strong H. A. A Sketch of Chinese Arts and Crafts. Peking : China Booksellers, Ltd, 1926. 265 p.
563. Sullivan M. A Short History of Chinese Art. Berkeley : University of California Press, 1967. 279 p.
564. Sullivan M. Chinese Art in the Twentieth Century. London : Faber, 1959. 110 p.

565. Sullivan M. Chinese Landscape Painting, the Sui and T'ang Dynasties. Berkeley : University of California Press, 1980. 321 p.
566. Sullivan M. L'arte Cinese e il suo impatto sull'Occidente : L'eredità della Cina / A cura di Paul S. Ropp. Torino : Fondazione Giovanni Agnelli, 1994. P. 301–315.
567. Sullivan M. Symbols of Eternity : The Art of Landscape Painting in China. Stanford : Stanford University Press, 1979. 205 p.
568. Sullivan M. The Arts of China. Berkeley : University of California Press, 1973. 264 p.
569. Sullivan M. The Birth of Landscape Painting in China. Berkeley : University of California Press, 1962. 213 p.
570. Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. London : Thames & Hudson, 1973. 296 p.
571. Suo Yu-Ming. Some Notes on the Function and Technique of Chinese Silk Tapestry ; Ts'an-Lin Li. A New Look at the Paintings of the Yuan Dynasty. *The National Palace Museum Bulletin*. 1967. Vol. 2, no. 5. 13 p.
572. Suzuki K. The History of Chinese Painting. Taipei : National Palace Museum, 1969. Vol. 1. 368 p.
573. Swann P. C. Art of China, Korea and Japan. New York : Thames & Hudson, 1965. 285 p.
574. Swann P. C. Chinese painting. Paris : Pierre Tisne, 1958. 156 p.
575. Swann P. C. La Peinture Chinoise. Paris : Pierre Tisne, 1958. 220 p.
576. Taki Sei-Ichi. Three Essays on Oriental Painting. London : Bernard Quaritch, 1910. 84 p.
577. Tang Lin. Sui and Tang Dynasty – the Ancient Chinese Painting with Theory and Commentary. Wuhan : Hubei Fine Arts Publishing House, 2009. 199 p.
578. Tchang Yi-tchou, Hackin J. Catalogue de Peintures Chinoises Anciennes et Paravents Anciens en Laque Polychrome & Champleve de la Collection de

- Madame F.Langweil: Exposes du 5 au 30 Decembre 1911. Paris : Hachette Livre-BnF, 2013. 44 p.
579. Tchang Yi-tchou, Hackin J. La peinture Chinoise au Musee Guimet. Paris : Librairie Paul Geuthner, 1910. T. 4. 161 p.
580. Teng Gu. History of Fine Arts. Beijing: The Commercial Press, 2011. 270 p.
581. Thomas G. M. The Looting of Yuanmingyuan and the Translation of Chinese Art in Europe. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2008. Vol. 7, issue 2. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn08/93-the-looting-of-yuanming-and-the-translation-of-chinese-art-in-europe> (дата звернення: 15.11.2020).
582. Thorp R. L., Vinograd R. E. Chinese Art and Culture. Jersey : Prentice Hall, 2001. 352 p.
583. Tizac de d'Ardenne H. L'art Chinois classique. Paris : Missions Étrangères de Paris, 1926. 364 p.
584. Tizac de d'Ardenne H. Que Savons-Nous de l'Art Chinois? *Revue de l'Art Ancient et Moderne*. Paris : rue du Mont-Thabor, 1925. T. 48. P. 273–282 et 287–295.
585. Tizac de d'Ardenne H., Fry R. Animals in Chinese Art. London : Benn Brothers, Limited, 1923. 50 p.
586. Törmä M. K. Enchanted by Lohans : Osvald Sirén's Journey into Chinese Art. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2013. 224 p.
587. Törmä M. K. Looking at Chinese Landscape Painting : Traditions of spatial representation. *Looking at Other cultures : Works of Art as Icons of Memory /* [edited by Anja Kervanto Nevanlinna]. Helsinki : Taidehistorian Seura, 1999. P. 119–135.
588. Tregear M. Chinese Art (World of Art). New York : Thames & Hudson, 1997. 216 p.
589. Tressan de M. La Peinture Chinoise : La Peinture en Extrême-Orient. Paris : L'art et les artistes, 1913. 31 p.

590. Trigault N. Histoire de l'Expédition Chrétienne au Royaume de la Chine. Tirée des mémoires du R. P. Matthieu Ricci. Lille : Imprimerie de Pierre de Rache, 1617. 559 p.
591. Trigault N. Regni Chinensis Descriptio. Ex Variis Authoribus. Leiden : Elzevir, 1639. 365 p.
592. Trois Mille ans de Peinture Chinoise / Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun, Wu Hung. Hamburg : Editions Philippe Picquier, 2003. 402 p.
593. Tseng Yu-ho. Some Contemporary Elements in Classical Chinese Art. Honolulu : University of Hawaii Press, 1963. 90 p.
594. Unknown autor. Lettres Édifiantes Et Curieuses, Écrites des Missions Étrangères, par Quelques Missionnaires de la Compagnie de Jesus. Paris: chez Nicolas Le Clerc. 1749. 560 p.
595. Vainker S. Chinese Paintings in the Ashmolean Museum : A catalogue of the Ashmolean collection of Chinese paintings. Oxford : Ashmolean Museum, 2000. URL: <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/7/10232/10270> (дата звернення: 12.11.2020).
596. Vanderstappen H. Painters at the Early Ming Court (1368–1435) and the Problem of a Ming Painting Academy. *Monumenta Serica. Journal of Oriental Studies*. 1956. Vol. 15, issue 2. Hong Kong : University of Hong Kong, 1956. P. 259–302.
597. Vanderstappen H. The Landscape Painting of China : Musings of a Journeyman / Editor Roger E. Covey. Gainesville : University Press of Florida, 2014. 360 p.
598. Vandier-Nicolas N. Chinese Painting : An Expression of a Civilization. London : Lund Humphries Publishers Ltd, 1983. 260 p.
599. Vandier-Nicolas N. Chinesisch Malerei und Tradition der Gelehrten. Würzburg : Edition Popp im Arena, 1983. 260 S.
600. Vandier-Nicolas N. Esthétique et Peinture de Paysage en Chine : Des Origines aux Song. Paris : Klincksieck, 1982. 147 p.

601. Vandier-Nicolas N. *Peinture Chinoise et Tradition Lettrée. Expression d'une Civilization*. Paris : Seuil, 1983. 259 p.
602. Violet R. *Einführung in die Kunst Chinas*. Leipzig : E. A. Seemann, 1981. 216 S.
603. Voltaire. *Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations*. Geneve : Cramer, 1756. 549 p.
604. Vossius I. *Variarum Observationum Liber, XIII–XIV*. Londini : Robertum Scott Bibliopolam, 1685. P. 56–85.
605. Wai-kam Ho, Lee S., Sickman L. *Eight Dynasties of Chinese Painting : The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*. Cleveland : Cleveland Museum of Art, 1981. 408 p.
606. Wai-kam Ho, Smith J. G. *The Century of Tung Ch'i-Ch'ang 1555–1636 : in 2 vols*. Washington : University of Washington Press, 1992. Vol. 1–2.
607. Waley A. *An Index of Chinese Artists Represented in the Sub-Department of Oriental Prints and Drawings in the British Museum*. London : 1922. 112 p.
608. Waley A. *An Introduction to the Study of Chinese Painting*. London : Ernest Benn, 1923. 262 p.
609. Waley A. *Animals in Chinese Art*. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1923. Vol. 42, no. 242. P. 214–217.
610. Wang Yiyou. *The Loouvre from China: A Critical Study of C. T. Loo and the Framing of Chinese Art in the United States, 1915–1950*. *PhD dissertation*. College of Fine Arts of Ohio University. Athens, 2007. 314 p.
611. Wang E. *Why was there no Chinese Painting of Marco Polo? The Vexed Art of Itinerancy*. *The Itineraries of Art : Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia* / edited by Karin Gludovatz, Juliane Noth and Joachim Ree. [Paderborn : Wilhelm Fink], 2015. P. 85–105. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846757956_007.
612. Wang H., Perkins J. *Handbook to the Collections of Sir Aurel Stein in the UK*. London : The British Museum, 2008. 85 p.

613. Watson W. *Art of Dynastic China*. New York : Harry N. Abrams, 1974. 634 p.
614. Watson W. *The Arts of China, 900–1620*. New Haven : Yale University Press, 2003. 300 p.
615. Watson W., Chuimei Ho. *The Arts of China After 1620*. New Haven : Yale University Press, 2007. 320 p.
616. Way P. How to Read Xie Ho's Six Principles : A Re-Review. *East and West*. 1997. Vol. 47, no. 1/4. P. 271–291.
617. Wells W. H. *Perspective in Early Chinese Painting*. London : Edward Goldston Ltd, 1935. 63 p.
618. Wenley A. G. A Note on the So-Called Sung Academy of Painting. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1941. Vol. 6, no. 2. P. 269–272.
619. Wenley A. G., Pope J. A. *Chinese Art*. Wenley A. G., Pope J. A. *China*. Washington : Smithsonian Institution, 1944. P. 63–70.
620. Weststeijn T. *The Chinese Impact: Images and Ideas of China in the Dutch Golden Age*. 2017. P. 1–13. URL: https://www.academia.edu/5848552/The_Chinese_Impact_Summary (дата звернення: 09.03.2021).
621. Whitfield R. *In Pursuit of Antiquity : Chinese Paintings of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse*. Princeton : Art Museum, 1969. 240 p.
622. Willetts W. *Chinese Art : in 2 vols*. New York : George Braziller, 1958. Vol. 1. 802 p.
623. Williams M. L. *Chinese Painting: An Escape From the «Dusty» World*. Cleveland : Cleveland Museum of Art, 1981. 74 p.
624. Witchard A. *British Modernism and Chinoiserie*. Edinburgh : Edinburgh University Press. 2015. 256 p.
625. Wu Hung. *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll. The Admonitions Scroll Revisited: Iconology, Narratology, Style, Dating* / Edited by Shane McCausland. London : The British Museum Press, 2003. P. 89–99.

626. Wu Hung. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Stanford : Stanford University Press, 1995. 376 p.
627. Xiao Haichun. *Analysis of Stone Techniques for Classical Landscape Paintings in All Ages* (Li Cheng, Fan Kuan and Guo Xi). Shanghai : Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2015. 28 p.
628. Xin Y. *Three Thousand Years Of Chinese Painting*. New Haven : Yale University Press, 2002. 416 p.
629. Xu Mei. *Ancient Chinese Painting*. Beijing : China Radio International Press, 2011. 172 p.
630. Ya'nan Yang. *An Analysis on Traditional Chinese Painting Art Characteristic. A Case Study of «Qunxian Zhushou Tu»*. *Proceedings of the 1st International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2015)*, (April 22–24, 2015 in Moscow, Russia), The Russian State Specialized Academy of Arts, Institute of Fine Arts, and the International Science and Culture Center for Academic Contacts (ISCCAC), Zhengzhou University. Moscow, 2015. P. 87–90. DOI: <https://doi.org/10.2991/icadce-15.2015.17>
631. Yang Liu, Capon E., Little S. *Fantastic Mountains: Chinese Landscape Painting from the Shanghai Museum*. Sydney : Art Gallery of New South Wales, 2004. 224 p.
632. Yetts W. P. *Symbolism in Chinese Art*. Leyden : E. J. Brill, 1912. 29 p.
633. Yin Xiao Lei. *Collection of Ancient Landscape Painting Theory*. Beijing : Peoples Fine Arts Publishing House, 2011. 396 p.
634. You Li. *Beyond the Southern School: Influences of Song, Ming Academy Paintings and the Zhe School on Shen Zhou's (1427–1509) Landscape Painting*. *MPhil thesis*. Hong Kong University of Science and Technology. Hong Kong : 2013. 129 p.
635. Zaixin Hong. James Cahill and the Study of Chinese Painting. *Journal of Art Historiography*. 2014. No. 10. P. 1–12.
636. Zaixin Hong. *Zhongguo Meishushi (A History of Chinese Art)*. Hangzhou : China National Academy of Fine Arts Press, 2013. 501 p.

637. Zheng Wuchang. A Complete History of Chinese Painting Study. Hong Kong : Jilin Peoples Publishing House, 2013. 409 p.

Література китайською мовою:

638. 中国书画史. 中国. 北京: 山东画报出版社. 2000 [Зібрання стародавнього китайського живопису. Т. 3. Шаньдун : Shandong Fine Arts Publishing House, 2000. 241 с.].

639. 中国书画史-秦汉-魏晋南北朝. 中国书画史, 中国书画史, 中国书画史. 1987 [Велика енциклопедія: живопис династій Юань, Мін і Цін. Журнал Музею Гугун. Т. 2–4. 1987].

640. 中国书画史. 中国. 北京: 中国书画出版社. 2015 .181 [Ву Ін. Давній китайський живопис. Пекін : Китайське комерційне видавництво. 2015. 181 с.].

641. 中国书画史. 中国书画史. 中国书画史. 中国书画史, 16–21 [Инь Сяолі. Китайська каліграфія і живопис. Теоретичний огляд стародавнього китайського живопису в Європі та Сполучених Штатах у 20 столітті. Вип. 4. Пекін : Art Publishing House, 2015. С. 16–21].

642. 中国书画史 (中国). 中国书画史. 北京: 中国书画出版社. 2015 . 385 [Ву Цює. Каліграфія та живопис в одному джерелі (Дун Цичан). Зібрання досліджень китайського живопису. Пекін : видавництво Rong bao zhai. 2015. 385 с.].

643. 中国书画史. 北京: 中国书画出版社. 2000 [Лі І. Історія критики естетики давнього Китаю. Пекін : Хейлунцзян, 2000. 189 с.].

644. 中国书画史. 中国书画史. 北京: 中国书画出版社. 1987 [Лі Лін Цань. Історія китайського мистецтва. Тайбей : Taipei Lion Book Company, 1987. 302 с.].

645. 中国书画史. 北京: 中国书画出版社. 2008 [Ян Ци. Шістнадцять лекцій з оцінки китайського мистецтва. Пекін : Книжкова компанія Чжунхуа, 2008. 136 с.].

646. 中国书画史. 中国书画史. 北京. 2000 [Хун Хуейчжень. Порівняння китайського та західного живопису. Пекін : 2000. 337 с.].

647. 范博敏, 董欣, 董欣. 中国书画: 2002 [Ван Бомінь, Жень Даобінь. Колекція живопису. Хебей : видавництво Hebei Fine Arts Publishing House, 2002. 394 с.].
648. 范博敏. 中国书画 (中国书画). 上海. 1983 [Ван Бомінь. Історія китайського живопису. Шанхай. 1983. 203 с.].
649. 范博敏. 中国书画. 上海. 1989 [Ван Сюнь. Історія китайського мистецтва. Шанхай : Шанхайське народне видавництво витончених мистецтв, 1989. 268 с.].
650. 郭若愚. 中国书画 (中国书画). 上海. 2008 [Го Жосюй. Малюнки і знання (Шість базових законів китайського живопису). Цзянсу : Видавництво літератури і мистецтва Цзянсу, 2008. 98 с].
651. 顾恺之. 顾恺之画: 卷一. 卷二: 顾恺之画. 1982 [Гу Кайчжи. Живопис періоду Вей і Цзінь: зібрання відомих картин. Пекін : Видавництво народного мистецтва, 1982. 197 с.].

Електронні ресурси:

652. Art History Resources on the WEB [Історичні ресурси мистецтва в мережі]. URL: <http://arthistoryresources.net/ARTHeastasia.html> (дата звернення: 15.09.2018).
653. Ashmolean Museum [Музей Ешмола, Оксфорд]. URL: <https://www.ashmolean.org/chinese-paintings-gallery> (дата звернення: 14.04.2020).
654. China Online Museum [Китайський інтернет-музей]. URL: <http://www.chinaonlinemuseum.com> (дата звернення: 04.05.2018).
655. Encyclopædia Britannica [Британська Енциклопедія]. URL: <https://www.britannica.com> (дата звернення: 02.03.2021).
656. Freer Gallery of Art [Галерея мистецтв Фріра, Вашингтон]. URL: <https://asia.si.edu> (дата звернення: 23.09.2018).
657. Internet Archive [Інтернет-архів]. URL: <https://archive.org/> (дата звернення: 30.06.2021).

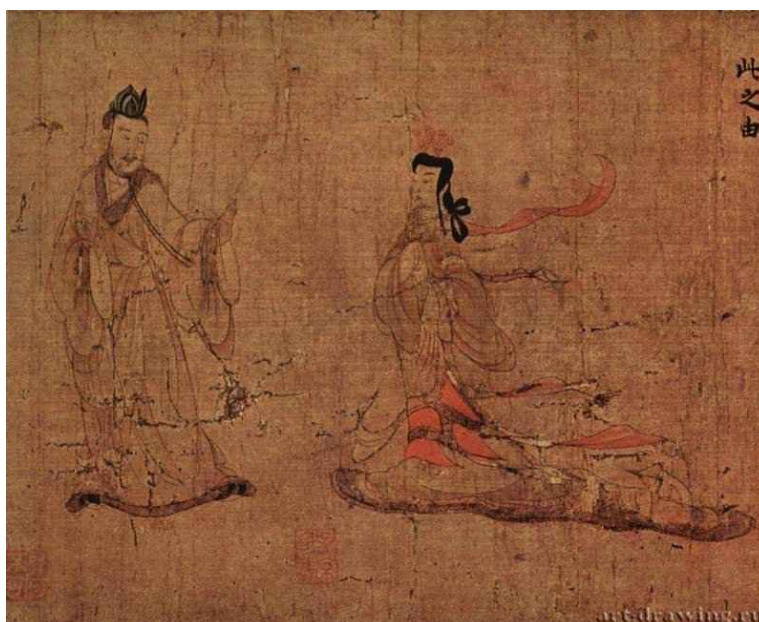
658. James Cahill – Professor Emeritus, History of Art – UC Berkeley [Джеймс Кехілл – заслужений професор історії мистецтва – Каліфорнійський університет в Берклі]. URL: <http://jamescahill.info/> (дата звернення: 07.05.2021).
659. Musée Cernuschi [Музей Чернускі, Париж]. URL: <https://www.cernuschi.paris.fr/fr/collections/collections-chinoises> (дата звернення: 19.03.2020).
660. Musée Guimet [Музей Гіме, Париж]. URL: <https://www.guimet.fr/collections/chine/> (дата звернення: 24.03.2020).
661. Museum für ostasiatische Kunst [Музей мистецтва Східної Азії, Кельн]. URL: <https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/Start> (дата звернення: 19.03.2020).
662. Museum of Fine Arts [Музей образотворчих мистецтв, Бостон]. URL: <https://www.mfa.org> (дата звернення: 19.08.2019).
663. Princeton University Art Museum [Художній музей Принстонського університету]. URL: <https://artmuseum.princeton.edu> (дата звернення: 28.01.2021).
664. The British Museum [Британський Музей, Лондон]. URL: <https://www.britishmuseum.org> (дата звернення: 20.08.2019).
665. The Cleveland Museum of Art [Клівлендський музей мистецтв]. URL: <https://www.clevelandart.org> (дата звернення: 19.08.2019).
666. The Harvard Art Museums [Художні музеї Гарварда]. URL: <https://harvardartmuseums.org/collections?q=china> (дата звернення: 04.11.1019).
667. The Metropolitan Museum [Метрополітен-музей, Нью-Йорк]. URL: <https://www.metmuseum.org> (дата звернення: 20.08.2019).
668. The Nelson-Atkins Museum of Art [Музей мистецтв Нельсона-Аткінса, Канзас-Сіті]. URL: <https://www.nelson-atkins.org> (дата звернення: 19.03.2020).
669. Tokyo National Museum [Національний Музей, Токіо]. URL: <https://www.tnm.jp> (дата звернення: 28.08.2019).

670. 上海博物馆 [Музей Шанхая]. URL: <http://www.shanghaimuseum.net> (дата звернення: 01.05.2018).
671. 中国国家博物馆 [Національний Музей, Пекін]. URL: <http://chnmuseum.cn> (дата звернення: 30.04.2018).
672. 国家博物馆 [Національний художній музей Китаю, Пекін]. URL: <http://www.namoc.org/en/collections/fineart/> (дата звернення: 27.04.2018).
673. 京都国立博物館 [Національний Музей, Кіото]. URL: <https://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/index.html> (дата звернення: 27.04.2018).
674. 南京博物院 [Музей Нанкіна]. URL: <http://www.njmuseum.com/> (дата звернення: 11.09.2018).
675. 国家故宫博物院 [Національний палац-музей, Тайбей]. URL: <http://www.npm.gov.tw/> (дата звернення: 30.04.2018).

ДОДАТОК А
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Невідомий автор. Дама з драконом і феніксом. Картина на шовку, 31x22.5 см. Період Воюючих царств (476–221 рр. до н. е.). Музей провінції Хунань.



Іл. 2. Гу Кайчжи. Настанови старшої придворної дами. Деталь. 380 рік н. е. Висота 25 см. Шовк, туш і фарби. Копія картини Гу Кайчжи. Британський музей. Лондон.



Іл. 3. Як два брати виїхали з Константинополя, щоб знайти світ. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е.Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



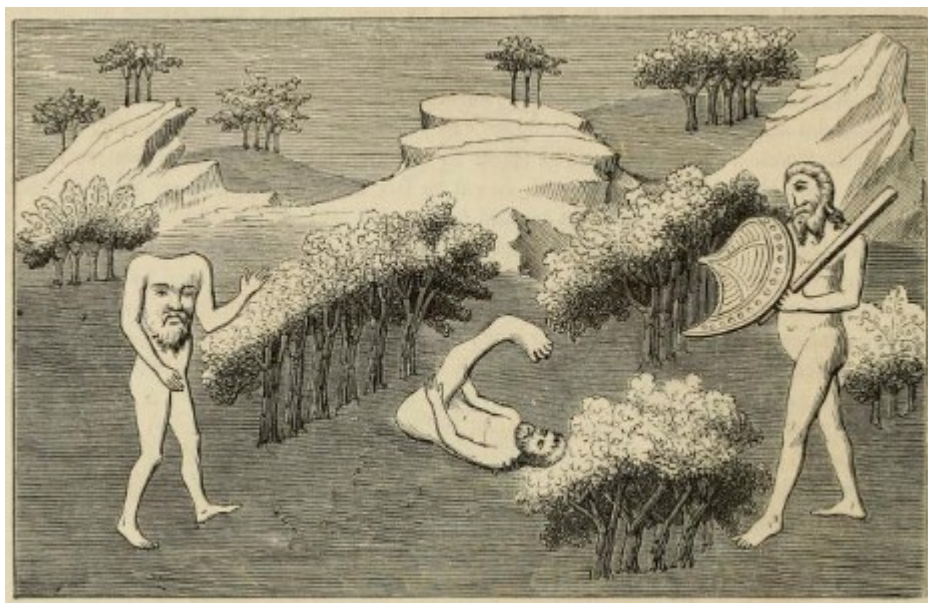
Іл. 4. Хулагу-хан ув'язнює багдадського халіфа в кімнаті, де знаходиться його скарб, і залишає його там голодувати. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 5. Посадка Марко-Поло в Кормосі (Ормуз). Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 6. Як мініатюрист Книги чудес представляє татар під час їх подорожі. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



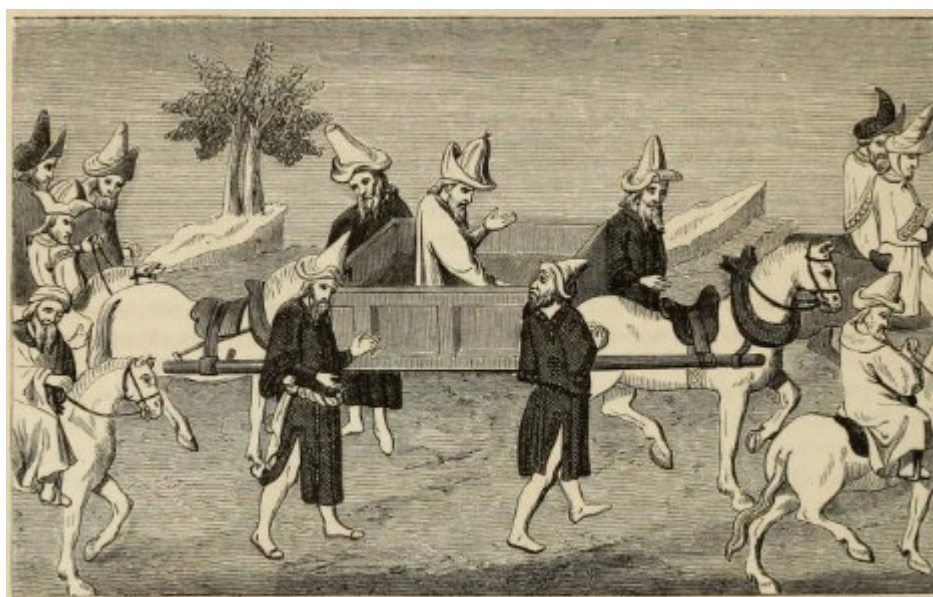
Іл. 7. Жахливі традиції старовини, які мініатюрист Книги чудес довільно застосовує до Мекритів. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 8. Звіринець великого хана. Слідом за мініатюристом Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 9. Полювання на гепарда. Мініатюра з Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 10. Лорди відвідують двір великого хана. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 11. Великий хан у кімнаті, яку несуть чотири слони. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 12. Міст Пулісангін. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 13. Ловля перлин. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 14. Як мініатюрист Книги чудес розумів алігатора або удава, описаного Марко Поло. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 15. Полювання на слона та єдинорога. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



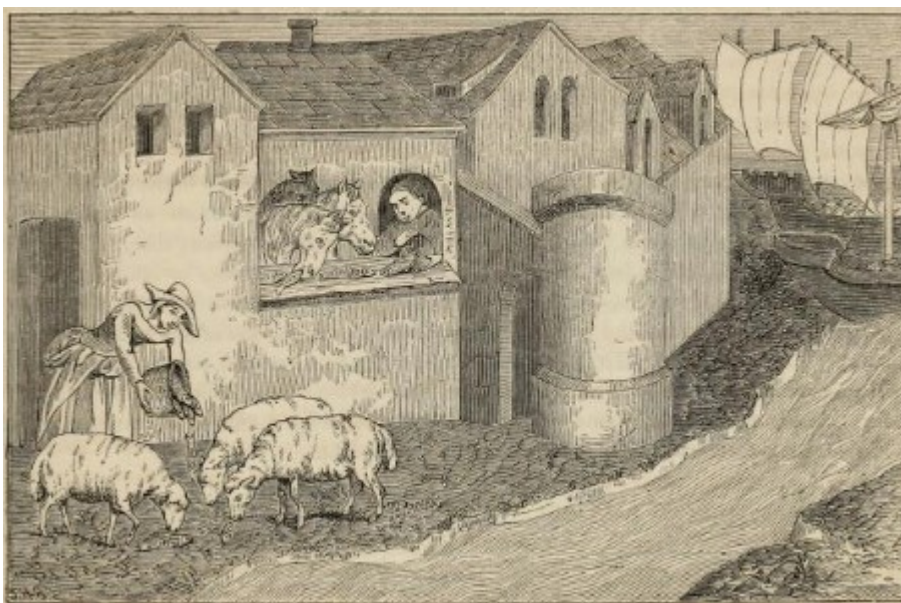
Іл. 16. Двоє лордів показують дорогоцінне каміння великого хана з Японії. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 17. Релігійні самогубці. Мініатюра з Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 18. Острів чоловіків та Острів жінок. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



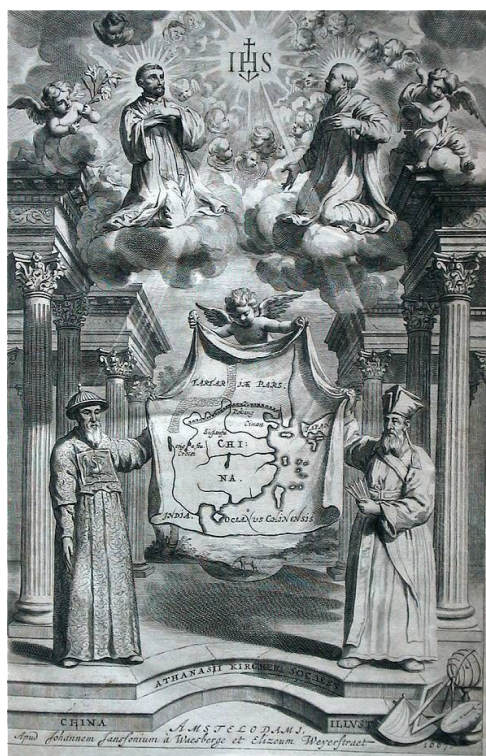
Іл. 19. Тварини, яких годують рибою. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).



Іл. 20. Невідомий автор. Маттео Річчі в традиційному китайському одязі. Початок XVII ст.



Іл. 21. Еммануель Перейра. Маттео Річчі. 1610 р. Церква Іль-Джезу в Римі.



Іл. 22. Маттео Річчі (праворуч) і Адам Шаль фон Белль (в одянні китайського чиновника) тримають карту Китаю; в верхньому регістрі св. Ігнатій Лойола та св. Франциск Ксаверій. Фронтиспис книги Атанасія Кірхера «Ілюстрований Китай» 1667 р.



Іл. 23. Пітер Пауль Рубенс. Портрет Ніколаса Тріго. 1617 р. Дуге, Музей Шартрез.



Іл. 24. Пітер Пауль Рубенс. Єзуїт Ніколас Тріго в китайському костюмі. 1617 р. 44,6x24,8. Чорна, червона і біла крейда, блакитна пастель, перо, туш, світло-коричневий папір верже. Музей мистецтв Метрополітен.



Іл. 25. Титульна сторінка книги Ніколаса Тріго (переклад Маттео Річчі), «Про християнську експедицію до Китаю» (Ліон, 1616 р.), із заголовком поверх карти й обрамленим фігурами св.Франциска Ксаверія зліва і Маттео Річчі справа; у верхньому ярусі – два херувими, що представляють ім'я Ісуса у славі. Близько 1616 р.



Іл. 26. Невідомий автор. Портрет Альваро де Семеду. 1655 р. З книги Альваро де Семеду «Історія великої і відомої монархії Китаю» 1655 р.



Іл. 27. Портрет китайського мандарина з дружиною. Гравюра з малюнка В. Брадбента. Макао. З книги Альваро де Семеду «Історія великої і відомої монархії Китаю» 1655 р.



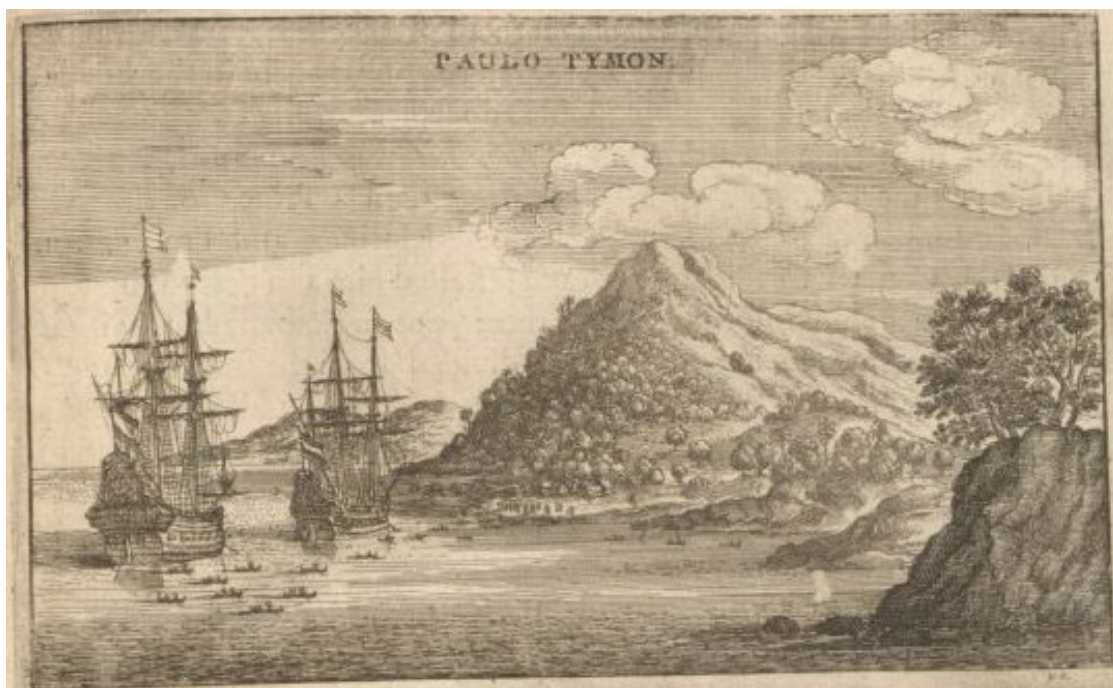
Іл. 28. Ньюхоф Йохан. Гравюра XVII ст.



Іл. 29. Титульна сторінка до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі». Імператор Китаю усічений. Сцена тортур. Гравюра В. Холлара.



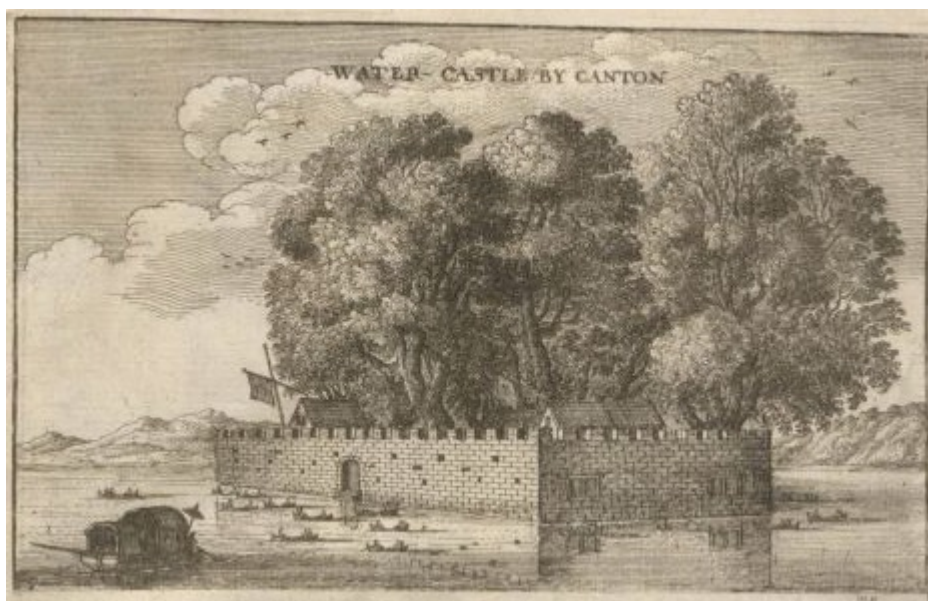
Іл. 30. Портрет Й. Ньюхофа. Гравюра до книги Йохана Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 31. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 32. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 33. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 34. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 35. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 36. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 37. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 38. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 39. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 40. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 41. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



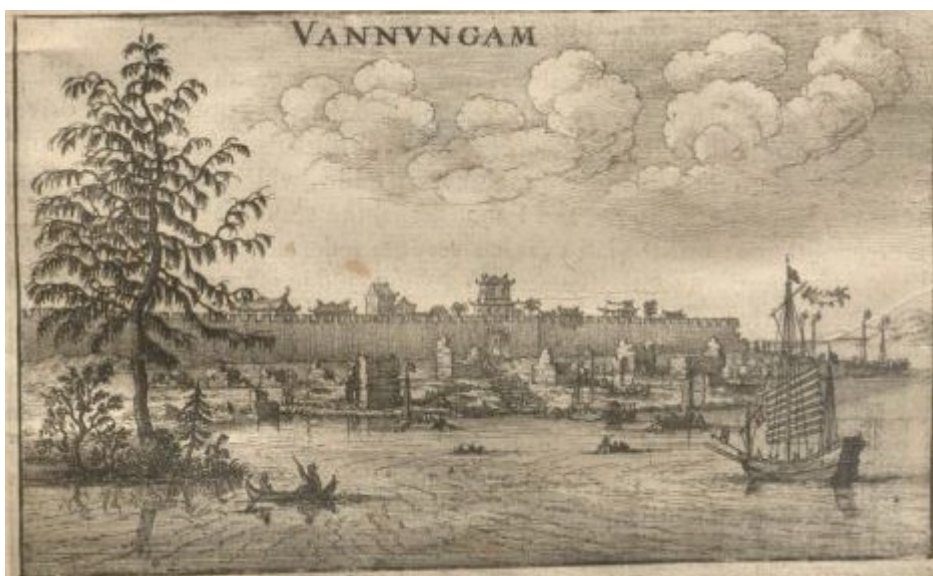
Іл. 42. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 43. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 44. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 45. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 46. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



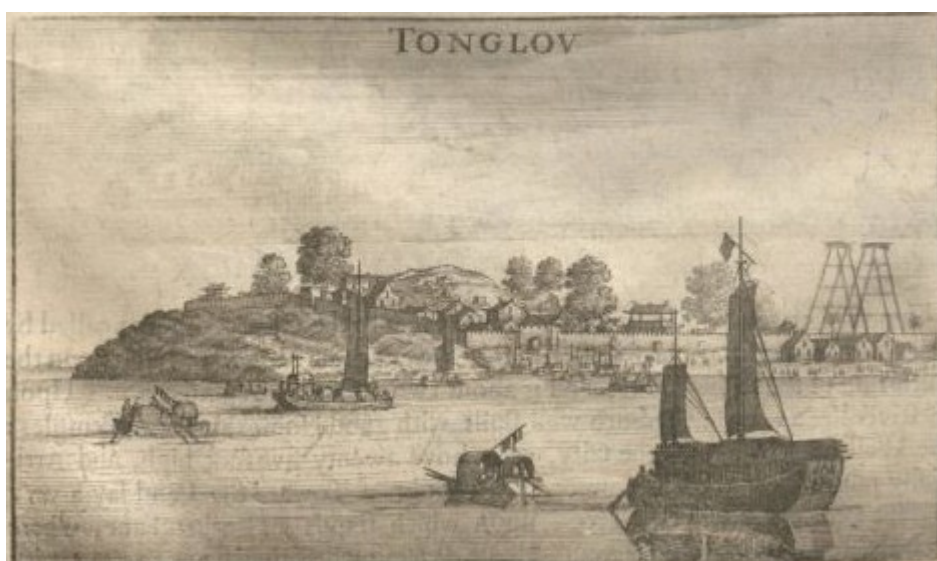
Іл. 47. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 48. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 49. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 50. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 51. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 52. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



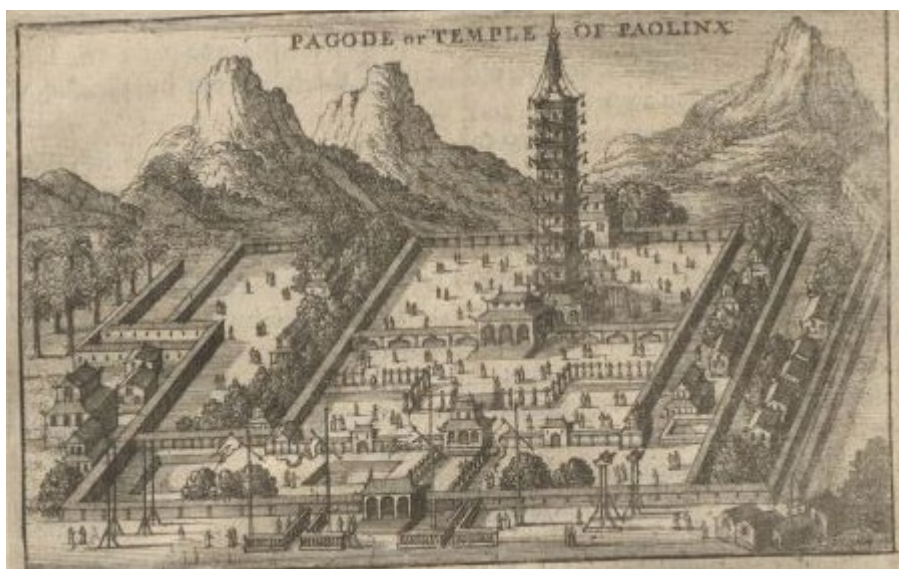
Іл. 53. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 54. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 55. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 56. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 57. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 58. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 59. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 60. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 61. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 62. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 63. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 64. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 65. Маттео Річчі і Сюй Гуанці (праворуч). Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 66. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».



Іл. 67. К.Блумарт. Портрет Атанасія Кірхера. Гравюра, 1655 р.



Іл. 68. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 69. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 70. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 71. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 72. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 73. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 74. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 75. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 76. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 77. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 78. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



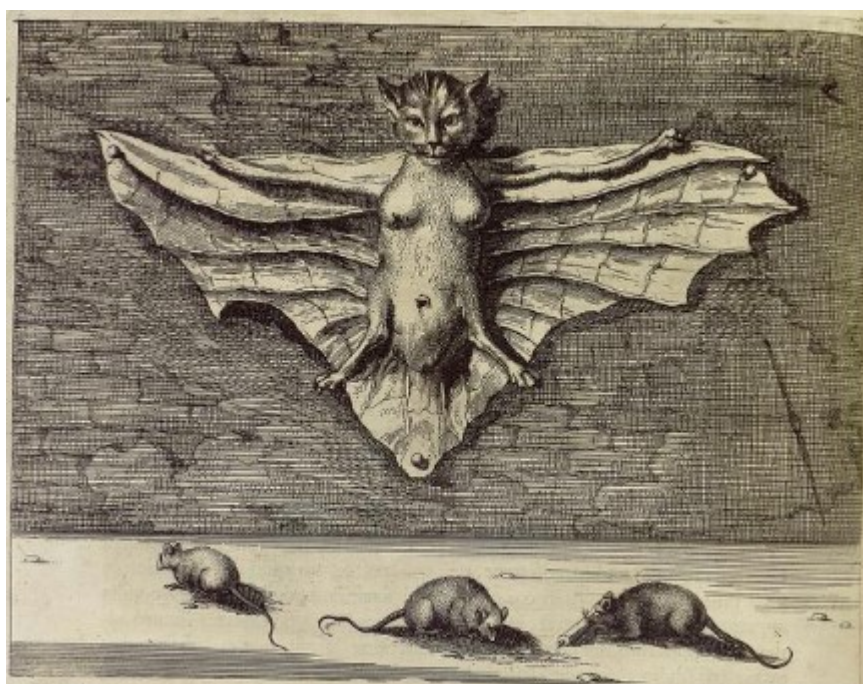
Іл. 79. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



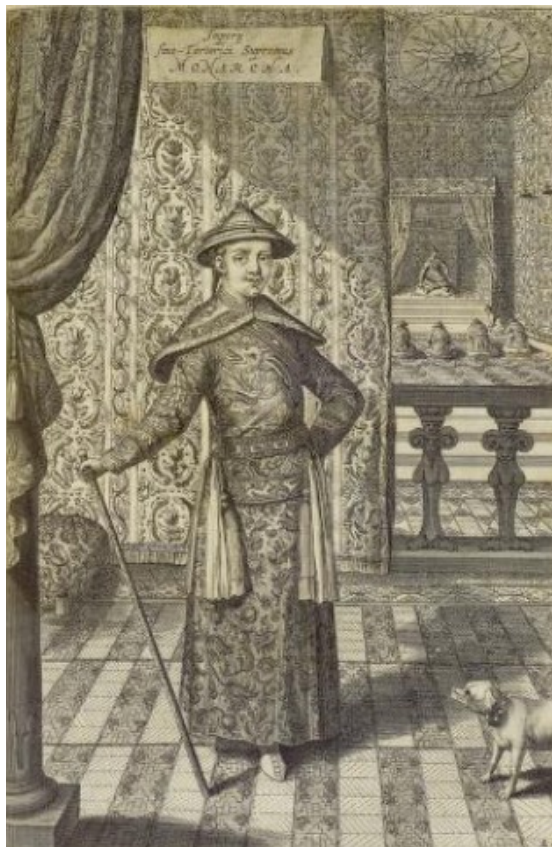
Іл. 80. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



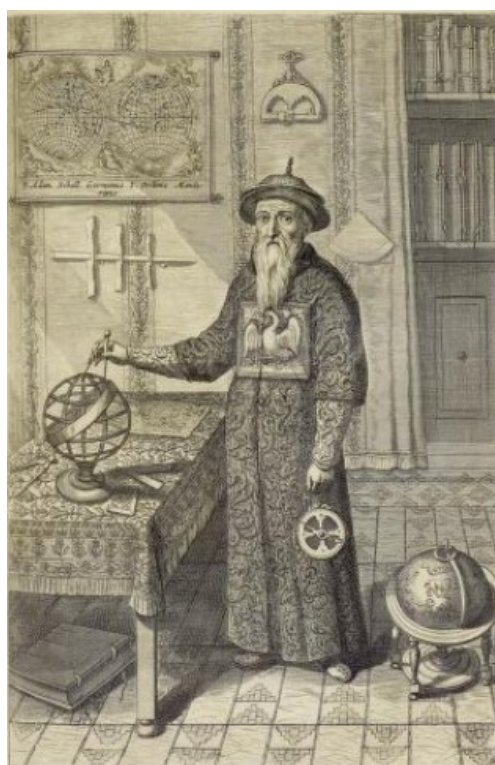
Іл. 81. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



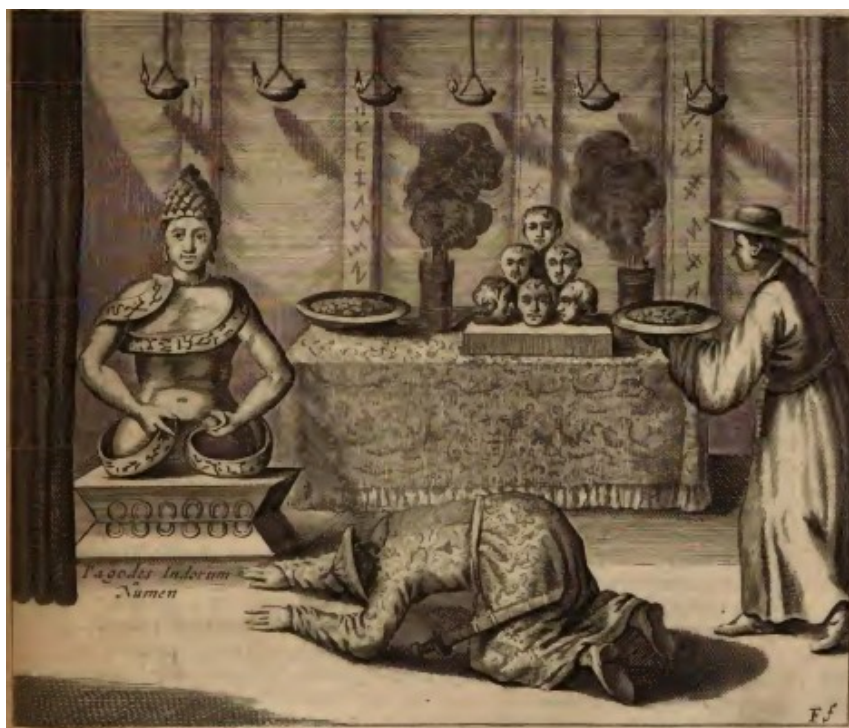
Іл. 82. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 83. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 84. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 85. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



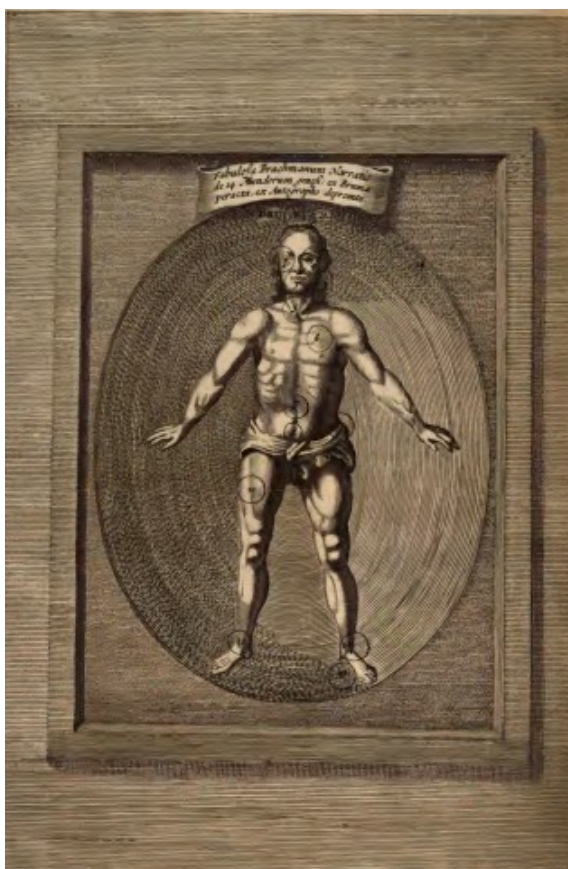
Іл. 86. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 87. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 88. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 89. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 90. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 91. Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».



Іл. 92. Йоганн Ульріх Майр. Портрет Й. фон Зардрарта. 1675 р. 32.6x21.4 см



Іл. 93. Гравюра до книги Й. фон Зандрарта 1675 р. «Німецька академія архітектури, скульптури та живопису».



Іл. 94. Гравюра до книги Й. фон Зандрарта 1675 р. «Німецька академія архітектури, скульптури та живопису».



Іл. 95. Жан-Батист Нолін. Портрет Клода-Франсуа Менестріє. 1688 р.



Іл. 96. Zhang Zhen. Жінка в борделі, представлена клієнту. Китай, кінець XVIII ст. (деталь). Сувій, чорнило та колір на шовку; 165.1x60.96. Музей мистецтв Берклі та Тихоокеанського кіноархіву.



Іл. 97. Сувій династії Цін «Леді біля вікна з двома котами».



Іл. 98. Автор невідомий. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.



Іл. 99. Леді у своєму будуарі з книгою. Віднесено до Ленг Мей з датою 1724 р. Сувій. Живопис на шовку. 174.9x103.9. Художній музей Тяньцзіня.



Іл. 100. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.



Іл. 100. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.



Іл. 101. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.



Іл. 102. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.



Іл. 103. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.



Іл. 104. Титульна сторінка до книги Л. ле Конта 1696 р. «Нові спогади про сучасний стан Китаю».



Іл. 105. Віллем Кальф. Натюрморт з чашею Гольбейна, кубком «Наутілус», скляним кубком та фруктовю стравою. XVII ст. 68x56. Державний музей, Амстердам.



Іл. 106. Якоб ван Хюльсдонк. Натюрморт з артишоками, редискою, спаржею, сливами і персиками в кошику. XVII ст. Дерево, масло. 71.5x104. Клівлендський музей мистецтв.



Іл. 107. Віллем Кальф. Натюрморт з китайською вазою з порцеляни. 1669 р., 77.3x66. Музей мистецтв, Індіанаполіс.



Іл. 108. Віллем Кальф. Натюрморт з глечиком, фруктами та Наутилусом. 1660 р. Музей Тіссен-Борнеміса, Мадрид.



Іл. 109. Невідомий автор. Людовик XIV, король Франції. Ок. 1661–1662 рр. 68x57, полотно, олія. Музей історії Франції.



Іл. 110. Розальба Карр'єра. Портрет Антуана Ватто. 1721 р. Папір, пастель. 55х43. Музей Луїджі Байло, Тревизо.



Іл. 111. Антуан Ватто. Танець. 1716–1718 рр. 97 x 116, полотно, олія. Новий палац, Потсдам.



Іл. 112. Антуан Ватто. Панно Спокусник (ліворуч). Панно Фавн (праворуч). З особняка Нуантель, 170–1708 рр. Зібрання Кеє, Париж.



Іл. 113. Антуан Ватто. Товариство в парку. 1716–1719 рр. 60x75, полотно, олія. Музей Прадо, Мадрид.



Іл. 114. Антуан Ватто. Паломництво на острів Кіферу. Перший варіант. 1717 р. 129x194, полотно, олія. Лувр, Париж.



Іл. 115. Антуан Ватто. Прибуття на острів Кіферу. Другий варіант. 1718 р. 92x130, полотно, олія. Палац Шарлоттенбург, Берлін.



Іл. 116. Густав Лундберг. Портрет Франсуа Буше. 1741 р. 65х50. Папір, пастель. Лувр, Париж.



Іл. 117. Франсуа Буше. Прийом у китайського імператора. Картон для гобеленів для ткацької мануфактури в Бове, виконаних в 1712 р. Музей мистецтв, Безансон.



Іл. 118. Франсуа Буше. Китайське весілля. Картон для гобеленів для ткацької мануфактури в Бове, виконаних в 1712 р. Музей мистецтв, Безансон.



Іл. 119. Франсуа Буше. Китайський сад. 1742 р. 40x48, полотно, олія. Музей мистецтв, Безансон.



Іл. 120. Франсуа Буше. Туалет дами. 1742 р. 52х66, полотно, олія. Музей Тіссена-Борнеміси, Мадрид.



Іл. 121. Франсуа Буше. Риболовля по-китайськи. Ок. 1750 р. 38х52, полотно, олія. Музей Бойманс-ван Бенінгена, Роттердам.



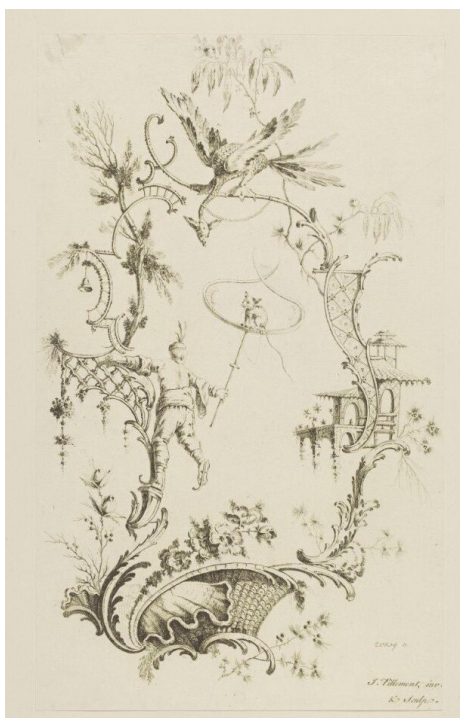
Іл. 122. Жан Пільман. Віньетка в китайському стилі. 1760–ті. Приватна колекція.



Іл. 123. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.



Іл. 124. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.



Іл. 125. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.



Іл. 126. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.



Іл. 127. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.



Іл. 128. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.



Іл. 129. Жан Пільман. Дизайн в стилі шинуазрі з сидячим східним музикантом. Папір, чорна та червона крейда, акварель. 1764 р. 348x235.



Іл. 130. Жан-Оноре Фрагонар. Автопортрет в костюмі епохи Відродження. Ок. 1760–1770 рр. Полотно, олія. Музей-вілла Фрагонар, Грас.



Іл. 131. Жан-Оноре Фрагонар. Сповідь у коханні. 1771 р. Полотно, олія. Колекція Фрік, Нью-Йорк.



Іл. 132. Жан-Оноре Фрагонар. Гра в коня і вершника. Ок. 1775–1780 рр. 115x87.5. Полотно, олія. Національна галерея мистецтв, Вашингтон.



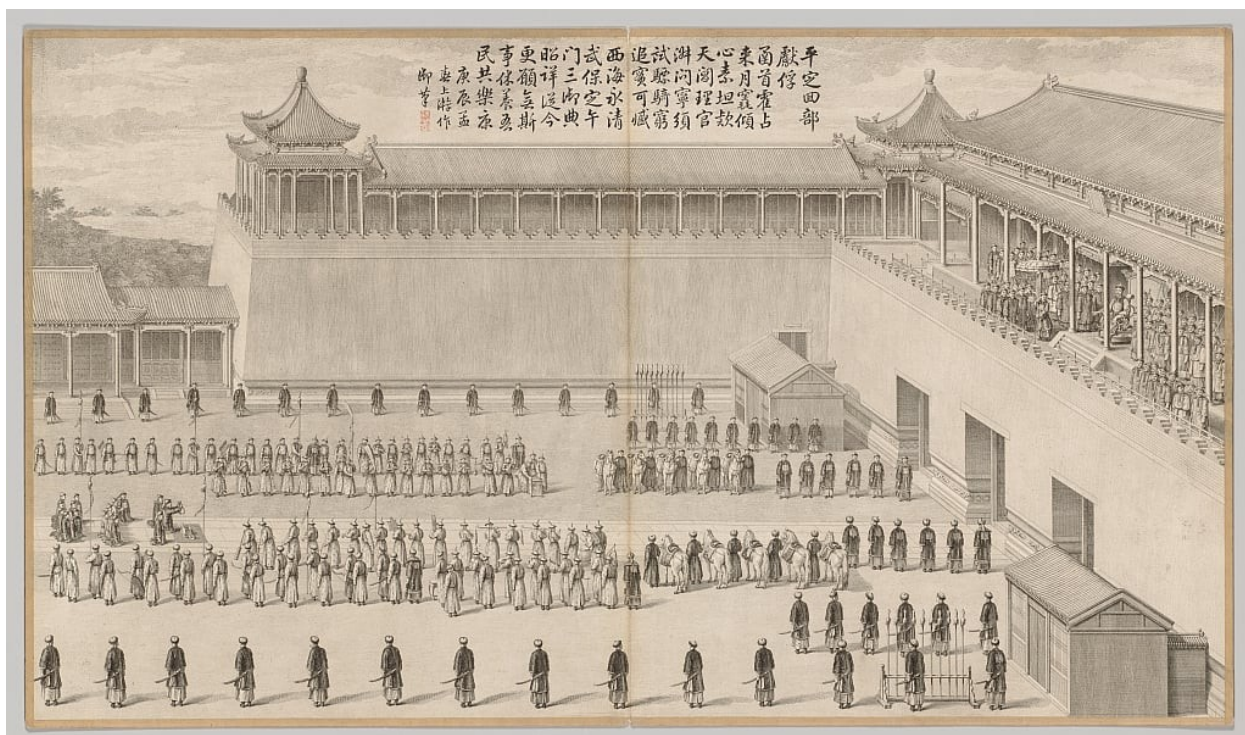
Іл. 133. Жан-Батист Дю Хальде. Ілюстрація до книги «Географічний, історичний, хронологічний, політичний і фізичний опис Китайської імперії та Китайської Тартарії», 1735 р.



Іл. 134. Ніколя де Ларжільєр. Вольтер. 1724 або 1725 р. 81x65. Полотно, олія. Версальський палац.



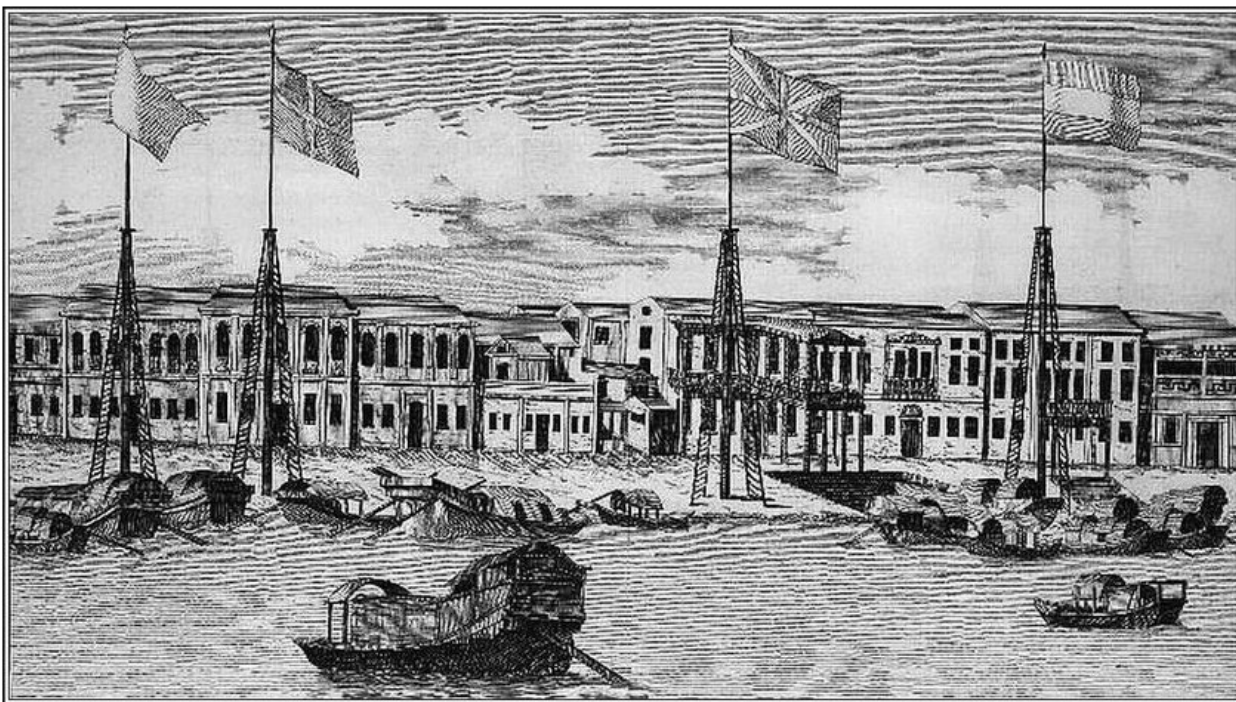
Іл. 135. Жан-Дені Аттіре. Імператор Цяньлун отримує пластину на честь підкорених елевтов (татар калмиків). З серії гравюр Жака Філіпа Ле, що демонструють завоювання китайського імператора. Не датовано.



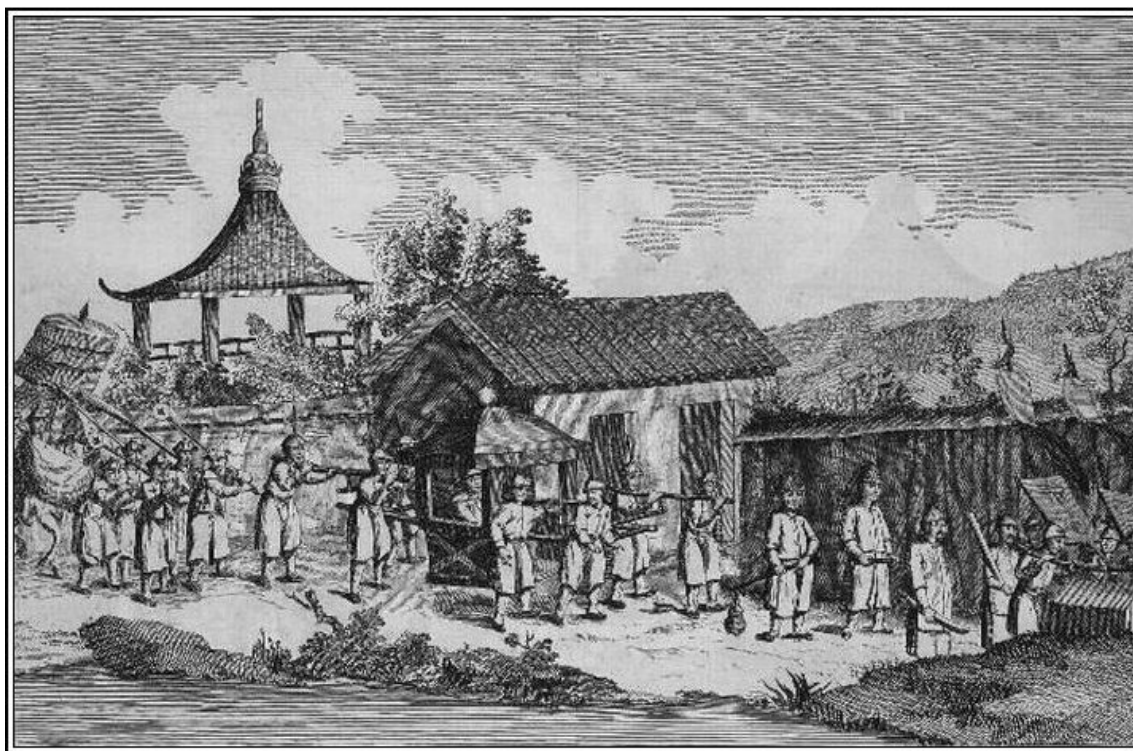
Іл. 136. Жан-Дені Аттіре. Представлення уйгурських полонених з імперськими віршами: з бойових сцен придушення повстань в західних регіонах. Близько 1765–1774 рр. 51x87, офорт, змонтований у вигляді альбому



Іл. 137. Ілюстрація з книги Мойріяка де Майя «Загальна історія Китаю, або літописи цієї імперії». 1785 р.



Іл. 138. Вид на місто Кантон. Ілюстрація з книги П'єра Соннера. «Подорож в Ост-Індію та Китай». 1782 р.



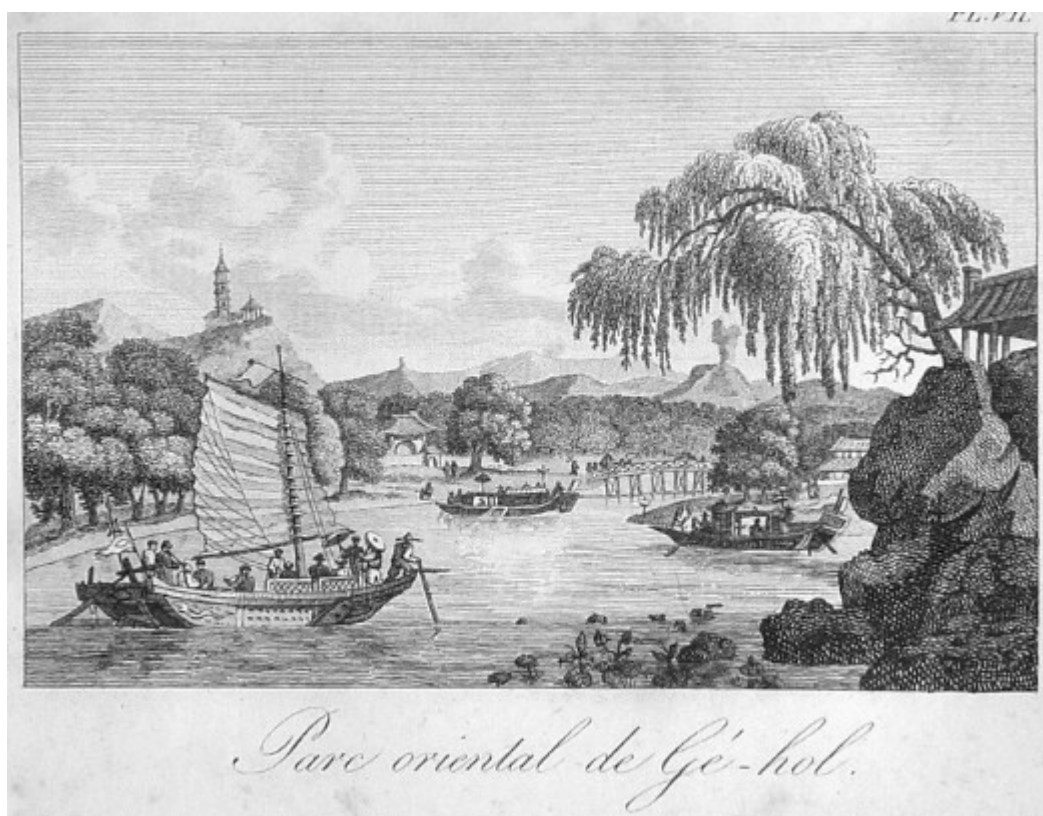
Іл. 139. Мандарин у супроводі своїх катів. Ілюстрація з книги П'єра Соннера «Подорож в Ост-Індію та Китай». 1782 р.



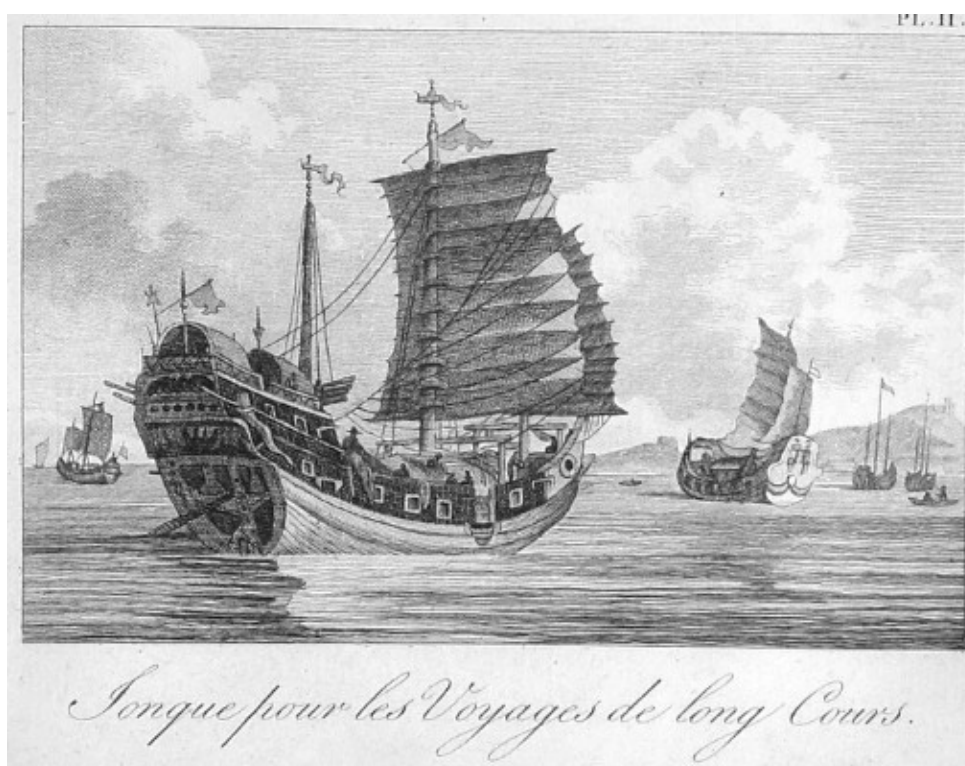
Іл. 140. Китайський конвой. Ілюстрація з книги П'єра Соннера «Подорож в Ост-Індію та Китай». 1782 р.



Іл. 141. Портрет Ван Тажіна. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.



Іл. 142. Східний парк Ге-хол. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.



Іл. 143. Китайські джонки. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.



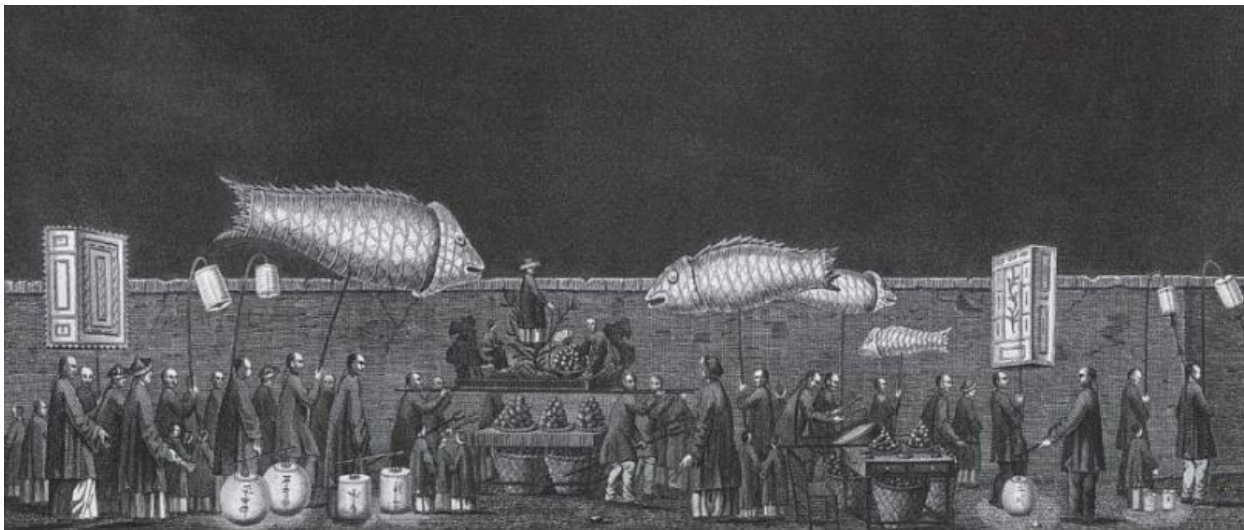
Іл. 144. Палац Юйен-Мін-Юйена. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.



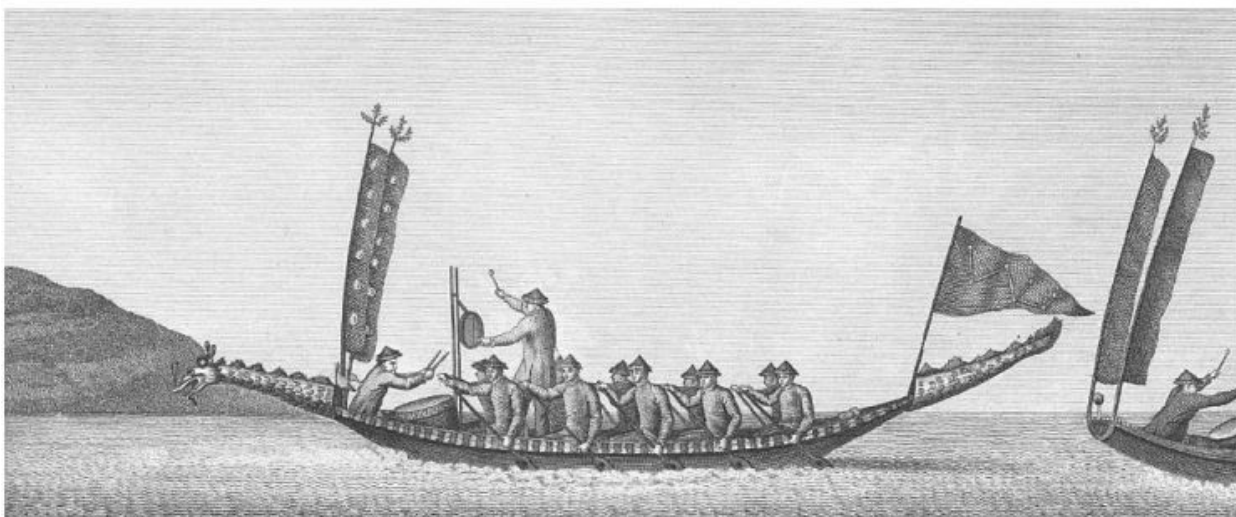
Іл. 145. Сади Імператорського палацу в Пекіні. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.



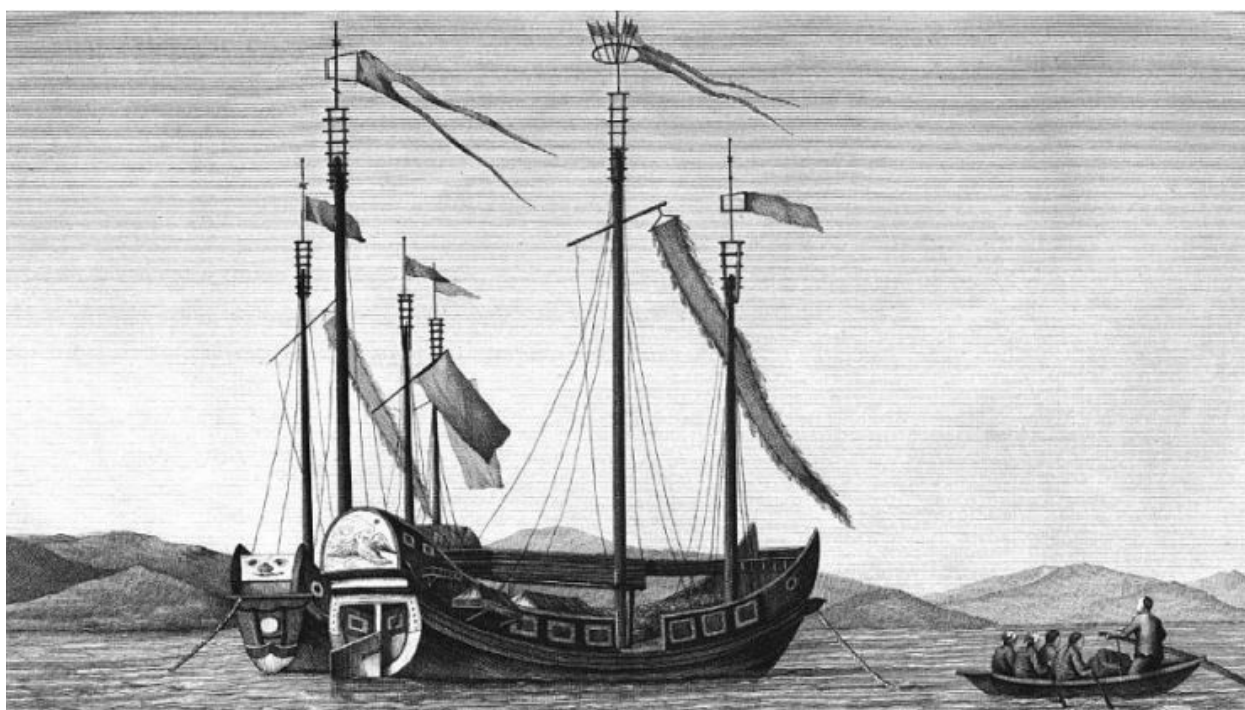
Іл. 146. Вхід до внутрішніх стін палацу в Пекіні. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.



Іл. 147. Китайський фестиваль, який проходить восени. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.



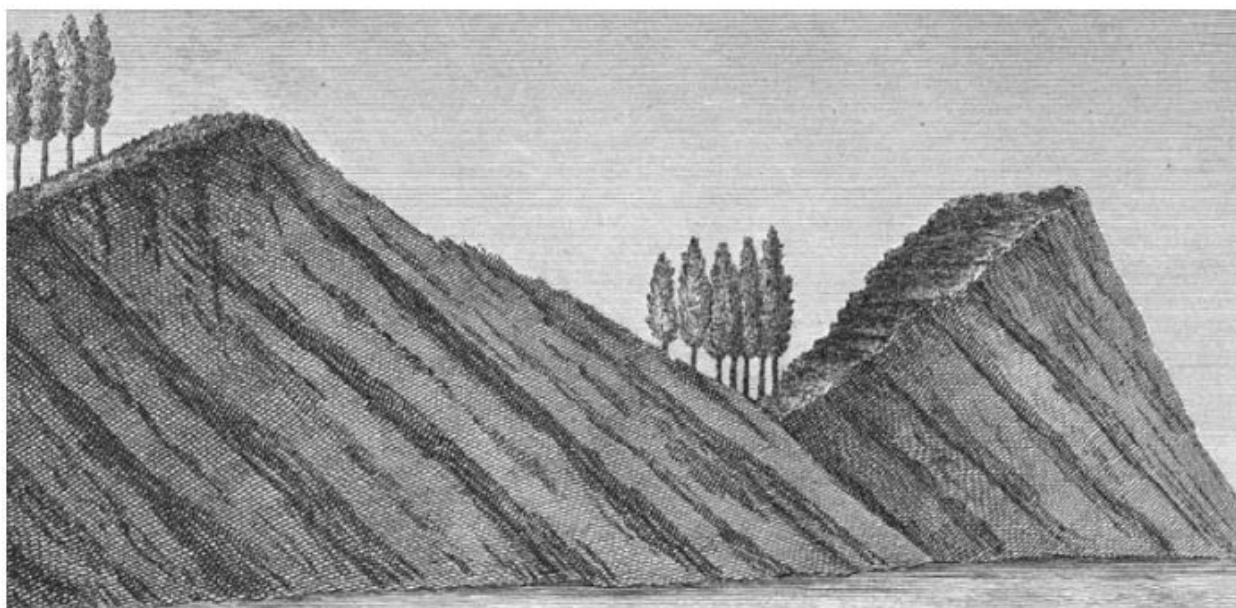
Іл. 148. Китайський фестиваль, що проходить на воді. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.



Іл. 149. Китайські джонки. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.



Іл. 150. Мандарини та солдати. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.



Іл. 151. Гори. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.



Іл. 152. Солдати в китайських костюмах. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.



Іл. 153. Граф Антон. Станіслав Костка Потоцький. 1785 р. 68x55, полотно, олія. Національний музей, Варшава.



Іл. 154. Невідомий автор. Портрет Ж–Ф де Лагарпа. 1776 р. 64x52, полотно, олія. Версальський замок.



Іл. 155. Невідомий китайський художник. Пакування порцеляни на експорт. Близько 1825 р. Папір, гуаш. Музей Пібоді-Ессекс, Салем.



Іл. 156. Сунькуа. Кладовище іноземців на Вампоа. Між 1840 та 1850 рр. Полотно, олія. Музей Пібоді-Ессекс, Салем.



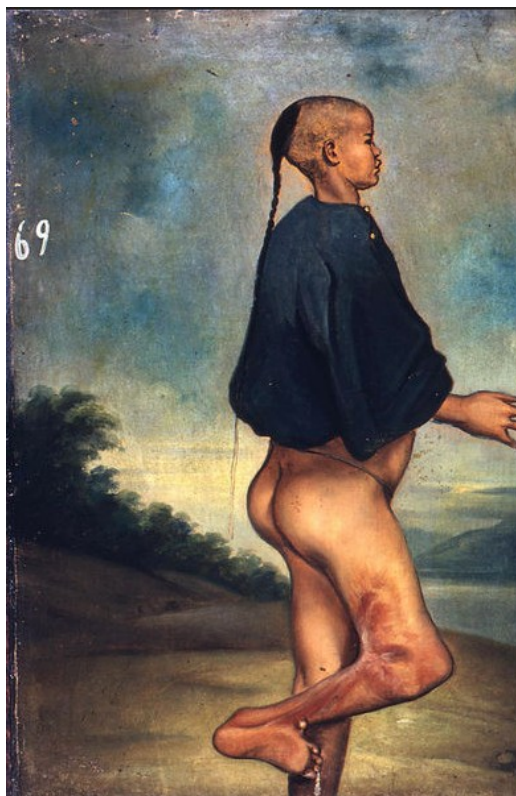
Іл. 157. Тінькуа. Студія Тінькуа. Середина XIX ст. Папір, гуаш. Гонконгський музей мистецтв.



Іл. 158. Спойлум. Портрет Марти Вітланд. 1799–1800. полотно, олія. Портрет Річарда Вітланда. 1800 р. Полотно, олія. Музей Пібоді-Ессекс, Салем.



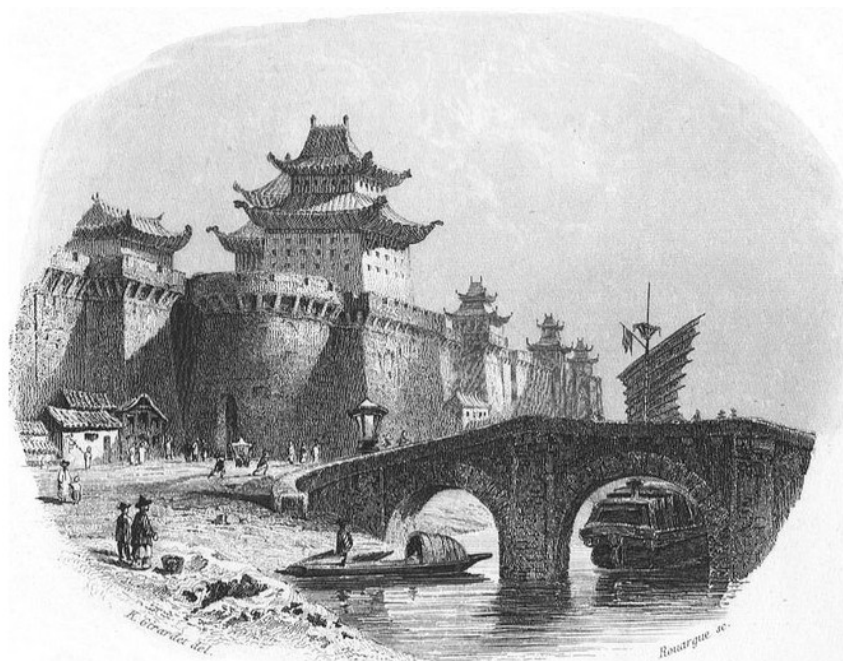
Іл. 159. Джордж Чіннері. Китайська вулична сцена в Макао. Між 1825 та 1852 рр. Полотно, олія. Музей Вікторії і Альберта, Лондон.



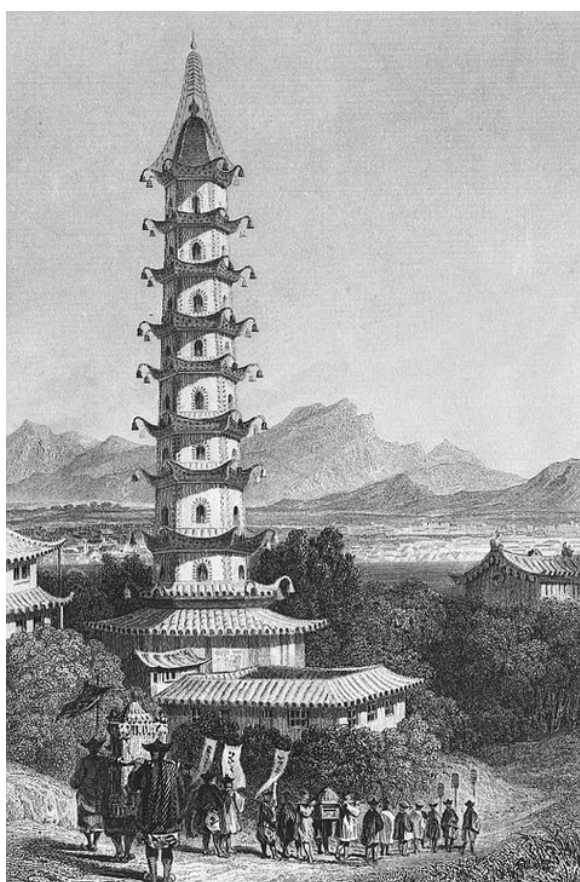
Іл. 160. Ламкуа. Портрет № 69. Хлопчик з деформованою правою ногою і чотирма пальцями на правій руці. Між 1830 та 1850 рр. Дерево, олія. Єльський університет.



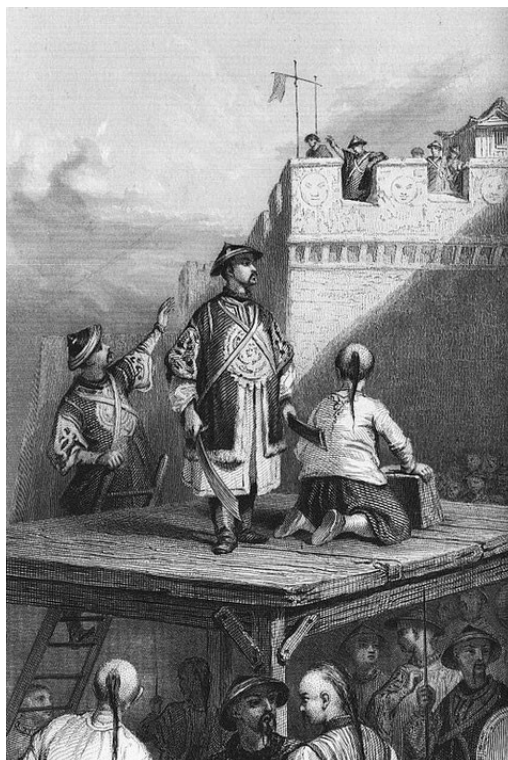
Іл. 161. Ламкуа. Портрет № 7. Сидяча жінка. Пухлина на носі. Між 1830 та 1850 рр. Дерево, олія. Єльський університет.



Іл. 162. Західні ворота в Пе-Кінг. Ілюстрація до книги Шаванна де Ла Жірадье «Китайці протягом 4458 років». 1854 р.



Іл. 163. Фарфорова вежа в Нан-Кінг. Ілюстрація до книги Шаванна де Ла Жірадье «Китайці протягом 4458 років». 1854 р.



Іл. 164. Лі-Цзе-Чінг, який приносить в жертву батька, щоб переконати сина в облозі здатися. Ілюстрація до книги Шаванна де Ла Жірадьє «Китайці протягом 4458 років». 1854 р.



Іл. 165. Невідомий автор. Смерть і лісоруб. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьєррі.



Іл. 166. Невідомий автор. Проти тих, у кого непростий смак. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьеррі.



Іл. 167. Невідомий автор. Коник і мураха. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьеррі.



Іл. 168. Невідомий автор. Куріпка і півні. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьеррі.



Іл. 169. Художник епохи Тан У Даоцзі. Зображення Гуань-інь. З книги Е. Шаванна «Китайський живопис: у Луврі». 1904 р.



Іл. 170. Невідомий художник епохи Мін. Генерал Гуань Ю. З книги Е. Шаванна «Китайський живопис: у Луврі». 1904 р.



Іл. 171. Художник Династій Мін-Цін Чень Хуншоу. Фея Ма-гу. З книги Е. Шаванна «Китайський живопис: у Луврі». 1904 р.



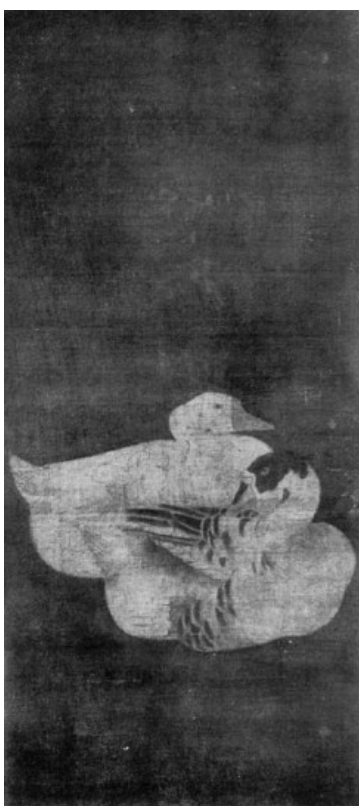
Іл. 172. Частина сувою Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Британський музей, Лондон. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.



Іл. 173. Зображення Гуань-інь. VIII–X ст. Картина, привезена з Дуньхуана експедицією Поля Пеллію. Лувр, Париж. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.



Іл. 174. Картина невідомого художника. Період Тан. Колекція Р. Петруччі. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.



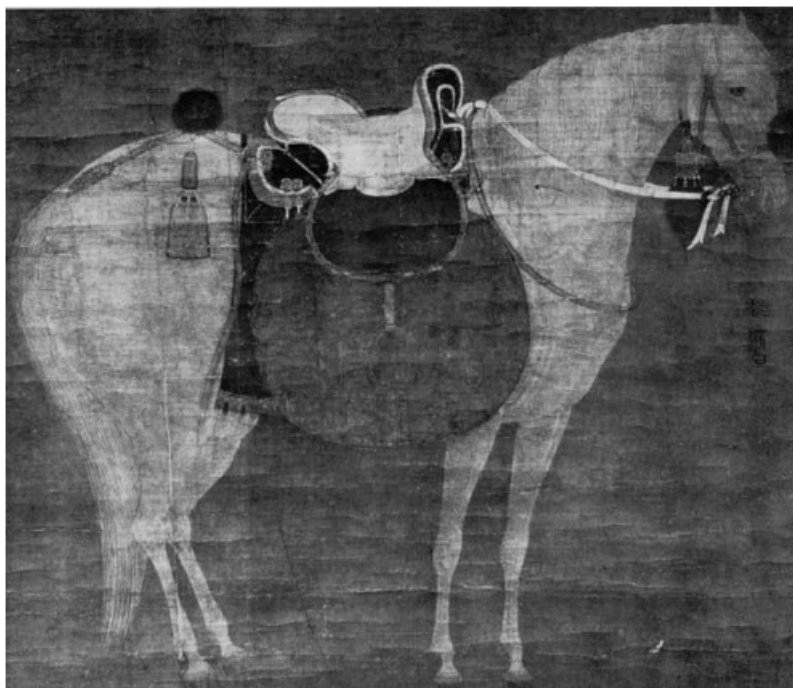
Іл. 175. Гуси. Династія Сун. Британський музей, Лондон. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.



Іл. 176. Білий орел. Династія Сун. Колекція Р. Петруччі. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.



Іл. 177. Художник Династії Юань У Чжень. Бамбук. Музей Гіме. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.



Іл. 178. Картина невідомого художника. Кінь. Період Династії Юань або ранній період Мін. Колекція Ж. Дусе. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.



Іл. 179. Вільям Странг. Портрет Лоуренса Біньюна. Папір, олівець. 1901 р.



Іл. 180. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.



Іл. 181. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.



Іл. 182. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.



Іл. 183. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.



Іл. 184. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.



Іл. 185. Сувій, написаний в стилі Ван Вей. Пейзаж. Датований 1309 р. Британський музей. З книги Герберта Джайлза. «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р



Іл. 186. Невідомий художник. Небесні музиканти. Династія Тан. Колекція А. Стейна. З книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.



Іл. 187. Приписується Лі Гунліню (?) (1049–1106). Архат і Апсара. З книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.



Іл. 188. Ма Юань. Гірський пейзаж. 1192 р. Колекція Фріра. Смітсонівський інститут, Вашингтон. З книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.



Іл. 189. Му Чі. Тигр. Династія Південна Сун. Колекція А. Моррісона. З книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.



Іл. 190. Копія з картини Чжао Менфу (1254–1322), зроблена японським художником. Водопій коней. Британський музей. З книги Г. Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.



Іл. 191. Лін Лян (1416–1480). Дикі гуси і очерет. Британський музей. З книги Г. Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.

ДОДАТОК Б
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Невідомий автор. Дама з драконом і феніксом. Картина на шовку, 31x22.5 см. Період Воюючих царств (476–221 рр. до н. е.). Музей провінції Хунань.
2. Гу Кайчжи. Настанови старшої придворної дами. Деталь. 380 рік н. е. Висота 25 см. Шовк, туш і фарби. Копія картини Гу Кайчжи. Британський музей. Лондон.
3. Як два брати виїхали з Константинополя, щоб знайти світ. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
4. Хулагу-хан ув'язнює багдадського халіфа в кімнаті, де знаходиться його скарб, і залишає його там голодувати. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
5. Посадка Марко-Поло в Кормосі (Ормуз). Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
6. Як мініатюрист Книги чудес представляє татар під час їх подорожі. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
7. Жахливі традиції старовини, які мініатюрист Книги чудес довільно застосовує до Мекритів. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
8. Звіринець великого хана. Слідом за мініатюристом Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
9. Полювання на гепарда. Мініатюра з Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
10. Лорди відвідують двір великого хана. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).

11. Великий хан у кімнаті, яку несуть чотири слони. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
12. Міст Пулісангін. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
13. Ловля перлин. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
14. Як мініатюрист Книги чудес розумів алігатора або удава, описаного Марко Поло. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
15. Полювання на слона та єдинорога. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
16. Двоє лордів показують дорогоцінне каміння великого хана з Японії. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
17. Релігійні самогубці. Мініатюра з Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
18. Острів чоловіків та Острів жінок. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
19. Тварини, яких годують рибою. Мініатюра Книги чудес. (З книги Е. Шартона «Стародавні і сучасні мандрівники. Марко Поло». 1855 р.).
20. Автор невідомий. Маттео Річчі в традиційному китайському одязі. Початок XVII ст.
21. Еммануель Перейра. Маттео Річчі. 1610 р. Церква Іль-Джезу в Римі.
22. Маттео Річчі (праворуч) і Адам Шаль фон Белль (в одянні китайського чиновника) тримають карту Китаю; в верхньому регістрі св. Ігнатій Лойола та св. Франциск Ксаверій. Фронтиспис книги А. Кірхера «Ілюстрований Китай» 1667 р.
23. Пітер Пауль Рубенс. Портрет Ніколаса Тріго. 1617 р. Дуге, Музей Шартрез.

24. Пітер Пауль Рубенс. Єзуїт Ніколас Тріго в китайському костюмі. 1617 р. 44,6x24,8. Чорна, червона і біла крейда, блакитна пастель, перо, туш, світло-коричневий папір верже. Музей мистецтв Метрополітен.
25. Титульна сторінка книги Ніколаса Тріго (переклад Маттео Річчі), «Про християнську експедицію до Китаю» (Ліон, 1616 р.), із заголовком поперх карти й обрамленим фігурами св. Франциска Ксаверія зліва і Маттео Річчі справа; у верхньому ярусі – два херувими, що представляють ім'я Ісуса у славі. Близько 1616 р.
26. Невідомий автор. Портрет Альваро де Семеду. 1655 р. З книги Альваро де Семеду «Історія великої і відомої монархії Китаю» 1655 р.
27. Портрет китайського мандарина з дружиною. Гравюра з малюнка В. Брадбента. Макао. З книги Альваро де Семеду «Історія великої і відомої монархії Китаю» 1655 р.
28. Ньюхоф Йохан. Гравюра XVII ст.
29. Титульна сторінка до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі». Імператор Китаю усічений. Сцена тортур. Гравюра В. Холлара.
30. Портрет Й. Ньюхофа. Гравюра до книги Йохана Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».
31. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».
32. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».
33. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».
34. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».
35. Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».

- 65.Маттео Річчі і Сюй Гуанці (праворуч). Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».
- 66.Гравюра до книги Й. Ньюхофа 1665 р. «Посольство Нідерландської Ост-Індської компанії при великому татарському Чамі».
- 67.Гравюра К. Блумарта. Портрет Атанасія Кірхера. 1655 р.
- 68.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 69.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 70.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 71.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 72.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 73.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 74.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 75.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 76.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 77.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 78.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 79.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 80.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 81.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 82.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 83.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 84.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 85.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 86.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 87.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 88.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 89.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 90.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».
- 91.Гравюра до книги А. Кірхера 1667 р. «Ілюстрований Китай».

92. Йоганн Ульріх Майр. Портрет Й. фон Зардрарта. 1675 р. 32.6x21.4 см.
93. Гравюра до книги Й. фон Зандрарта 1675 р. «Німецька академія архітектури, скульптури та живопису».
94. Гравюра до книги Й. фон Зандрарта 1675 р. «Німецька академія архітектури, скульптури та живопису».
95. Жан-Батист Нолін. Портрет Клода–Франсуа Менестріє. 1688 р.
96. Zhang Zhen. Жінка в борделі, представлена клієнту. Китай, кінець XVIII ст. (деталь). Сувій, чорнило та колір на шовку; 165.1x60.96. Музей мистецтв Берклі та Тихоокеанського кіноархіву.
97. Сувій династії Цін «Леді біля вікна з двома котами».
98. Автор невідомий. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.
99. Леді у своєму будуарі з книгою. Віднесено до Ленг Мей з датою 1724 р. Сувій. Живопис на шовку. 174.9x103.9. Художній музей Тяньцзіня.
100. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.
101. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.
102. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.
103. Дванадцять красунь принца Йонга. Династія Цін, XVIII ст. Сувій. Живопис на шовку. 184x98. Музей Гугун.
104. Титульна сторінка до книги Л. ле Конта 1696 р. «Нові спогади про сучасний стан Китаю».
105. . Віллем Кальф. Натюрморт з чашею Гольбейна, кубком «Наутілу», скляним кубком та фруктовою стравою. XVII ст. 68x56. Державний музей, Амстердам.
106. Якоб ван Хюльсдонк. Натюрморт з артишоками, редискою, спаржею, сливами і персиками в кошику. XVII ст. Дерево, масло. 71.5x104. Клівлендський музей мистецтв.

107. Віллем Кальф. Натюрморт з китайською вазою з порцеляни. 1669 р., 77.3x66. Музей мистецтв, Індіанаполіс.
108. Віллем Кальф. Натюрморт з глечиком, фруктами та Наутилусом. 1660 р. Музей Тіссен-Борнеміса, Мадрид.
109. Невідомий автор. Людовик XIV, король Франції. Ок. 1661–1662 рр. 68x57, полотно, олія. Музей історії Франції.
110. Розальба Карр'єра. Портрет Антуана Ватто. 1721 р. Папір, пастель. 55x43. Музей Луїджі Байло, Тревизо.
111. Антуан Ватто. Танець. 1716–1718 рр. 97 x 116, полотно, олія. Новий палац, Потсдам.
112. Антуан Ватто. Панно Спокусник (ліворуч). Панно Фавн (праворуч). З особняка Нуантель, 1707–1708 рр. Зібрання Кеє, Париж.
113. Антуан Ватто. Товариство в парку. 1716–1719 рр. 60x75, полотно, олія. Музей Прадо, Мадрид.
114. Антуан Ватто. Паломництво на острів Кіферу. Перший варіант. 1717 р. 129x194, полотно, олія. Лувр, Париж.
115. Антуан Ватто. Прибуття на острів Кіферу. Другий варіант. 1718 р. 92x130, полотно, олія. Палац Шарлоттенбург, Берлін.
116. Густав Лундберг. Портрет Франсуа Буше. 1741 р. 65x50. Папір, пастель. Лувр, Париж.
117. Франсуа Буше. Прийом у китайського імператора. Картон для гобеленів для ткацької мануфактури в Бове, виконаних в 1712 р. Музей мистецтв, Безансон.
118. Франсуа Буше. Китайське весілля. Картон для гобеленів для ткацької мануфактури в Бове, виконаних в 1712 р. Музей мистецтв, Безансон.
119. Франсуа Буше. Китайський сад. 1742 р. 40x48, полотно, олія. Музей мистецтв, Безансон.
120. Франсуа Буше. Туалет дами. 1742 р. 52x66, полотно, олія. Музей Тіссена-Борнеміси, Мадрид.

121. Франсуа Буше. Риболовля по-китайськи. Ок. 1750 р. 38x52, полотно, олія. Музей Бойманс-ван Бенінгена, Роттердам.
122. Жан Пільман. Віньетка в китайському стилі. 1760–і рр. Приватна колекція.
123. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.
124. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.
125. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.
126. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.
127. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.
128. Жан Пільман. Ілюстрація до «Нової книги китайських орнаментів». Лондон, 1755 р.
129. Жан Пільман. Дизайн в стилі шинуазрі з сидячим східним музикантом. Папір, чорна та червона крейда, акварель. 1764 р. 348x235.
130. Жан-Оноре Фрагонар. Автопортрет в костюмі епохи Відродження. Ок. 1760–1770 рр. Полотно, олія. Музей-вілла Фрагонар, Грас.
131. Жан-Оноре Фрагонар. Сповідь у коханні. 1771 р. Полотно, олія. Колекція Фрік, Нью-Йорк.
132. Жан-Оноре Фрагонар. Гра в коня і вершника. Ок. 1775–1780 рр. 115x87.5. Полотно, олія. Національна галерея мистецтв, Вашингтон.
133. Жан-Батист Дю Хальде. Ілюстрація до книги «Географічний, історичний, хронологічний, політичний і фізичний опис Китайської імперії та Китайської Тартарії», 1735 р.
134. Ніколя де Ларжільєр. Вольтер. 1724 або 1725 р. 81x65. Полотно, олія. Версальський палац.

135. Жан-Дені Аттіре. Імператор Цяньлун отримує пластину на честь підкорених елевтов (татар калмиків). З серії гравюр Жака Філіпа Ле, що демонструють завоювання китайського імператора. Не датовано.
136. Жан-Дені Аттіре. Представлення уйгурських полонених з імперськими віршами: з бойових сцен придушення повстань в західних регіонах. Близько 1765–1774 рр. 51x87, офорт, змонтований у вигляді альбому.
137. Ілюстрація з книги Мойріяка де Майя. «Загальна історія Китаю, або літописи цієї імперії». 1785 р.
138. Вид на місто Кантон. Ілюстрація з книги П'єра Соннера. «Подорож в Ост-Індію та Китай». 1782 р.
139. Мандарин у супроводі своїх катів. Ілюстрація з книги П'єра Соннера. «Подорож в Ост-Індію та Китай». 1782 р.
140. Китайський конвой. Ілюстрація з книги П'єра Соннера. «Подорож в Ост-Індію та Китай». 1782 р.
141. Портрет Ван Тажіна. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.
142. Східний парк Ге-хол. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.
143. Китайські джонки. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.
144. Палац Юйен-Мін-Юйена. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.
145. Сади Імператорського палацу в Пекіні. Ілюстрація з книги Джона Барроу «Подорож Китаєм». 1804 р.
146. Вхід до внутрішніх стін палацу в Пекіні. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.
147. Китайський фестиваль, який проходить восени. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.
148. Китайський фестиваль, що проходить на воді. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.

149. Китайські джонки. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.
150. Мандарини та солдати. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.
151. Гори. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.
152. Солдати в китайських костюмах. Ілюстрація з книги Жозефа де Гіня «Поїздка в Пекін». 1808 р.
153. Графф Антон. Станіслав Костка Потоцький. 1785 р. 68x55, полотно, олія. Національний музей, Варшава.
154. Невідомий автор. Портрет Ж-Ф де Лагарпа. 1776 р. 64x52, полотно, олія. Версальський замок.
155. Невідомий китайський художник. Пакування порцеляни на експорт. Близько 1825 р. Папір, гуаш. Музей Пібоді-Ессекс, Салем.
156. Сунькуа. Кладовище іноземців на Вампоа. Між 1840 та 1850 рр. Полотно, олія. Музей Пібоді-Ессекс, Салем.
157. Тінькуа. Студія Тінькуа. Середина XIX ст. Папір, гуаш. Гонконгський музей мистецтв.
158. Спойлум. Портрет Марти Вітланд. 1799–1800. Полотно, олія. Портрет Річарда Вітланда. 1800 р. Полотно, олія. Музей Пібоді-Ессекс, Салем.
159. Джордж Чіннері. Китайська вулична сцена в Макао. Між 1825 та 1852 рр. Полотно, олія. Музей Вікторії і Альберта, Лондон.
160. Ламкуа. Портрет № 69. Хлопчик з деформованою правою ногою і чотирма пальцями на правій руці. Між 1830 та 1850 рр. Дерево, олія. Єльський університет.
161. Ламкуа. Портрет № 7. Сидяча жінка. Пухлина на носі. Між 1830 та 1850 рр. Дерево, олія. Єльський університет.
162. Західні ворота в Пе-Кінг. Ілюстрація з книги Шаванна де Ла Жірадье «Китайці протягом 4458 років». 1854 р.
163. Фарфорова вежа в Нан-Кінг. Ілюстрація з книги Шаванна де Ла Жірадье «Китайці протягом 4458 років». 1854 р.

164. Лі-Цзе-Чінг, який приносить в жертву батька, щоб переконати сина в облозі здатися. Ілюстрація з книги Шаванна де Ла Жірадье «Китайці протягом 4458 років». 1854 р.
165. Невідомий автор. Смерть і лісоруб. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьєррі.
166. Невідомий автор. Проти тих, у кого непростий смак. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьєррі.
167. Невідомий автор. Коник і мураха. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьєррі.
168. Невідомий автор. Куріпка і півні. Колекція Ф. де Конш. ХІХ ст. Музей Жана де Ла Фонтена, Шато-Тьєррі.
169. Художник епохи Тан У Даоцзі. Зображення Гуань-інь. З книги Е. Шаванна «Китайський живопис: у Луврі». 1904 р.
170. Невідомий художник епохи Мін. Генерал Гуань Ю. З книги Е. Шаванна «Китайський живопис: у Луврі». 1904 р.
171. Художник Династій Мін-Цін Чень Хуншоу. Фея Ма-гу. З книги Е. Шаванна «Китайський живопис: у Луврі». 1904 р.
172. Частина сувою Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Британський музей, Лондон. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.
173. Зображення Гуань-інь. VIII–Х ст. Картина, привезена з Дуньхуана експедицією Поля Пелліо. Лувр, Париж. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.
174. Картина невідомого художника. Період Тан. Колекція Р. Петруччі. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.
175. Гуси. Династія Сун. Британський музей, Лондон. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.
176. Білий орел. Династія Сун. Колекція Р. Петруччі. З книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.

177. Художник Династії Юань У Чжень. Бамбук. Музей Гіме. 3 книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.
178. Картина невідомого художника. Кінь. Період Династії Юань або ранній період Мін. Колекція Ж. Дусе. 3 книги Р. Петруччі «Китайські художники: критичне дослідження». 1900 р.
179. Вільям Странг. Портрет Лоуренса Біньйона. Папір, олівець. 1901 р.
180. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.
181. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.
182. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.
183. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.
184. Сувій Гу Кайчжи Настанови старшої придворної дами. Копія періоду Династії Тан. Британський музей.
185. Сувій, написаний в стилі Ван Вея. Пейзаж. Датований 1309 р. Британський музей. 3 книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.
186. Художник невідомий. Небесні музиканти. Династія Тан. Колекція А. Стейна. 3 книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.
187. Приписується Лі Гунліню (1049–1106). Архат і Апсара. 3 книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.
188. Ма Юань. Гірський пейзаж. 1192 р. Колекція Фріра. Смітсонівський інститут, Вашингтон. 3 книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.
189. Му Чі. Тигр. Династія Південна Сун. Колекція А. Моррісона. 3 книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.

190. Копія з картини Чжао Менфу (1254–1322), зроблена японським художником. Водопій коней. Британський музей. З книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.
191. Лін Лян (1416–1480). Дикі гуси і очерет. Британський музей. З книги Герберта Джайлза «Вступ до історії китайського живопису». 1905 р.

ДОДАТОК В
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

1. Гу Синчень, Шулика В. В. Формирование искусствоведческой синологии во Франции в конце XIX – начале XX века: различные подходы в интерпретации китайской живописи. *European Journal of Arts*. 2021. № 1. С. 143–149. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-143-149>
2. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 60–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-8>
3. Гу Сінчень, Шуліка В. В. Колекціонери та мистецькі музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці XIX – першій третині XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 35. С. 76–82.
4. Гу Сінчень. Мистецтвознавча синологія в США в другій чверті XX століття. *Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю заснування вищої художньої школи Харкова (Харків, 6 жовтня 2021 р.). Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2021. С. 11–12.

ДОДАТОК Г

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. XIV Міжнародна науково-практична конференція «Культурні домінанти в реаліях ХХІ століття» (Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, 2018 р.).

Доповідь: Європейські дослідження традиційного живопису Китаю в ХІІІ–ХІХ століттях: накопичення наукового матеріалу та оцінки мистецького явища.

2. ХХІІІ Міжнародна наукова конференція «Слобожанські читання», Конференція присвячена 15-й річниці ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини» (2004–2019) (Харківський художній музей, м. Харків 2019 р.).

Доповідь: «Китайський живопис в європейському мистецтвознавстві ХІХ століття».

3. Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 100-річчю заснування вищої художньої школи Харкова «Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова». Харківська державна академія дизайну та мистецтв. (Харків, 6 жовтня 2021 р.).

Доповідь: «Мистецтвознавча синологія в США в другій чверті ХХ століття».